

„Noch zu Wölfflins Zeiten galt es als Hochform der Kunstwissenschaft bzw. Kunsttheorie, die Biografie eines Künstlers zu schreiben. Sie würden sicher den Kopf schütteln, wenn jemand das Leben eines Unternehmers beschreiben würde und nennt das dann Wirtschaftswissenschaft.“

(C. Engelhorn in „Alle wollen dasselbe Bild“ gedruckte Neufassung eines Vortrags in der Pinakothek der Moderne, München Juli 2003, S.13)

Künstlergeschichten: Lebensprogramme für Helden

Lebensläufe von Künstlern erzählen nicht nur unterhaltsame Kunstgeschichten sondern sind auch ein Zugang zum wechselnden Kunstverständnis im Zeitenlauf. Und: In ihnen stecken Leitbilder für Lebensentwürfe und Berufsbilder. Das sollte schon Grund genug sein, sich auch in der Schule kritisch mit ihrem Vorbildcharakter auseinanderzusetzen. Inhalte eines künstlerischen Lebenswegs drehen sich stets um die Frage, wie ein Mensch, der als Künstler Geschichte gemacht hat, zur Kunstpraxis kam. „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen!“, lässt Goethe seinen Faust sagen. Das **Erbe** scheint eine gute Voraussetzung, aber man muss auch etwas daraus machen. Da wird mit der Autorität des großen Dichters der direkteste Weg einer ‚in die Wiege gelegten‘, vererbten Begabung herangezogen, die manche Schüler bereits für sich selbst reklamieren, und andere bei sich so sehr vermissen, dass ihnen der Zugang zur Kunst gleichsam vom familiären Schicksal versperrt sei.

Daran ist offenbar ein Funken Wahrheit, der heute in der Pädagogik meist noch unter der Vorstellung von >**Begabung**< verhandelt wird. Aber was steht hinter der Vorstellung von Begabung: eine himmlische Gabe, ein ererbtes Privileg, eine genetische Disposition? Wer schon in ein bestimmtes soziales Milieu hineingeboren wird, der muss sich nicht erst der persönlichen Mühe unterziehen gesellschaftliche Schranken zu überwinden. Das gilt im übrigen nicht nur für künstlerische Milieus, das besitzt eine tief verankerte Tradition im Handwerk, auch in der Finanzwelt, der Politik etc.: Der frühe Zugang zu einer hilfreichen Ausbildung, zur Protektion durch Eltern, einen Entdecker oder Sponsor fällt leichter, wenn man in ein entsprechendes soziales Milieu hineingeboren wird und schon als dazugehörend angesehen wird. Für George Thomson ist dies ein Überbleibsel aus alter Zeit und schon ein Charakteristikum entwickelter Stammesgesellschaften, wo bereits berufliche Spezialisierungen in Clänen **weitervererbt** wurden. Und er berichtet für das frühe Griechenland von einer ganzen Reihe derartiger Berufsclane: „den Asklepaidai (Ärzten), Homeridai (Barden), Iamidai, Branchidai, Krontidai (Sehern), den Kerykes, Theokerykes und Talthybiadai (Herolden)“ und unter vielen weiteren auch den „Daidalidai (Bildhauer)“ und den „Hephaistidai...“ (den Schmieden, zit aus: Thomson, „Frühgeschichte Griechenlands und der Ägäis“, Berlin 1960, S.277)



Grabstein in München Sendling

Für den Schreiber und Leser von Biografien sind die spannenderen Lebenswege jene, die von verschlungenen Seitenpfaden, von tragischen Stolpersteinen, hohen Hürden, dramatischen Kämpfen berichten können. In solchen Geschichten kann ein Ringen um Anerkennung, ein Kräfteressen mit Konkurrenten oder ein Kampf gegen Ablehnung, jedenfalls ein „per aspera ad astra“ führender Weg zum Erfolg, der dann schon die Eignung zum Heldenepos in sich trägt, literarisch besser ausgeschlachtet werden, als eine eher langweilige genealogische Kette von Namen, die über Jahrhunderte reicht. Lebensläufe sind erst dann immer auch Charakterstudien, die uns etwas verraten über den Menschenschlag und die Seele einer Person, die sich in der Kunst zu verwirklichen sucht.

Bei allen Überlegungen zur Künstlerbiografie, die ich hier anstellen will, bleibt der eher moderne Begriff >Künstler< eine Schwachstelle, weil sich in ihm unterschiedliche historische Vorstellungen entfalten, auf die jeweils Rücksicht zu nehmen ist. So geht es hier zunächst darum, den Namensgeber und das Werk zu beleuchten, und es wird sich herausstellen, dass eine Schöpfung nicht ganz einfach einem einzigen Urheber zuschreibbar ist. Laut Duden ist die Verwendung des Adjektivs >schöpferisch< erst seit dem 18.Jh. auf Menschen in Gebrauch gekommen. Der Blick auf die Biografie nimmt die Voraussetzungen ins Visier, die ein Individuum befähigen ein Werk in die Welt zu setzen, das ihm als Verdienst zugerechnet werden kann. Und schließlich wird es um die Bestimmung von Qualitäten gehen, die ein Werk von Dingen unterscheidet, deren Urheberschaft in den Augen der Geschichte keinen Urheber kennt oder benennt.

Die Nähe zum Heldenepos tragen Biografien schon deshalb in sich, weil die Genealogie wohl den Ursprung jeglichen biografischen Erzählens darstellt. Biografien haben ihren Ursprung darin **soziale Rechte als Erbrecht** zu dokumentieren: Standesrechte, Besitzrechte, Berufsrechte leiten sich ab von Herrschaftsansprüchen, die als Erbrecht eingefordert werden, weshalb die ersten Biografien schlicht die Ahnentafeln, Genealogien der Herrschergeschlechter darstellten. Um Herrschaftsrechte zu untermauern müssen sie von höheren Instanzen abgeleitet, mit Verdiensten, Erfolgen, Eroberungen, Heldentaten garniert werden. Diese bilden dann das literarische Garn aus dem Biografien allgemein gestrickt werden.

Wer aber sind die Berichterstatter und Legendenstricker, woher stammen ihre Informationen, wer erteilte den Auftrag oder welche Interessen und Motive leiten ihn zu so einer Unternehmung? Solche literaturkritischen Fragestellungen sind noch gar nicht so alt, und erst 1934 erschien in Wien als „*ein geschichtlicher Versuch*“ (Subtitel der Ausgabe von 1995) unter dem Titel „*Die Legende vom Künstler*“ eine Kritische Untersuchung von Künstlerbiografien und den in ihnen nachweisbaren literarischen Stereotypen. Die Autoren Ernst Kris (geb. 1900 in Wien) und Otto Kurz (geb. 1908 in Wien) entdeckten in den oft anekdotischen Lebensgeschichten von Bildkünstlern sich wiederholende Muster sowie Parallelen zu Mythen und Heldensagen, in denen es gar nicht um Personen ging, die wir heute als Künstler bezeichnen würden.

Schon die erste Fragestellung aus Kris/Kurz zur geschichtlichen Überlieferung über den bildenden Künstler wirft ein bezeichnendes Bild auf unsere Vorstellung vom Künstler: „*Eine Leben und Schicksal des bildenden Künstlers betreffende Überlieferung kann nur entstehen, wenn es zum Brauch gehört, das **Kunstwerk mit dem Namen seines Schöpfers zu verbinden.***“ („Die Legende vom Künstler“, Kris/Kurz S.24) Aus dem Schulunterricht kennen wir das fast gar nicht anders, als dass ein Kunstwerk immer auf einen Autor verweist. Wenn wir einen Autor zu einem bestimmten Werk nicht kennen, dann scheint uns nichts ferner als die Idee, dass es gar kein bildnerisch tätiges Individuum sein könnte, das aus einem gestalteten Werk zu uns spricht. Die ältesten uns überlieferten Namen von Künstlern müssen den Verdacht aushalten, dass sie zwar als >Schöpfer< gelten können, aber ihre bildnerisch-eigentätige Urheberschaft eher bezweifelt werden muss. Wenn beispielsweise in der Bibel (Erstes Buch der Könige, 6,1) Salomo als der Erbauer des Tempels zu Jerusalem genannt wird: „...*da baute er den Tempel für Jahwe...*“ dann steht hier der König wie sein Bauwerk in Nachfolge von Moses, der auch als Erbauer der Bundeslade und des Zelts, sowie als Hersteller und Schreiber der steinernen Gesetzestafeln gilt. Welche Eigenschaften sind es, die einen Menschen zum Schöpfer eines Werks qualifizieren?

Es scheint mir lohnend, solchen frühen Berichten von Urheberschaft nachzugehen. Muss man sich Moses als Steinmetz der Gesetzestafeln und als Zimmermann der Bundeslade vorstellen? Zweideutig bleibt im Alten Testament der Akt der Niederschrift der Gesetzestafeln, die einerseits dargestellt ist als „*vom Finger Gottes beschrieben*“ (Zweites Buch Mose 31,18), andererseits als Auftrag an Moses so formuliert ist: „*Und Jahwe befahl Mose: Schreibe dir diese Gebote auf*“ ... und „*Da schrieb er die Bundesgebote, die zehn Gebote, auf die Tafeln.*“ (Zweites Buch Mose, 34, 27 und 28) In meiner Erinnerung an ein frühes Kinoerlebnis hat sich ein Bild aus dem Film „*The Ten Commandments*“ von Cecil B.

DeMille (1956) mit Charlton Heston als Moses eingegraben, wo der „Finger Gottes“ als Blitz aus dunklen Wolken herabfährt und die zehn Gebote in die Steintafeln einbrennt. Das Wort Gottes ist in diesem Sinn unmittelbar Schrift geworden, und es scheint unerheblich, ob dies durch Menschenhand oder eine Naturgewalt die Gestalt von Schriftzeichen auf Steintafeln annimmt. Gottes Wille bedient sich eines Werkzeugs, das keinerlei Recht auf Autonomie und Gestaltungsfreiheit zu beanspruchen hat. Was muss passieren, dass ‚Werkzeuge‘ einer Schöpfung ihren eigenen Willen aufprägen dürfen?



Hinter menschlichen Schöpferheroen wie Moses, wie den Pharaonen und Königen, treten die eigentlichen **Hersteller** noch lange Zeit ins zweite und dritte Glied zurück. Dabei hat aber die Bibel für das zweite Glied schon Namen parat, etwa bei Moses die legendären Figuren Bezaleel und Dholiab, oder bei König Salomo den Hiram von Tyrus. Das sind Männer mit Kunstverstand und Gestaltungsgeschick, denen aber auch namenlose Handwerker bis hin zu den 30.000 Fronarbeitern (Erstes Buch der Könige, 5,27) zur Hand gehen. Das biblische Weltbild unterscheidet noch nicht trennscharf zwischen Auftraggeber und Ausführender der Arbeiten. Letztlich gilt ihm der Auftraggeber mehr als der Hersteller. Aber schon hier bahnt sich eine Denkfigur ihren Weg, die in Künstlerbiografien vielfach zu finden ist: „Mose aber sprach zu den Israeliten: Merket auf! Jahwe hat Bezaleel, den Sohn Uris, des Sohnes Hurs, vom Stamme Juda, **namentlich berufen** und ihn **erfüllt mit göttlichem Geiste**, mit Kunstsinne, Einsicht, Wissen und allerlei Kunstfertigkeiten, um Kunstwerke zu ersinnen und in Gold, Silber und Kupfer, sowie mittelst Verarbeitung von Edelsteinen zum Besetzen und mittelst Bearbeitung von Holz auszuführen und so in allen Gattungen von Kunstwerken zu arbeiten.“ (Das zweite Buch Mose, 30 ff) Wie Bezaleel gelten die in der Bibel namentlich erwähnten Handwerker als von Gott berufen und mit besonderen Gaben ausgestattete göttliche Werkzeuge. Die griechische Sprache hat für Gaben, die als individueller göttlicher Gnadenerweis gelten, den Begriff **>Charisma<**, der laut Duden erst im 20. Jh. seinen Dienst zunehmend in den profanen Sprachgebrauch gestellt hat. Doch schon Bezaleel ist neben seiner ausdrücklichen göttlichen Berufung auch als Glied einer mehrstufigen Genealogie ausgezeichnet und durch eine Stammeszugehörigkeit geadelt, in der ein Hinweis auf ererbte Qualifikationen und Privilegien schlummert. Mehr Gewicht jedoch beansprucht die Behauptung, Jahwe selbst habe ihn persönlich, nämlich namentlich zu seinem Werkzeug berufen, und zwar dadurch, dass er ihn mit göttlichem Geiste erfüllt hat. Hier greift auch der von den Römern übernommene Begriff der **>auctoritas<**, mit dem eine deligierte Befugnis, Amtsgewalt, Lehrberechtigung, aber auch die **Urheberschaft** bezeichnet wurde. Dem von Gott berufend wird verständlicherweise kein Nachweis seiner Kunstfertigkeit durch Prüfung oder den Nachweis bereits erfolgter Schöpfungen abverlangt. Ein anderer lateinischer Ausdruck benennt den Zusammenhang mehr inhaltlich: **>Inspiration<** ist ein Hinweis darauf, dass künstlerische Ideen dem Ausführenden Individuum von höheren Instanzen eingegeben werden.

Bei aller Bescheidenheit bleiben dem Künstler zu jeder Zeit reichlich menschliche Züge, die er nicht ganz verleugnen will. Die Distanz zu den Göttern wird dann überbrückt durch die Mär von der göttlichen Inspiration. Was Literaten und Musiker schon im Altertum für sich beanspruchten, einen direkten Draht zu den Göttern, das behaupten spätestens seit der Renaissance auch die Maler selbst von sich. Vermittelt werden ihnen die göttlichen Ideen durch die Töchter des Zeus, die Musen,



oder den Götterboten Merkur. Marcus Geeraerts nimmt um 1577 in einer Zeichnung schon diesen Glauben nicht mehr ganz ernst, wenn er den Maler zwischen den weltlichen Nöten und Sorgen der hungernden Familie und der in Melancholie verfallenen göttlichen Muse hin und her gerissen darstellt. Nicht einmal die Pfeile des Amor vermögen ihn anzustacheln, noch springt aus dem Stab des Hermes der rettende Funke. (Abb. aus „Malerei als Thema der Malerei“, Berlin 1994, S.103)

„Eine der ersten Gruppen von Wesen, mit denen die Menschen Verträge schließen mußten und die der Definition nach dazu da waren mit ihnen Verträge zu schließen, waren die Geister der Toten und die Götter. Diese sind in der Tat die wahren Eigentümer der Dinge und Güter der Welt.“ (Marcel Mauss, „Die Gabe“, Frankfurt 1990, S.43) Marcel Mauss beleuchtet aus Sicht der Soziologie den **Begriff der Gabe** und führt das Opfer zurück auf eine den Geistern der Ahnen und den Göttern zurückerstattete Schuld. Das lässt auch die Tätigkeit des Künstlers als einen Gottesdienst erscheinen, bei dem er die ihm verliehenen Gaben dazu verwendet, all die kostbaren Dinge herzustellen, die in den Opferzeremonien der Gottheit geweiht und übereignet werden. Damit sind Kunst und Religion in ihren Ursprüngen aufs Engste verknüpft.

Die Vorstellung von einem **>Berufungserlebnis<** spielt in der Künstlerbiografie bis in unsere Gegenwart eine nicht unerhebliche Rolle, anders als sie in der Rede von einem Brotberuf (z.B. Kunsterzieher), den man selber ergreift, nahezu verschwunden ist. Der Ruf erfolgt immer von höherer Instanz. Man kann sich zwar selbst berufen fühlen, aber ein befriedigendes Gefühl von Berufung verlangt nach sozialer Anerkennung, nach Zertifizierung durch eine dazu autorisierte Institution, und das insbesondere in einer Zeit, in der das Berufsbild Künstler als äußerst schillernd und unscharf bezeichnet werden muss. In der Moderne tritt die göttliche Instanz als diejenige, die beruft, gerne hinter die Natur zurück. Begabung erscheint als natürliche Gegebenheit, in der aber **das biologische Erbe**, wie körperliche Gestalt, Haarfarbe etc... als naturgegebene Größe wieder zum Recht kommt. Genau besehen gilt: Zum Künstler kann man bei uns nicht ausgebildet werden. Es gibt in Deutschland auch heute noch keine öffentlich anerkannte Ausbildungsstätte, die ihren Absolventen bescheinigen könnte Künstler zu sein. Die Bezeichnung Künstler ist nicht einmal ein akademischer Grad, wie beispielsweise der Doktor, für den es immerhin eine Promotionsordnung gibt. Die Bezeichnung Künstler findet man in den unterschiedlichsten Berufsfeldern (Köche, Tänzer, Fußballspieler...) eher als eine Art Schmeichelei für besondere Könnerschaft gegenüber der handwerklichen Bezeichnung **>Meister<**, die in der Handwerksordnung heute einen rechtlichen Status genießt und eine Prüfung vor der Handwerkskammer voraussetzt. Das Studium an einer Kunsthochschule führt im besten Fall, aber nicht notwendig, zu einem **>Diplom<**. Ein Recht auf Führung eines Titels oder dergleichen verleiht dieses Diplom ausdrücklich nicht. Andererseits kennt die akademisch-künstlerische Ausbildung immer noch eine ‚Art von Genealogie‘ im biografisch üblichen Verweis von Bildkünstlern, die eine staatlich anerkannte Kunsthochschule besucht haben, auf einen oder mehrere akademische Lehrer: „*Studium bei Prof. XY...*“

Hinter der alttestamentarischen Konstruktion von ‚Urheberschaft‘ verbirgt sich eine rechtliche Figur, die uns auch heute noch vertraut ist. Sylvia Schoske und Dietrich Wildung beschreiben in ihrem einleitenden Text zu dem zweibändigen Ausstellungskatalog „Der Architekt“ (München 2013, Herausgeber W. Nerdinger) den Typus des altägyptischen **>Vorstehers der Arbeiten<**, der ihnen als das Urbild vom Architekten gilt, sozusagen als die ‚Tätige Hand‘ des Pharaos, die sozusagen **>im Namen<** des Königs handelt. Die Befehlskette ist in dieser Zeit hierarchisch strukturiert und vielgliedrig, aber ganz oben steht immer der göttliche Wille. Schon der Pharaos beruft sich in der Regel auf göttlichen Auftrag oder Wunsch (was noch ein Unterschied im Modus der Kommunikation zwischen Mensch und Gott wäre), oder er sieht sich selbst in der Rolle als Gott und damit als höchster Wille und Gesetzgeber. Der Siegelbewahrer und Schatzmeister wird in der Regel dargestellt in der Figur und Haltung des Schreibers, ist ein Verkünder und Vermittler der königlichen Wünsche und Ideen, eine Art Kanzler oder Minister, der einem Heer von Beamten vorsteht, die mit ihrem Sachverstand mehr planend und koordinierend als handwerklich tätig sind. Selbst das Handwerk, auf der untersten Ebene der Hierarchie, ist noch gegliedert in die Meister, Gehilfen, Lehrlinge, Handlanger,

Fronarbeiter und Sklaven, die alle im Namen und unter Regie der jeweils höheren Ränge agieren. Einen Abspann wie beim Film, in dem von der Firma über den Produzenten, Regisseur Kameramann, den Schauspielern Kostümbildnern bis hin zum Kabelträger („Bestboy“) jeder namentlich Erwähnung findet, kann man in der Kunstgeschichte generell nicht, und in der Archäologie schon gar nicht erwarten.

In der historischen Figur des >Vorstehers der Arbeiten< entdecke ich noch eine andere Größe, die im Bild vom **Urheber** eine Rolle spielt, den **Patron**. Die ägyptische Geschichte hat mit dem Namen Imhotep eine Figur geschaffen, die offenbar über mehrere Dynastien (also auch Lebenszeiten) hinweg mit der Funktion des Bauherrn, der Bauaufsicht und dem Vorsteher der Arbeiten verbunden bleibt. Der Eigenname löst sich damit vom Individuum und wandelt sich zum **Schutzherrn** über ganze Generationen von Berufsgenossen. In ländlichen Gebieten kennt man das heute noch gelegentlich, dass Namen nicht nur eine Familienzugehörigkeit kennzeichnen, sondern insbesondere die Vornamen eine Form von Patrozinium, Schutzbefohlenheit im Sinn von Geistesverwandtschaft zum Ausdruck bringen. Die Figur des Imhotep steht nach dem bereits oben erwähnten Text von Sylvia Schoske und Dietrich Wildung nicht nur für ein historisches Individuum, das als Bauleiter des Königs Djoser (um 2650 v.Chr.) tätig war, sondern hat seinen Namen über Generationen vererbt als Patron eines ganzen Stammbaums von Oberbaumeistern, die noch in einer „Zunftliste“ des 5. Jahrhunderts unter diesem Namen geführt werden. (Katalog „Der Architekt“ Band 1, S.21) Auch diese Praxis kennt man noch aus der jüngeren Geschichte, beispielsweise in der Figur des hl. Lukas, der im christlichen Raum zum Patron der Maler und Namensgeber für zahlreiche Akademien erhoben wurde, oder in der Figur des Bezaleel, der noch um 1900 herum das Patronat für die erste jüdische Akademie in Jerusalem antreten durfte.



Votivfigur des Imhotep um 600-400 v. Chr.,
Paris Louvre

Der Patron stellt sozial eine Form der Unterwerfung von individueller Urheberschaft dar, die jedoch auch Spielräume lässt für Eigensinn und Eigenverantwortung. Baxandall macht einen feinen Unterschied zwischen den Begriffen und der rechtlichen Stellung von Patron und **Klient**, wobei letzterer in einer vertraglich-geschäftlichen Vereinbarung zum Künstler steht (Michael Baxandall, „Die Wirklichkeit der Bilder – Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts“, Frankfurt 1980, S.9). Wer bezahlt schafft an. Dabei kann der Klient sowohl als eigener Nutznießer auftreten oder aber als **Stifter** fungieren.. In jedem Fall aber hat der Klient ein Mitspracherecht bis hin zum Bilddiktat, sowohl was die Inhalte des Auftrags betrifft, als auch in Bezug auf zu verwendende Materialien, und, was häufig angemahnt wird: auf eigenhändige Ausführung der Arbeiten durch den beauftragten Meister. Dies verweist jedoch auf Praktiken, auf die später einzugehen ist. Mir ist kein Fall aus der Kunstgeschichte bekannt, wo ein Stifter oder Auftraggeber für ein Werk wegen seines genial inspirierten Bildprogramms gerühmt worden wäre mit dem er dem Künstler seine Grenzen aufgezeigt hätte.

Die hierarchische Ordnung bei den Ägyptern, mit dem Handwerker auf einer niederen Stufe, scheint mir durchaus kein Merkmal für eine Verachtung körperlicher Arbeit zu sein, wie das bei den griechischen Philosophen der klassischen Zeit im Ausdruck des >Banausen< anklingt. Immerhin kennt der alttestamentarische Schöpfungsmythos einen Gott, der nicht nur aus Willenskraft und Wortgewalt: „*es werde...*“ schöpferisch tätig wird als **deus artifex**. Bei der Erschaffung des Menschen genügt Moses das Bild der reinen Wortschöpfung nicht. Er malt es aus mit einer handwerklich-bildhauerischen Vorstellung: „*Da bildete Jahwe Gott den Menschen aus Erde vom Ackerboden und blies in seine Nase Lebensodem; so wurde der Mensch ein lebendiges Wesen.*“ (Erstes Buch Mose, 2,7)

Die Selbsteinschätzung der Maler erreicht in der Renaissance einen Höhepunkt, und bedient sich dabei eines der herausragenden biblischen Mythen überhaupt, dem Schöpfungshymnus von Moses. Um 1530 malt Dosso Dossi, Hofmaler in Ferrara, sein Bild, in dem er Jupiter den Schmetterling



Dosso Dossi. Jupiter als Schöpfer um 1530

(gr.: psyché = ein Sinnbild beseelten Lebens) erfinden läßt, während ihm Merkur die benötigte Ruhe verschafft gegenüber einer ungeduldigen Tugend, der der Schöpfungsakt offenbar schon zu lange dauert. Im Hintergrund des Bildes ist gerade die Scheidung von Nacht und Tag im Gange und anscheinend ist der Tag schon einigermaßen fortgeschritten. Der Malerei ist es schließlich gelungen, im Begriff des Schöpferischen eine den gewöhnlichen Menschen überragende Fähigkeit zu verankern, die auch heute noch vielfach mit dem Künstlerischen gleichgesetzt wird.

Die Griechen bringen den Handwerker mit zwei Gottheiten in Verbindung, wie Richard Sennett in „Handwerk“ (Berlin 2009) ausführt: „Seit ihren Anfängen in der westlichen Geschichte stößt die technische Arbeit auf eine ambivalente Einstellung, wie sie in den beiden Gottheiten Hephaistos und Pandora verkörpert ist.“...“Das 18. Buch der Homer’schen Ilias ist nahezu vollständig dem Lob des Hephaistos gewidmet, des Erbauers sämtlicher Häuser auf dem Olymp. Dort lesen wir, dass er auch Kupferschmied, Goldschmied und der Erfinder des Streitwagens war. Doch Hephaistos ist lahm – er hat einen Klumpfuß. Und in der antiken griechischen Kultur galten körperliche Missbildungen als Schande“...“Dieser Gott ist mit einem Makel behaftet.“(Sennett, „Handwerk“, S.386) Damit taugt er nicht wirklich zum Helden, kann sein Werk den homerischen Wunsch nach Ruhm und Ehre nicht echt befriedigen. Die Pandora, „der Name bedeutet >alle Gaben<“... „beschreibt Hesoid als das >Übel< in Gestalt eines >reizenden Mädchens<“...“Wir können in Pandora wie in Eva das Sinnbild der sexuellen Verführerin erblicken“...“sie nimmt das Gefäß, das ihre Gaben bringt, mit in das Haus des Epimetheus. Als es geöffnet wird, fliegt allein die immateriellste Gabe, die Hoffnung, nicht daraus hervor, um zu einer zerstörerischen Kraft zu werden. Den Schaden bewirken die physischen Werkzeuge, die Elixire und Arzneien, die das Gefäß birgt. Die materiellen Güter sind jenes >Übel, das alle zärtlich umarmen<.“(Sennett, S.387)

Ältere Schöpfungsmythen (das babylonische Enuma Elish im 2. Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung, und in dessen Tradition die Theogonie des Hesoid um 700 v.Chr.) sind nicht wie der biblisch/mosaische an die Idee von einem personalisierten Schöpfergott gebunden. George Thomson zeigt in seiner Schrift „Die ersten Philosophen – Forschungen zur altgriechischen Gesellschaft II“ auf, dass der **personalisierte Schöpfungsmythos** eine spätere Entwicklung darstellt, die aus einer früheren Kosmogonie abgeleitet ist, welche als ein materieller Prozess zwischen **Naturgewalten** geschildert wurde. Nach Thomson war der sumerische Enlil ursprünglich „der Wind, der, zwischen Himmel und Erde Erde gestellt beide auseinander hält“(Thomson, „Die ersten Philosophen – Forschungen zur altgriechischen Gesellschaft II“ S.111). Und auch im babylonischen Schöpfungsmythos nimmt der Wind erst später in der Gestalt des Sturmgottes Marduk personalisierte Form an.

Die Griechische Vorstellung von einem Olymp, in dem Konkurrenz und Streit unter den Göttern Zweifel an der Einheit eines göttlichen Willens Raum lässt, schafft Platz für individuelle Auslegungen autorisierter Menschen bei der Erforschung dessen, was den Göttern wohlgefällig sein könnte, und das wiederum gibt der Idee Raum, dass auch Menschen prinzipiell mit einem eigenen Willen ausgestattet sein können. Das gibt dann auch Raum für eine Bildnerie, die sich noch in weiten Bereichen mit der Götterwelt befasst, aber auch auf die schöpferische Kraft des Individuums setzt und ein **Menschenbild** ins Zentrum seiner Darstellung rückt. Einen weiteren Schritt vollzieht das

Christentum: Letztlich legitimiert sich der Anthropozentrismus der christlichen Kunst aus der Idee, dass Gott in der Figur des Jesus Christus menschliche Gestalt annimmt und auch in den menschlichen Gestalten der Märtyrer und Heiligen über Jahrhunderte hinweg ein darstellungswürdiges Objekt besitzt.

Unter römischer Herrschaft hatten die Christen eine Abwehr gegen Kultbilder entwickelt. Insbesondere die Ablehnung der Verehrung von Kaiserbildnissen hatte, als Ursache für vielfältige Martyrien, die Bildnispraxis im kirchlichen Raum über Jahrhunderte höchst problematisch gemacht. „...als Kaiser Decius in der Mitte des 3. Jahrhunderts das Christentum verfolgte, blieb die Bereitschaft zum Kaiserbildopfer das entscheidende Kriterium, das über Freispruch oder Tod des Verdächtigen entschied.“ (Beck/Bredenkamp über Bilderkult und Bildersturm in: Busch/Schmook Hrsg. „Kunst – die Geschichte ihrer Funktionen“, Weinheim und Berlin 1987 S.80) Andererseits sind die ersten Bildtafeln im christlichen Gebetsraum durchaus an die römische Bildpraxis angelehnt und werden beispielsweise in Prozessionen durchs Volk getragen. Belting berichtet: „Als das Pantheon im Jahre 610 in eine Marienkirche umgeweiht wurde, enthielt es als ‚Tempelbild‘ eine ganzfigurige Ikone der Muttergottes.“ (Hans Belting, „Vom Altarbild zur autonomen Malerei“ in Busch/Schmook Hrsg. „Kunst – die Geschichte ihrer Funktionen“, S.129) Die Kirche als Institution einer christlichen Staatsreligion (seit Kaiser Konstantin) hat im Bilderstreit des 8.Jahrhunderts dann eine Entscheidung gefällt, die einer individuellen Künstlerkarriere, und damit der Entwicklung von Künstlerbiografien, nicht dienlich war. Das Konzil von Nizäa wollte dem Kult um die Abbildungen von Heiligen ein Ende bereiten, indem es deren Abbildung stets auf ein **Urbild** bezog. Damit wurden die Klöster, die im Besitz von Reliquien und heilkräftigen Bildnissen waren, privilegiert zur Herstellung der verehrungswürdigen Andachtsbilder, mit denen sich eine kirchlich legitimierte und garantierte Heilserwartung verbinden durfte. Einerseits förderte diese Zensur eine gewisse Gleichförmigkeit von Bildnismustern, andererseits öffnete sich damit ein Freiraum für Darstellungen von Inhalten der heiligen Schriften, für die es keine überlieferten Bildmuster gab.

Als das Beispiel für ein derartiges Bildmuster galten eine Christustafel und eine Ikone der Madonna, über die Belting an gleicher Stelle folgendes zu berichten weiß: „Im Mittelalter wurde die wunderbar, nämlich **‚ohne Hände (eines Malers) entstandene‘ Christustafel des päpstlichen Palasts im Lateran (Acheiropoiite) am Vor-abend des Festes von Mariä Himmelfahrt (15. August) in Prozession zur alten Marienkirche auf dem Esquilin, S. Maria Maggiore, geleitet, um dort der vom Evangelisten Lukas gemalten Marienikone zu begegnen, die den Ehrentitel einer ‚Heilbringerin des römischen Volkes‘ (Salus populi Romani) trug. Wenn die beiden Bilder sich einander näherten, wurden sie als Inkarnationen der beiden Personen erfahren, die man in ihnen verehrte. Dieser Status der gesteigerten Präsenz war an die Bedingung einer Por-traitähnlichkeit gebunden, die durch die Legenden von ihrer Entstehung behauptet wurde. Die Christustafel war gleichsam vom **Himmel selbst erzeugt** worden, der Marienikone des Lukas hatte die Madonna angeblich in eigener Person Modell gesessen.“ (Belting in Busch/Schmook, S.129) Die Legende vom Evangelisten Lukas als Maler der Madonna stammt allem Anschein nach aus Byzanz, was eine Buchmalerei aus dem 11.Jh. nahelegt. Sie wurde aber im 15.Jh. im Westen geschürt, als ein Kurienkardinal dem Domherrn der Kathedrale ‚Notre Dame de Grace‘ von Cambrai eine aus Rom mitgebrachte Bildtafel vermachte, die dieser als >Ikone aus dem Kloster Hodegon in Konstantinopel< seiner Kathedrale spendierte, als **ein von Lukas selbst gemaltes Bildnis der Maria mit dem Kinde**. Das geschah in Zeiten eines blühenden Handels mit Reliquien, wo vielleicht schon die stilistische Fremdheit der gemalten Ikone im Westen als Zeugnis für ihre Echtheit genügt hätte, zumal ein Vergleich mit dem**



Lukas malt die Madonna kretische Ikone 16.Jh.

‚Original‘ schwer fiel, weil dieses im Türkensturm ‚verloren gegangen‘ war. In Cambrai empfing man die Bildtafel in einer Prozession, wie etwa in Köln die Gebeine der hl. Drei Könige. Man gründete eine Lukas-Bruderschaft, die fürderhin *„die Verehrung der Tafel in die Hand nahm“* (Belting o. zit) und ließ niederländische Maler Kopien herstellen, die sich an den Gestalten der Maria und des Kindes orientierten aber meist den malerischen Stil so transformierten, dass die Kopien dem westlichen Geschmack entgegen kamen. Fürsten, Könige und ein Kaiser erwiesen diesem heilspendenden Bild ihre Referenz und sorgten für die Verbreitung ihres Ruhms und damit auch zu einem Strom von Kopien in ganz Europa und in der Neuen Welt (z.B. Kansas City), mit etwas weniger Heilkraft und beschränkter Abbildgetreue im Verhältnis zum ‚Original‘. Letztlich geht es beim ‚wahren Bildnis‘ auch weniger um den Maler als um das dargestellte Sujet.

Die Idee des Copyright ließ sich mit zunehmender räumlicher und zeitlicher Distanz zum Urbild damals selbst innerhalb einer Länderübergreifenden Institution wie der Kirche noch schlecht durchsetzen. Leichter durchsetzbar war die Legende vom Madonnenmaler Lukas, die seit dem 15. Jh. in zahllosen Varianten bildhaft wurde und dafür sorgte, dass Lukas zum Patron der Maler schlechthin avancierte nach dem Modell der Lukas-Bruderschaft aus Cambrai. Bis zur Gründung der ersten Akademie auf italienischem Boden unter dem Patronat des hl. Lukas verging jedoch das 15. Jahrhundert. Pevsner (*„Die Geschichte der Kunstakademien“*, München 1986 S.41-75) schildert die ersten Ansätze von Leonardos Initialzündung in Mailand bis zum Bezug von eigenen Räumlichkeiten in der Kirche Sta. Martina durch eine >Bruderschaft< und der Berufung von Federigo Zuccari zum Leiter der ‚confraternita‘ 1593. Der Ort und der Patron weisen schon darauf hin, dass hier die Kirche den Versuch unternimmt, dem humanistisch-freigeistigen Treiben der Renaissance durch Bindung an die Amtskirche wieder Grenzen aufzuzeigen.

War die Kirche noch über Jahrhunderte die Instanz, die bei der Auslegung der Bildinhalte den Malern das Bildprogramm vorgab, so schuf sie mit dieser Praxis jedoch auch ein Muster, in das die Humanisten alsbald Themen aus nichtchristlichen literarischen Quellen infiltrierten. Leider hat die Kunstgeschichte diesem Format von Autorenschaft wenig Aufmerksamkeit gewidmet, bleiben die **Bildprogramme** von Auftragsbildern und die darum geführten Auseinandersetzungen zwischen den Malern und den Bezählern in der kunstgeschichtlichen Literatur recht unterbelichtet.

Nulla doctore

Heldengeschichten verlieren ihren Reiz, wenn das Heldentum nur einer berechenbaren Laufbahn vorbehalten bliebe. Der Sohn des Helden wird einmal ein Held werden nach dem Bild des Vaters und er wird Söhne haben, die Helden sein werden... Manche Helden tauchen plötzlich und wie aus dem Nichts auf. Der biblische David ist schon so eine Figur. Der knabenhafte Hirte beschämt nicht nur seine älteren und soldatischen Brüder sondern ein ganzes Heer von verzagten Kämpfern, als er mit einem einzigen geschleuderten Stein nicht nur einen Riesen fällt, sondern eine ganze Streitmacht in ihre Grenzen verweist. So kann man es vom Hirten zum Kriegshelden und schließlich zum König bringen. Die moderne Version lautet: vom Tellerwäscher zum Millionär. Seiteneinsteiger haben auch in der Kunst immer wieder Konjunktur und stehen im Gegenpol zu den Traditionalisten, die ihren Lehrern brav folgen und sie dann womöglich doch übertreffen. Sie werden benötigt um Wendemarken und Traditionsbrüche glaubhaft zu vermitteln. Kris und Kurz (o.zit. S.38ff) exemplifizieren diesen Typus bereits an der Figur des Lysipp, der zur Zeit Alexanders des Großen, also im 4. Jh. v. Chr. lebte, sich vom Schmied zum Bildhauer aus eigener Kraft und *„ohne Lehrer“* bekehrte, was der Römer Plinius mit einer gewissen Genugtuung und Respekt zu berichten wusste. Als Seiteneinsteiger fiel es dem Ausnahmekünstler leichter nicht dem Vorbild der Alten zu folgen, sondern sich **>die Natur zum Lehrmeister<** zu erwählen.

Für Johannes Bilstein ist der künstlerische Autodidakt neuerer Zeit in mehreren Aufsätzen Grund genug für ein wenig Polemik: *„Das erste Argument, das man aus der Kunst über das Lernen gewinnen kann, ist einigermassen entmutigend: **Es gibt nichts zu lernen.** Das Besondere an der Kunst*

ist, dass man sie hat oder nicht hat – dass man sie jedenfalls nicht systematisch erwerben kann. Schon da, wo zum ersten Mal überhaupt etwas über Künstler zu erfahren ist, bei Duris, Plinius und Pausanias, in den großen Künstler-Biographien also, wird von großen Bildhauern und Malern berichtet, die gerade dadurch groß und erfolgreich werden, dass sie keine Lehrer haben“ (Bilstein J.: Herrgottsschnitzer am eigenen Leibe oder Symphoniker ihrer selbst. Die Künste als Modelle der Subjektwerdung. In: Weltzien, Friedrich (Hrsg.): Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Berlin: Reimer, S. 43-62. 2006).

Wolfgang Ullrich übertrifft Bilstein noch in der Schärfe der Polemik mit einem Artikel in der Zeit vom 5.2.2004 unter der Überschrift „Nur wer's nicht kann, kann's“. Es scheint mir lohnend, hier seiner Argumentation ein wenig zu folgen: „Was ist eigentlich das Ziel der Geschichte? Für Karl Marx und Friedrich Engels war es bekanntlich die Freiheit, die es jedem erlaubt, "heute dies, morgen jenes zu tun, morgens zu jagen, nachmittags zu fischen, abends Viehzucht zu treiben, nach dem Essen zu kritisieren, wie ich gerade Lust habe, ohne je Jäger, Fischer, Hirt oder Kritiker zu werden". Es ist der Traum von einer Art universaler **Hobbykultur**: Nicht länger gilt die platonische Maxime, dass jeder – als Spezialist – ‚das Seine‘ tun muss, um glücklich zu werden. Endlich, so die kommunistische Utopie, soll sich jeder von den Zwängen befreien, die ihm ein Beruf auferlegt. Diese Utopie scheint mittlerweile sogar Wirklichkeit geworden zu sein – zumindest in der bildenden Kunst.“ Das ist, wie bei Bilstein, ein Abschied von der Vorstellung eines Berufs, der einem auserwählten Individuum als Erbe oder Berufung, und damit auch als Verpflichtung auf den Lebensweg mitgegeben ist.

Ullrich nennt ein paar Beispiele: „Immer mehr Künstler sind in den vergangenen zehn Jahren dazu übergegangen, das Prinzip des Readymade auszubauen. Traditionell wurden nur Dinge, Bilder und Räume, die bisher Nicht-Kunst waren, zu Kunstwerken erklärt. Jetzt führen die Künstler auch Tätigkeiten im Namen der Kunst aus, die bis dahin nichts damit zu tun hatten – Service-Art nennt sich das. Christine Hill zum Beispiel installierte auf der DocumentaX einen Second-Hand-Shop, andere Künstler richten Reisebüros ein (gemeint ist wohl Rees Ingold. Anm. U. Schuster), betätigen sich als alternative Stadtführer oder kochen.“ Was bei Lysipp noch zum Kriterium für eine künstlerische Heldentat Geschichte machen konnte, die Zurückweisung einer beruflichen Tradition, ist in der Postmoderne so tief im Kunstverständnis verankert, dass der, der heute noch im traditionellen Sinn plastiziert oder malt, z.B. wie Lysipp >nach der Natur<, sich gewiss sein kann, dass er reichlich neben dem Mainstream schwimmt. Mittelmaß und Semiprofessionalität strahlen heute die Aura aus, die im Kunstbetrieb erwartet wird. Ullrich meint, es sei „fraglich, welche Bereiche überhaupt mit derselben Begabung zu erschließen sind und ob jemand, der an einer Akademie aufgenommen wird, deshalb auch schon dazu geeignet ist, Drehbücher zu schreiben oder Feldforschung zu betreiben. Das Terrain der bildenden Kunst hat sich insgesamt – ganz im Sinne von Marx und Engels – in eine privilegierte Spielwiese moderner Hobbykultur verwandelt, wo die Akteure das Gefühl haben, an keine Grenzen gebunden zu sein und die einzigen Universalisten innerhalb einer Welt voller Spezialisten sein zu dürfen. - Wie laienhaft, wie authentisch.“

Wo der Seiteneinsteiger zum Prinzip geworden ist, wird der Kunstmarkt zu einem Terrain, das den Charakter einer Castingshow annimmt. Das einzelne Werk tritt zunehmend in den Hintergrund, wird zum Versuchsballon für einen Trend, der zur Marke werden möchte. War die Marke vor einem halben Jahrhundert noch ein Begriff hinter dem sich eine Gruppe von Künstlern versammelte, so läuft es mittlerweile zunehmend auf den Einzelkämpfer hinaus, und die Marke wird identisch mit dem Künstler. Für das Museum oder den ambitionierten Sammler geht es darum einen „XY“ (Künstlername) zu besitzen, um welches >Belegstück< es sich dabei handelt, ist von untergeordnetem Interesse. Der Urheber, Autor ist letztlich zu seinem eigenen Schöpfer geworden. Die Vorstellung vom autonomen Kunstwerk, das von der Moderne propagiert wurde, hat sich gewandelt. Das Werk ist nurmehr ein Beleg für einen einzig aus sich selbst heraus schöpfenden Geist.

Lysipp wird in der Kunstgeschichte zum Ahnherrn für einen ganz modern wirkenden Künstlertypus. Doch ganz aus eigener Kraft gelingt so ein Seiteneinstieg bei näherem Hinsehen eher selten. Irgendein Zufall, ein Streich des Schicksals, ein Entdecker, Förderer, Mentor steckt meist hinter so

einer Karriere. Die Moderne kennt für einige künstlerische Felder sogar schon den berufsmäßigen **Talentscout**. Der macht aus Straßenschülern Torjäger, Ballkünstler und Millionäre. Er entdeckt als Fotograf unter Models Filmschauspielerinnen und macht als Galerist aus einem bunten und flip-pigen Vogel einen erfolgreichen Künstler. „*Jeder kann einen Künstler entdecken. Das Geheimnis liegt aber darin, den Künstler zu dem zu machen, was er ist und ihm Bedeutung zu verleihen.*“ (Calvin Tomkins über Leo Castelli in: „An Eye for the New“, The New Yorker, 17. Januar 2000, S.54)

Als Talentscout für die Pop Art betätigte sich 1961 in New York Ivan Karp im Auftrag von Leo Castellis Art Gallery. In einem Fernsehfilm von RM Arts und ZDF („Ein amerikanischer Traum“, 1989. Regie Kim Evans, London Weekend TV) berichtet Karp über einen Besuch im Atelier von Warhol:



„Ich kam zu ihm ins Atelier und sah hinten an der Wand zwei gegenständliche Bilder. Das eine war dieses hier: Dick Tracy mit Kumpel. Ich sagte: Solche Gestalten liegen ja überhaupt nicht im Trend. Also in die herrschende Richtung passt das nicht rein. Die bestimmende Kraft damals war der Abstrakte Expressionismus und seine Helden waren Jackson Pollock und de Kooning, Kline und Rothko – Allerweltshelden! Nach ihrem Gusto musste man malen, expressiv und aus tiefster Seele. Also ich erstarrte erstmal, schlug dann aber unter Anspannung meines Wahrnehmungsvermögens erst mal nach: Aber das ist doch toll, genau das Gegenteil von dem, was alle machen! Wirklich? Wollte er wissen. Aber diese Bilder dort finde ich besser als die anderen dort drüben. Welche anderen? Ich sagte: Auf manchen sind Spuren von Tröpfeltechnik zu erkennen. Er sagte: Aber Pollock und die anderen tröpfeln doch auch. Er sagte Aber was ist tröpfeln? Ach wo – warum musst du tröpfeln, sagte ich. Wenn du solche figurativen Sachen rüberbringen willst, lässt du sie am besten wie sie

sind. Damit katte er mein Programm. Er sagte: Du, das ist wunderbar, dass du das sagst. Denn eigentlich wollte ich gar nicht tröpfeln.“ Ein wenig Getröpfel hat dem Dick Tracy damals nicht geschadet. Im Gegenteil: Man hat den erfrischenden Eindruck, hier macht sich jemand lustig sowohl über Lichtensteins brave Plakatmalerei als auch über das nonfigurative Getröpfel und Gewische der Vertreter einer todernsten malerischen Reduktion auf Leinwand, Farbmaterial und Gestus.

Entdeckungen sind belanglos, wenn sie nicht der Welt publik gemacht werden und in der ‚Kunstwelt‘ nachhaltig installiert werden. Dazu muss der Talentscout Zugang zum Markt, zu Investoren, zu Anlegern haben, die in ihm einen verlässlichen Berater, Experten sehen. Der **Experte** ist heute eine mediale Figur, deren geliebte Autorität eine soziologische Untersuchung wert wäre. Experten erklären uns in den Medien die Welt, vom Terrorismus bis zur zeitgenössischen Kunst. Frühe Talentscouts für die Künstler unter den Malern, Bildhauern und Architekten, wie der aus Florenz stammende Maler und Schriftsteller Vasari, oder der in Venedig beheimatete Schriftsteller und Übersetzer Lodovico Dolce, entwickelten die Künstlerbiografie und den literarischen Dialog zur Schmiede für Künstlerruhm nicht ganz frei von jeweils lokalem Patriotismus. Giorgio Vasari schuf mit seinen **>Viten<** ein bis heute wirksames Monument vor allem für die aus Florenz stammenden Künstler des 14. und 15. Jahrhunderts und der dort maßgeblichen Theorie des **>Disegno<**. Sein Superman war Michelangelo. Julius von Schlosser hat ihn zum Patron der Kunstschriftstellerei und zum „Vater der Kunstgeschichte“ ernannt laut dem Nachwort der Ausgabe von Vasaris „Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten“ (S.573, Zürich 1974). Lodovico Dolce konterte Vasaris Idee vom **>Disegno<** als wichtigster Grundlage der Malerei in seinem „Dialog über die Malerei“ (1557) mit der damals schon zukunftsweisenden Vorrangstellung des **>Colore<**, einem Prinzip, mit dem er die Überlegenheit der Malerei des Tizian über der des immerhin als „göttlich“ bezeichneten Michelangelo begründet.

„Vasari und Dolce haben Kunsttheorie jedenfalls nicht nur als Selbstzweck betrieben. Wer will, kann sich an manche Diskussionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erinnern, als die „demokratische“ Ungegenständlichkeit mit der „undemokratischen“ Gegenständlichkeit kontrastiert wurde. Vasaris Vite sind offenkundig zu einem großen Teil ein Lob der Stadt Florenz, das implizit und explizit eine Herabsetzung anderer Städte enthält, nicht zuletzt Venedigs. Darauf reagiert Dolce mit einem besonderen Lob Venedigs. Und dieses Lob personalisiert Dolce in der Gestalt Tizians. Aus diesem Grund besitzt der Dialog auch die erste veröffentlichte Tizian-Vita.“ (Christian Hecht: [Rezension zu:] Rhein, Gudrun: Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts . <https://arthist.net/reviews/232>) Vasaris Leben und sein künstlerischer wie schriftstellerischer Werdegang war aufs engste verbunden mit den Medici. Die Anregung für die Niederschrift der Viten hat er nach Selbstauskunft seinem Förderer, dem Humanisten Giovio Farnese zu danken, auf dessen Vermittlung er in Rom an Fresken zu Ehren des Farnese-Papstes Paul II. arbeitete, und der ihn in Bezug auf das Bildprogramm dieser Fresken „beraten“ hatte. (Gerd Blum: „Giorgio Vasari der Erfinder der Renaissance“, München 2011, S.125,) Deutlicher als bei Vasari tritt bei Lodovico Dolces Werk ein **Förderer** auf, und zwar in einer Widmung, die Lodovico seiner Schrift voranstellt. Dem „herrlichen und mächtigen S. Hieronimo Loredano“ liefert er in dieser Schrift die Argumente für die Auswahl der von ihm gesammelten Kunst: „...Weil aber die Malerei, von welcher in diesem Büchlein unter einem Vergleich des Rafael und Michel Angelo sehr geziemend gehandelt wird, eine edle Kunst ist, und auch Eure Herrlichkeit höchst edel und gebildet ist, so hoffe ich, daß Dieselbe, im Hinblick auf die Beschaffenheit des Stoffes, und mehr noch auf die gute Gesinnung und Aufrichtigkeit meines Herzens es mit gutem Willen aufnehmen und mich zu der Zahl Derjenigen rechnen werden, welche derselben dienen und Verehrung zollen.“ Und er unterschreibt die Widmung mit „Eurer Herrlichkeit Diener Lodovico Dolce.“ (Dialog über die Malerei, Wien 1871, S.4f siehe a.: <https://books.google.de/books?id=Loredano&f=false>) Loredano, Spross einer der angesehensten adeligen Familien Venedigs und Doge der Republik, sammelte bevorzugt Werke des Venezianers Tizian. Der Druck erschien in Ferrara „cum privilegio“, also mit behördlichem Segen.

Eine Konjunktur für Selbstschöpfer

Um die Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert wird unter Künstlern ein Dissens zwischen freier und akademischer Kunst ausgetragen. Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts weht der feudal orientierten Hofkunst in Wien und Berlin der Hauch der Revolution um die Leinwände. Im Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk ergibt sich eine neue Konstellation, wenn der Künstler nicht mehr im Auftrag höherer Mächte oder höherer gesellschaftlicher Schichten handelt, sondern zunehmend nach eigenen Vorstellungen produziert. Der erste Schritt ist wohl schon früh vollzogen, wenn er aufgrund einer gewissen Nachfrage seiner Produkte diese vorausschauend herstellt. Der Handwerker, der dann gleichzeitig zum Händler wird, schafft sich damit ökonomisch ein zweites Standbein neben der Arbeit nach Auftrag. Im 19. Jh. scheint mir ein Punkt erreicht, an dem Aufträge weitestgehend an akademische Künstler vergeben wurden, das sind also solche, die sich schon einen gewissen Namen etwa als Hoflieferanten gemacht hatten, im Gegensatz zu denen, die als Kunstproletariat ohne Auftrag Bilder produzierten, in der Hoffnung auf Zulassung zu einer Ausstellung, Ankauf durch einen Händler und zufällige Laufkundschaft. Aus letzterem Künstlerkreis keimt die Idee der künstlerischen Autonomie. Propagiert wird sie aber eher von Freigeistern, die ihre abgesicherte Existenz ihrer Abstammung verdanken.

Der erste Künstler, der meines Wissens Autonomie für sich selbst – nicht für sein Werk beanspruchte, war Asmus Jakob Carstens. Was ist neu an dieser Rolle? Pevsner skizziert seinen Lebensweg so: Geboren in Schleswig als Sohn eines Müllers macht er eine Lehre bei einem Küfner und wird mit zweiundzwanzig Jahren in die Kopenhagener Akademie aufgenommen. Künstler zu werden entsprach offenbar schon einem Kindheitswunsch, der durch den frühen Tod des Vaters nicht leicht zu erfüllen war. Schon als Student sträubt er sich gegen die akademischen Lehrverfahren, die das Zeichnen von Körperteilen nach Gipsabgüssen zum Ausgangspunkt des Studiums vor-

sieht und wird zu einer Leitfigur der Selbstlehre, wenn er sich nachts im Atelier einschließt um die Abgüsse antiker Statuen ‚irgendwie anders‘ als im Lehrbetrieb in sich aufzusaugen. 1790 konnte er in Berlin eine Stelle als Leiter der Abgussklasse der Akademie antreten, gefördert durch deren ‚Reorganisator‘ Heinitz. Weil er sich den akademischen Prozeduren im Lehrbetrieb verweigerte gelang es seinem Förderer Heinitz nur mit Geschick, ihn 1792 mit einem Rom-Stipendium aus dem Lehrbetrieb der Akademie zu entfernen ohne ihn von seinen Bindungen an die Akademie ganz zu entlasten. Das zunächst auf drei Jahre begrenzte Stipendium war gebunden an periodische Leistungsnachweise, Berichte über die eigene Arbeit und Proben, die nach Berlin zu senden waren. Offenbar kam Carstens diesen Verpflichtungen gegenüber der Akademie nicht mit dem erwarteten Eifer nach und musste 1795 von seinem Mentor Heinitz angemahnt werden. Aber: *„Der Künstler bestand jetzt darauf, daß man ihm gestatte, in Rom zu bleiben, und zählte bei dieser Gelegenheit alles auf, was gegen Berlin und seine Akademie, wie die Akademien im allgemeinen zu sagen war.“* (Pevsner, „Die Geschichte der Kunstakademien“, München 1986, S.193ff)

Die traditionellen, die kirchlichen und feudalen Auftraggeber brechen der Kunst im Wandel zur bürgerlichen Gesellschaft weg, und eine neue Generation von Kunststudenten lehnt sich auf **gegen den Lehrbetrieb der Kunstakademien**. Sie bereitet damit den Weg in eine künstlerische Selbstlehre, die sich zunächst abschottet gegen jegliches verordnete Vorbild, und letztlich das **>Schöpferische<** in einer geheimnisvollen genialischen und **spontanen Triebkraft** verortet. Donald Kuspit erläutert diesen Trieb mit Bezug auf Erich Fromm aus der lateinischen Bedeutung des Wortes *sponte*, das er mit **>aus eigenem Antrieb<** übersetzt (Donald Kuspit, „Der Kult vom Avantgarde-Künstler“, Klagenfurt 1995 S.21) In ihrem Urteil über die akademische Kunst sind die Romantiker gnadenlos. Stellvertretend für eine ganze Generation seien hier drei Künstler genannt: Asmus Jakob Carstens (1754-1798), Joseph Anton Koch(1768-1839), Johann Friedrich Overbeck (1789-1869).

Gemeinsam ist ihnen die Ablehnung der akademischen Lehre und der durch sie repräsentierten Kunst. Ihr Heil suchen sie in der ewigen Stadt Rom, die ihnen sowohl die Inspiration an den Relikten der Antike wie auch denen der Renaissance bietet. In ihrer Verehrung von religiösem Mittelalter und Raffael sind sie schon nicht mehr ganz einig. Die Annäherung an ihre Vorbilder scheint ihnen in ihrer Heimat verwehrt. Konflikte mit ihren lebenden akademischen Lehrern blieben nicht aus. Im Grundsatz geht es ihnen um Wahrheit in Natur und Religion, und die sehen sie durch die ‚akademische Manier‘ als nicht erreichbar an.

"Es kann keinen Zweifel geben, daß die Kunstakademien in allen Ländern mancherlei Unheil anrichten" (Carstens zitiert in Pevsner S.193)

Die Kunstakademie, "eine Siechenanstalt"... "ein Armenhaus"...sie gleicht "einem stinkenden Käse" aus dem "ein unzählbarer Schwarm von Künstlern" kriecht, "wie eine Myriade von Maden".(Koch zitiert in Pevsner S.199)

"Man lernt einen vortrefflichen Faltenwurf malen, eine richtige Figur zeichnen, lernt Perspektive, Architektur, kurz alles - und doch kommt kein richtiger Maler heraus. Eins fehlt ... Herz, Seele und Empfindung..." (Overbeck an seinen Vater über die Ausbildung an der Wiener Kunstakademie laut Wikipedia)

In den Akademien wird "jedes edle Gefühl, jeder wertvolle Gedanke unterdrückt und verscheucht".(Overbeck zitiert in Pevsner S.200)

Carstens treibt seine Unabhängigkeitserklärung auf die Spitze in einem Brief an seinen Förderer Heinitz in Berlin: *"Ich möchte Eurer Exzellenz erklären, daß ich nicht der Berliner Akademie gehöre, sondern der Menschheit... Ich kann mich nur hier (in Rom) entwickeln, unter den besten Kunstwerken, die es in der Welt gibt, und ich werde fortfahren, mich nach besten Kräften durch mein Werk gegenüber der Welt zu rechtfertigen... Meine Fähigkeiten sind mir von Gott anvertraut; ich muß ein gewissenhafter Verwalter sein, so daß ich, wenn der Tag kommt, an dem ich aufgerufen werde, Rechenschaft abzulegen, nicht sagen muß: Herr, das Talent, das Du mir anvertraut hast, habe ich in Berlin begraben."* (Carstens an Heinitz 1796, zitiert in Pevsner S.195) Der Tag der Rechenschaft kommt schon bald: Carstens stirbt 1798 in Rom, sein ‚Werk‘ kommt über den Entwurf, diverse gezeichnete

Kartons, nicht hinaus, aber er selbst wird Generationen nach ihm noch zum Leitbild für eine moderne künstlerische >Haltung<.

Seit der Romantik wächst unter dem Licht der Aufklärung einerseits eine Gesellschaftskritik, die das Elend der Massen beschreibt, die die Lohnarbeit der industriellen Arbeiter als **Entfremdung** diagnostiziert, die in der technologischen Entwicklung vom Handwerk zur Fabrikarbeit eine Herrschaft der Maschine über die menschliche Sinnlichkeit, über >Herz, Muskel, Hirn und Hand< beklagt. Solchen Verlustrechnungen wird die Kunst oft als Heilversprechen gegenübergestellt zum einen, weil Künstler sich als letzte Bastion von Freiheit, Selbstbestimmung, **Authentizität** stilisieren, zum anderen, weil ihre Werke auch dem Publikum Wahrnehmungen, Erfahrungen vermitteln, die in der von Maschinen gesteuerten, von mathematisch-physikalischer Rationalität beherrschten Abläufen der industriellen Arbeitswelt, im Elend psychischer und physischer Verarmung und der Naturferne der städtischen Lebensumstände nicht mehr vorkommen. *„Der Künstler kann sich...nicht nur in größerem Maße als jeder andere durch seine Kreativität verwirklichen, sondern ist auch Leitstern für jene trivialen anderen, eine Art Moses, der sie aus ihrer Welt der gewöhnlichen Wahrnehmung, weg von ihrem gewöhnlichen Lebensgefühl, einer verheißenen Wahrnehmungswelt, einem in jeder Hinsicht neuartigen Lebensgefühl entgegenführt. Er ist einer dieser Helden, die wohl unsere Verehrung verdienen, denn durch seine Kreativität besiegt er das Schicksal. Ihm und allem, was man ‚die Schöpfung der Kunst‘ nennt, unterwerfen wir uns, um indirekt unsere eigene Kreativität zu verwirklichen. Der Künstler lebt sie uns vor; die Identifikation mit ihm ermöglicht uns die Vorstellung, daß auch wir eine einzigartige eigene Identität besitzen. Als Schauspieler auf der großen Bühne der Kunstgeschichte ist sein Ruhm die Ersatzidentität und –kreativität des Publikums.“* (Kuspit, o.zit S.13)

Kuspit füllt die Vorstellung von der spontanen Triebkraft noch mit zahlreichen Attributen auf: Einer Ablehnung alles Konventionellen, einer Unverfälschtheit, Ursprünglichkeit die wir als **Authentizität** wahrnehmen, einer gesteigerten Wahrnehmungsfähigkeit, die wir als **Sensibilität** schätzen, einer **Selbstkritik** bis hin zum Selbstzweifel, die seinen Werken eine **Unmittelbarkeit** und **Reinheit** verleiht, die uns als Außenstehenden nur Bewunderung abnötigt, und die jede Kritik als obsolet erscheinen lässt. Künstlerschelte und staatliche verordnete Doktrin von einer >Entartung< der Kunst markieren im 3. Reich den historischen Versuch des Nationalsozialismus das Versprechen einer sozialen Heilung mit einem **Reinheitsgebot für Kunst** und Künstler zu verbinden. Mit dem Ende des 3.Reichs wendete sich die verfehlmte, verbotene und zum Teil auch vernichtete Kunst in eine Erneuerung des avantgardistischen **Heilsversprechens**, nun sogar geadelt oder als Unantastbar geheiligt durch das Martyrium ihrer Leidensgeschichte. Kunstkritik stand Jahrzehnte lang unter dem Verdacht aus der jeweils falschen politischen Ecke zu kommen. Die Künstler mussten sich damit nicht argumentierend auseinandersetzen. Im Gegenteil: Skandale sorgten für Publizität, und wenn es einem Künstler gelang die Ewiggestrigen durch Tabubrüche zu provozieren, dann galt das in der Kunstwelt schon als Qualitätsmerkmal. Der Kunstskandal schaffte auch den Einzug in die Schulbücher gleichsam als erwartbare Begleiterscheinung progressiver Kunst, die auf ein im Gestern befangenes, unaufgeklärtes Publikum trifft.

Reale Biografien können einer Künstlerkarriere nicht nur förderlich sein, etwa dann, wenn sie Tatsachen darstellen, die im Konflikt mit künstlerischen Konventionen, Erwartungshaltungen des Kunstsystems oder dem Selbstbild des beschriebenen Künstlers liegen. Es ist daher leicht zu verstehen, dass lebende Künstler darum bemüht sind Einfluss zu nehmen auf biografische Publikationen. Unsere Schulbücher haben dafür einen schönen Begriff kreiert: "**Neue Mythologien**" ist im Lehrbuch Kammerlohr Band 5 von 1997 auf S.271 ein Abschnitt überschrieben, der den Künstlern Beuys, Boltanski, Lang, Merz u.a. gewidmet ist. Bei Joseph Beuys wird seine Forderung nach einem "**Erweiterten Kunstbegriff**" und seiner "**sehr persönlichen Ikonographie**", die gekennzeichnet ist durch die häufige Verwendung der für die Kunst ungewöhnlichen Materialien Filz, Fett und Honig, in den Lehrbüchern immer in Verbindung gebracht mit seiner Biografie. *"...Beuys wurde als 19jähriger Flakhelfer an Bord eines Kampfbombers 1943 über der Krim abgeschossen. Tartaren,*

die als Nomaden umherzogen, fanden den schwer verwundeten. Sie nahmen sich seiner an und pflegten ihn in einem Zelt mit tierischem Fett, hüllten ihn in wärmenden Filz..." (Schulbuch ,Grundkurs Kunst 2' (Klant/Walch), Verlag Schroedel, 1990, S.182)

Bei Nerdinger befördert der Autor unter der Überschrift „Vereinigung von Kunst und Leben – Joseph Beuys: Das Rudel“ den ‚Flakhelfer‘(s.o.) zum Piloten und erzählt die Geschichte so: "...Im Winter 1943 stürzte er als Pilot eines Sturzkampfbombers (Stuka) vom Typ JU 87 auf der Krim ab. Nomadisierende Tataren fanden ihn, schwer verwundet, näher dem Tod als dem Leben. In einem Zelt pflegten sie seine Wunden mit tierischem Fett und hüllten ihn in wärmende Filzdecken. Diese Behandlung ist "das Ereignis, das ohne Zweifel den nachhaltigsten Einfluß auf Joseph Beuys haben sollte... Filz und Fett wurden seine wesentlichen plastischen Materialien"(H.Stachelhaus). Selbst in seiner Kleidung, seinem Filzhut und seiner "Fliegerweste", die er wie Markenzeichen trug, hielt er die Erinnerung an den Krieg lebendig."(Schulbuch ‚Perspektiven der Kunst‘, Nerdinger, Lurz 1990 S.322/f)



„geistige Kraft“ in der Pinakothek

Grundsteine Kunst adelt den Bruchpiloten zum strahlenden Gesalbten: "Warum wählte er Filz, einen Stoff, der zwar furchtbar kratzt, wenn man ihn auf nackter Haut trägt, dafür aber hervorragend wärmt? Seine Lebensgeschichte kann eine Antwort auf diese Frage geben. Im 2. Weltkrieg wurde Beuys in seinem Flugzeug über Russland abgeschossen und schwer verwundet von Nomaden in Filzdecken gehüllt und mit tierischem Fett gesalbt. Fett und Filz haben deshalb bei Beuys lebens- und energiespendende Qualitäten. Beuys Markenzeichen wurde der Filzhut. Überall, wo er oder sein Filzanzug sich befanden, strahlten sie Energie, nicht nur Wärme, sondern geistige Kraft aus." (Schulbuch "Grundsteine Kunst", Fridhelm Niggemeier, Klett 1995, S.100f) Was ist dran, an den biografischen Erzählungen, mit deren Hilfe den Schülern per Lehrbuch verständlich gemacht werden soll, wie ein Künstler dazu kommt, Filz, Fett und Honig als Materialien in der Kunst zu verwenden, und: erklärt sich dies dadurch wirklich?

Klant/Walch wählen eine Schreibweise ("Tartaren") für die Tataren, einem Nomadenvolk mongolischer Abstammung, die laut Brockhaus falsch ist. Tartar weckt bei manchen Schülern vielleicht Assoziationen an eine in Bayern verbreitete Schreibweise für Rinderhackfleisch für Fleischpflanzerl. Beuys ist, wenn man den Lexica trauen darf, 1921 geboren. Demnach wäre er 1943 zweiundzwanzig Jahre alt gewesen oder geworden und nicht, wie das Schulbuch behauptet, 19 Jahre. Was hat ein Flakhelfer an Bord eines Kampfbombers zu suchen? Die JU 87, die auch schon beim Angriff der Legion Condor auf Guernica eingesetzt wurde, war ein Zweisitzer, in der es einen Piloten gab und einen Funker, der auch die 2 möglichen MG's bediente. Ein Flakhelfer hat an Bord eines Bombers wenig und in einem Zweisitzigen, wendigen Sturzkampfflugzeug gar nichts verloren. Nerdinger macht aus dem Flakhelfer einen Piloten. Das wäre schon plausibler. Auch die Bezeichnung des Flugzeugtyps erscheint realistisch, Stukas wurden im Krimkrieg eingesetzt.

Die FAZ vom 7. August 2000 enthält im Feuilleton einen Artikel mit der Überschrift: "Ein Tag im Leben des Joseph B. Geheimnisse des Absturzes auf der Krim: Der Künstler Jörg Herold trifft Beuys-Zeugen und beleuchtet das Trauma des Künstlers" (http://fazarchiv.faz.net/webcgi?WID=98273-9310584-12909_5) Reinhard Müller-Mehlis (kein Beuys-Fan) fasst den Inhalt der Recherche von Herold wie folgt zusammen: "Beuys verunglückte zusammen mit seinem Piloten Hans Laurinck am 16. März 1944, 8.35 Uhr, 200 Meter östlich des Ortes Freifeld, der heute Snamenka heißt, durch einen Absturz. "Sowohl das Soldbuch als auch das Krankenbuchlager Berlin weisen aus,"..."dass Beuys vom 17. März bis zum 7. April 1944 im mobilen Feldlazarett 179 in Kruman-Kemektschi als Patient geführt wurde." Für acht Tage bei den Tataren blieb dabei keine Zeit. Der Standort des Lazaretts heißt heute Krasno-Wardijske. Gefunden hatte ihn bald nach dem Absturz ein deutsches Komman-

do. Einheimische waren nicht zur Stelle. Jörg Herold suchte an Ort und Stelle auf der Krim nach Zeitzeugen, nicht ohne Erfolg. Der Pilot Hans Laurinck kam ums Leben, er wurde auf dem nicht mehr existierenden deutschen Heldenfriedhof bestattet. Der tatarische Dorfälteste berichtete, es habe im damaligen Freifeld nur einen einzigen Tataren gegeben, einen Veterinär, ein Opfer der stalinistischen 'Säuberungsaktionen'.“ (Reinhard Müller-Mehlis: „Des Kaisers neue Kleider“, München 2003, S.114f)

In der Gestalt von Beuys sehen viele Interpreten eine **Auferstehung** schamanischen Geistes. Als Schamanen bezeichnet man die Medizinmänner, also die >Heiler< nomadischer Völker, etwa der Indianer oder Tataren. 'schamanisches Gedankengut' ist aber auch Grundlage des alten Testaments. So folgt die Wortwahl aus 'Grundsteine Kunst': "*mit tierischem Fett gesalbt*" dem alttestamentarischen Ritus, nach dem die Könige gesalbt wurden und sich die endzeitliche Erwartung und Erlösung auf das Erscheinen eines Gesalbten (wörtlich: Christus) richtet. So wird in der Tatarenlegende der Absturz des todbringenden Bombers zu einer Neugeburt uminterpretiert, die ganz offen dem Weihnachtsevangelium folgt. Den Hirten (Tataren) auf dem Felde weist ein Feuerschein des abstürzenden Flugzeugs (Stern von Bethlehem) den Weg. Unter Schneemassen begraben finden sie den fast Erfrorenen, salben ihn und hüllen ihn in Decken aus wärmendem Filz...Kein Wunder, dass für die, die an ihn glauben, seine Werke etwas Magisches besitzen. Wie das Schulbuch zu berichten weiß "*strahlten sie Energie, nicht nur Wärme, sondern geistige Kraft aus*".

Worin wurzelt der Glaube an die heilende Wirkung von Kunst? Da die Ästhetik eine eher junge Disziplin ist muss hier ein Rückgriff auf andere Quellen genommen werden. Aristoteles hat in seiner Poetik dem Drama eine kathartische Wirkung zugesprochen: „*Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.*“ (Aristoteles, Poetik zitiert nach http://www.digbib.org/Aristoteles_384vChr/De_Poetik) Diese Aussage wurde in der Rezeption offenbar recht unterschiedlich interpretiert. Im besten Fall hat man die Vorführung der Läuterung von Protagonisten durch das Schauspiel als ansteckend, belehrend, wirkungsvoll, jedenfalls als übertragungsfähig auf den Zuschauer gesehen. Bei Lessing liest sich das etwa so: Der Zuschauer einer Tragödie soll mit den Protagonisten mitfühlen. Er selbst soll davon ergriffen und tugendhafter werden. Im 19.Jh. geben Nietzsche und Freud dem Begriff der Katharsis einen medizinisch-therapeutischen Hintergrund: Der im Drama vom Zuschauer miterlebte Gefühlssturm kann eine entlastende, befreiende und damit reinigende Wirkung haben. Der Glaube an eine Erzieherische Kraft von Bildern hat seine Wurzeln schon in der religiösen Kunst, zieht mit der Romantik aber auch in durchaus profane Sujets der Bildenden Kunst ein, etwa in die Landschaftsmalerei, zunächst im Gepäck der Vorstellung vom >Schönen< und >Erhabenen<. Kunst soll auf den Betrachter eine erzieherische, belehrende bis reinigende Wirkung entfalten. Das ist auch ein Kern in Schillers Vorstellung von der >Ästhetischen Erziehung des Menschen<. „...weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert.“ (Schiller, „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, Zweiter Brief) Der Kunsthistoriker Kuspit entdeckt mit Blick auf Beuys in Teilen dessen Werks eine homöopathische Heilmethode: „*similia similibus curantur: heile Gleiches mit Gleichem.*“ Und er zitiert Tisdall mit der Anmerkung, daß „*der ritualistische Respekt für das Heilpotential von Materialien einen wesentlichen Teil von Beuys' Kunst ausmachte. Er verstand die die Art, wie er sie gebrauchte, als psychoanalytische Handlung, an der die Leute teilnehmen konnten.*“ (Kuspit in Anm.13 zu Kap.6, S.291)

>Neue Mythologien< erscheint vor diesem Hintergrund als eine Richtung der zeitgenössischen Kunst, die dem Faktischen misstraut und Wirklichkeit als eine Erzählung begreift, an der sich jeder mit Phantasie, Kreativität und Empathie mit dem Ziel der eigenen Entlastung, Katharsis beteiligen kann. Pädagogisch scheint mir der Verzicht auf eine Unterscheidung von Wahrheit und Märchen ziemlich fragwürdig. Im Bereich des kindlichen Spiels und in der Kunst dürfen Erzählung und Fiktion einen legitimen Platz beanspruchen. Pipi Langstrumpf singt: „...ich mach' mir die Welt wiedewiedewie sie mir gefällt“. Im wirklichen Leben aber sind wir alle angewiesen auf möglichst klare Grenzziehungen zwischen Wahrheit, Märchen, Fiktion und Lüge. Das Wort „postfaktisch“ wurde

von der GfdS (Gesellschaft für deutsche Sprache) zum >Wort des Jahres 2016< gekürt, weil es zunehmend öffentlichen Gebrauch findet. Die Kunst war ihrer Zeit wieder einmal um Jahrzehnte voraus.

Der Künstler als >das eigentliche Kunstwerk<

Im Eingangszitat zu diesem Kapitel distanziert sich der Kunstsammler und Kunst-/Erklärer-/Vermittler-/Mäzen Christof Engelhorn von der Künstlerbiografie als einem tauglichen Instrument von Kunstwissenschaft. Dass er dabei Wölfflin ins Spiel bringt, hat wohl damit zu tun, dass dieser als Begründer einer >**Kunstgeschichte ohne Namen**< gilt. Wölfflins kunsthistorischer Ansatz betrachtet Kunstwerke vor allem nach ihrer äusseren Form, also ihrem Stil. Und Engelhorn versucht sich in der Rede, aus der das Zitat gegriffen ist, in einem Qualitätsurteil über Bilder (Kunstwerke), das sich allein auf **Kriterien des Sehens** stützt, und er rät seinen Zuhörern, die Fragen nach Bildinhalten oder Methoden für die qualitative Beurteilung von Kunst völlig außer Acht zu lassen. Unter solch engem Blickwinkel lässt sich über die Pissbilder von Warhol (auch genannt ‚Oxidationsbilder‘ aus den Jahren 1977/78, Abb.7, S.38 in „Alle wollen dasselbe Bild“) genauso geruchsfrei und ästhetisch urteilen wie über Malereien in Öl von Cezanne, auf denen zwei Kartenspieler dargestellt sind (1892/95 Abb. 5 u. 6, S.26).

Engelhorn spielte eine nicht unwesentliche Rolle beim Erwerb der Beuys-Installationen „Zeige deine Wunde“, für das Lenbachhaus in München und „Ende des XX. Jahrhunderts“, für die Pinakothek der Moderne. Engelhorn äußert sich in der zitierten Rede nicht zur Plastik, aber man kennt die vergleichbare Haltung zur Betrachtung und Beurteilung plastischer Bildwerke. So scheint mir doch interessant, dass gerade mit Beuys, aber auch mit der Entdeckung von Trash durch den Realismus seit Dada, ein Jahrhundert nach Wölfflin der Rekurs der Kunstvermittler in Schulbüchern auf Deutungs- und Erklärungsmuster aus der Künstlerbiografie neuen Auftrieb erhält. Da scheint Engelhorn etwas verpasst zu haben beim Kunsturteil über Pissbilder. Danto hätte für eine Kunstbetrachtung á la Engelhorn wohl nur Spott übrig gehabt wie er diesen über das Geschmacksurteil von Ästheten äußert, die sich zu Duchamps Urinal etwa so äußern könnten. *"Wie sehr es doch dem Kilimanscharo gleicht! Wie das weiße Strahlen der Ewigkeit! Wie arktisch erhaben! (Bitterböses Gelächter im Club des Artistes)."* (Danto, "Die Verklärung des Gewöhnlichen", 1991, S. 148)

Ausgangspunkt zu diesem Kapitel war die von Kris/Kurz thematisierte Beziehung zwischen einem Kunstwerk und dem Namen eines Urhebers gewesen. Mit Wölfflin sind wir nun auf eine >**Kunstgeschichte ohne Namen**< gestoßen und es bietet sich am Ende hier ein Zirkelschluss auf eine Geschichte an, die zwar noch einen Künstler benennt, aber auf ein Werk jenseits der Person des Künstlers verzichten oder vernachlässigen kann. Kann man >**Künstler ohne ein Werk**< sein? Der Gedanke daran scheint seit der Romantik immer wieder durch die Kunstgeschichte zu geistern.

Carstens, Duchamp und Warhol haben dafür Sympathien gezeigt und in verschiedenen Ausstellungen wurde er von heute noch lebenden Künstlern museal inszeniert.



Timm Ulrichs äußert sich 1997 in einem Gespräch mit Claudia Seibert und Rudolf Gier wie folgt: *„Diese ‚Arbeit‘ ist in den frühen sechziger Jahren entstanden. Zunächst habe ich eine Visitenkarte gedruckt mit dem Text: "Timm Ulrichs, Erstes Lebendes Kunstwerk" (1961). Alsdann habe ich meine Wohnung katalogisiert, mich selbst inbegriffen. Die "Zimmergalerie Timm Ulrichs" gibt es noch heute, und sie wird regelmäßig im Belser Kunstquartal angekündigt mit - oftmals fiktiven - konzeptuellen Ausstellungen. Die Selbstaussstellung in den eigenen vier Wänden hat mir aber damals nicht gereicht; es musste zu einer richtigen Ausstellung in offiziellem Rahmen kommen. Ich habe dies 1965 bei der ‚Juryfreien Kunstausstellung‘ in Berlin versucht, einer*

*Schau, die eigentlich nur für Berliner Künstler gedacht war, und so habe ich eine Berliner Deckadresse angegeben. Aber dennoch bin ich bei der ‚Juryfreien‘ im Nach-hinein ausjuriiert worden - ein einmaliger Fall. Geklappt hat die Sache dann ein Jahr später in Frankfurt; dort habe ich fünf Tage in einem Glaskasten verbracht. Etwa 1970/72 war diese Aktion für eine Sonderschau der Biennale Venedig vorgesehen; Dietrich Mahlow von der Kunsthalle Nürnberg sollte sie organisieren. Aus irgendwelchen Gründen fiel diese Ausstellung ins Wasser, zu meinem großen Bedauern, denn in den folgenden Jahren - und bis heute - haben sich noch zahlreiche andere Künstler selbst als Kunstwerke ausgestellt und meine Idee für sich in Anspruch genommen. Erst jetzt, nach weitaus mehr als dreißig Jahren, wird meine Urheber- oder Vorläuferschaft gesehen und mehr gewürdigt“ ... „Ich habe mich immer gefragt: Warum erklärten die Dadaisten oder Surrealisten alle möglichen Gegenstände zur Kunst, ohne das auswählende Subjekt in den Mittelpunkt zu rücken? Also warum sollte man es nicht auf die Spitze treiben und **das Kunst setzende Ich nicht ins Zentrum eines Werkes stellen**, an dem schließlich ein Leben lang gearbeitet wird.“ (Netzquelle: <http://www.amerker.de/int33.php>)*

Das Künstler-Ehe-Paar Gilbert & George (Gilbert Prousch und George Passmore) hat nach einer Bildhauerausbildung 1969 in England ein heute auch in Fußgängerzonen von eher namenlosen Darstellern immer wieder präsentiertes Performance-Konzept als >Living Sculpture< zur Museumsreife gebracht. Das Museum Of Modern Art widmete ihnen eine Ausstellung und berichtet dazu im Internet : „While the art world around them in the late 1960s and early 1970s was largely characterized by Pop, Minimal, and Conceptual art, Gilbert & George developed a wholly unique vision. Although they created their art in a variety of mediums, they considered **everything they did to be sculpture**: Postal Sculptures, Magazine Sculptures, Charcoal on Paper Sculptures, Drinking Sculptures, and Video Sculptures.“(Quelle: <https://www.moma.org>)



Dayly Design News inserierte im Internet dazu: „Since the beginning of their collaboration, in the late 1960s, British sculptors Gilbert & George have aimed to become the work of art-elevating their daily activities to expressions of creativity and casting themselves as ‚living sculptures‘. The exhibition Gilbert & George: The Early Years builds upon MoMA’s extensive holdings of the artists’ dynamic work, focusing on their career from 1969 to 1980. The first American museum show in over 30 years dedicated to this defining decade in their production, the installation features two major, large-scale ‚Charcoal on Paper Sculptures‘: To Be With Art Is All We Ask (1970), and The Tuileries (1974). The exhibition also incorporates ephemeral materials and video works drawn from the collections of multiple Museum departments. The exhibition will happen from May 09 to October 25, 2015.“ Der Text gibt darüber hinaus preis, dass es sich bei Gilbert & George nicht um eine „collaboration“ zweier Künstler handelt, sondern das Paar sich als >ein Künstler< versteht und dementsprechend handelt, aber auch so verstanden werden will.



Genau besehen ist die Selbstdarstellung des Künstlers als Künstler kein Novum in der Kunstgeschichte, kennen wir doch spätestens seit der Renaissance das Selbstbild als eine reich bestückte und gut dokumentierte Gattung der Zeichnung und Malerei. Dabei schwankt die Selbsteinschätzung zwischen Selbstverherrli-

chung, Selbstbefragung und Selbstzweifel. Bei Dürers Selbstbildnis aus der Pinakothek München spürt man die Selbstzweifel eher weniger. Bei den Interpreten hat sich die Ansicht durchgesetzt, dass der Schöpfer sich hier nicht als Maler darstellen wollte, der mit Leinwand, Pinsel und Farbe in aller Bescheidenheit um die Wahrheit ringt.

Den Schritt zur Plastik, zu Stein und Bronze... haben Künstler in Bezug auf sich selbst meines Wissens noch nicht vollzogen, das überließen sie bislang noch der Nachwelt. Wie könnte man sich wohl ein öffentliches Beuys-Denkmal vorstellen? Filz und Fett kommen wohl eher nicht als Materialien in Frage.

Zur Entlastung:

In seinem Roman „Im Namen der Rose“ spielt für Umberto Eco der verschwundene zweite Band von Aristoteles Poetik eine dramaturgisch wichtige Rolle. In diesem Werk ging es wohl um die Komödie und manches deutet darauf hin, dass Aristoteles auch dieser Form des Dramas eine heilende Wirkung zugeschrieben hat, was für den blinden Mönch und Bibliothekar Jorge ein Verbrechen an der Tragödie christlichen Leidens und der transzendentalen Bestimmung menschlicher Existenz darstellt. Das Lachen hat im Neuen Testament keinen Ort. Auch heute ist der Kirchenraum kein Ort für Gelächter. Das gilt auch für den vermeintlichen Sakralraum Museum weitestgehend. Doch hat die Psychoanalyse die heilende Kraft des Lachens längst entdeckt. Was die Bildende Kunst betrifft, muss man in der Beziehung kein Defizit diagnostizieren. Späße sind hier keine Rarität und sie werden – wie sich das für guten Witz gehört – mit allem Ernst vorgetragen. Das Komische, die Parodie, die Karikatur, der Witz ringen dem Kunstfreund jedoch bestenfalls ein stilles, in sich gekehrtes Vergnügen ab. In Museen wird selten gelacht, auch wenn sich einige Künstler durchaus Mühe gegeben haben, ihre Kunst auch dem Gelächter und der Lächerlichkeit preiszugeben. Beim Publikum scheint die Lizenz zum Lachen über Kunst noch nicht recht angekommen zu sein. Und auch die Kunsterzieher schlagen sich in überwiegenden Teilen auf die Seite der Andacht, des Staunens und der Bewunderung.

Da könnte die Kunstpädagogik auf ihre alten Tage noch Verdienstvolles leisten, hat sie sich doch seit der Kunsterzieherbewegung auch der kathartischen Wirkung ihres Tuns verschrieben.

Literatur

- C. Engelhorn: „Alle wollen dasselbe Bild“ gedruckte Neufassung eines Vortrags in der Pinakothek der Moderne, München Juli 2003
- Thomson, „Frühgeschichte Griechenlands und der Ägäis“, Berlin 1960
- Kris Ernst und Kurz Otto : „Die Legende vom Künstler- ein geschichtlicher Versuch“ Wien, 1995“
- Mauss Marcel , „Die Gabe“, Frankfurt 1990
- Asemissen/Schweighardt „Malerei als Thema der Malerei“, Berlin 1994
- Schoske Sylvia und Wildung Dietrich in: W. Nerdinger Hrsg. „Der Architekt“, München 2013, Katalog Band 1
- Sennett Richard : „Handwerk“, Berlin 2009)
- Thomson George, „Die ersten Philosophen – Forschungen zur altgriechischen Gesellschaft II
- Beck/Bredenkamp über Bilderkult und Bildersturm in: Busch/Schmook Hrsg. „Kunst – die Geschichte ihrer Funktionen“, Weinheim und Berlin 1987
- Belting Hans , „Vom Altarbild zur autonomen Malerei“ in Busch/Schmook Hrsg. „Kunst – die Geschichte ihrer Funktionen“
- Pevsner Nikolaus: „Die Geschichte der Kunstakademien“, München 1986
- Bilstein Johannes.: Herrgottsschnitzer am eigenen Leibe oder Symphoniker ihrer selbst. Die Künste als Modelle der Subjektwerdung. In: Weltzien, Friedrich (Hrsg.): Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Berlin: Reimer,
- Tomkins Calvin: „An Eye for the New“, The New Yorker, 17. Januar 2000
- Vasaris Georgio: „Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten“, Zürich 1974
- Hecht Christian : Rezension zu: Rhein, Gudrun: Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts . <https://arthist.net/reviews/232>
- Blum Gerd: „Giorgio Vasari der Erfinder der Renaissance“, München 2011
- Ullrich Wolfgang: „Nur wer's nicht kann, kann's“, Artikel in der >Zeit< vom 5.2.2004
- Dolce Lodovico: „Dialog über die Malerei“, Wien 1871
- Kuspit Donald, „Der Kult vom Avantgarde-Künstler“, Klagenfurt 1995
- FAZ, Feuilleton vom 7. August 2000: "Ein Tag im Leben des Joseph B. Geheimnisse des Absturzes auf der Krim: Der Künstler Jörg Herold trifft Beuys-Zeugen und beleuchtet das Trauma des Künstlers"
- Müller-Mehlis Reinhard: „Des Kaisers neue Kleider“, München 2003
- Schulbuch ‚Grundkurs Kunst 2‘ (Klant/Walch), Verlag Schroedel, 1990
- Schulbuch ‚Perspektiven der Kunst‘, Nerdinger, Lurz 1990
- Schulbuch "Grundsteine Kunst", Fridhelm Niggemeier, Klett 1995
- Danto, "Die Verklärung des Gewöhnlichen", 1991

Christof Engelhorn über einen Besuch einer Warhol Retrospektive in der Beyeler Fondation Basel-Riehen in Begleitung seiner Frau: *„Von Periode zu Periode, von Serie zu Serie, von Raum zu Raum suchten wir das jeweils stärkste Werk aus. Wir kamen sogar überein, daß aus der Ätz-Bilderserie, den sogenannten Pissbildern, für die meine Frau und ich bei den bisher gesehenen Exemplaren nur ein Achselzucken hatten, das einzige Baseler Bild künstlerisch ganz stark sei, das Oxidationsbild von 1978, was übrigens unsere Fußpflegerin, die es dort gesehen hatte, als ihren Favorit bezeichnete, wenn auch wegen der Herstellungsweise etwas verschämt.“*(„Alle wollen dasselbe Bild“, S.39 dazu Abb.7 S.38)

Ein wenig tröpfeln ist doch normal

