



Stefan Heidenreich
Was verspricht die Kunst?

Was ist Kunst – eine Schneeschippe, ein Tier in Formaldehyd, eine Einladung zum Essen? Die unübersichtliche Lage hat ihre Gründe. Stefan Heidenreich findet sie in einer anderen Geschichte der Kunst. Wie wurden Maler zu Künstlern? Weshalb führte die Entwicklung der Fotografie dazu, dass die Kunst im Museum Zuflucht suchte? Und warum heißt dieser Rückzug Moderne? Eine anekdotenreiche Tour durch 600 Jahre Kunstgeschichte auf all diese Fragen ist Stefan Heidenreichs Antwort. Sie zeigt, wie ein System namens Kunst entstand und nach welchen Regeln man dort spielt.

Stefan Heidenreich ist freier Autor und lebt in Berlin. Von ihm liegen bereits *Flipflop. Digitale Datenströme und die Kultur des 21. Jahrhunderts* (2004) vor, der mit seinem Bruder Ralph Heidenreich veröffentlichte Essay *Mehr Geld* (2008) sowie *Iconicturn* (2009). Seine Essays und Artikel erscheinen unter anderem in der *FAZ*, der *Süddeutschen Zeitung*, der *taz* und der *Zeit*. Weitere Informationen zum Autor unter www.stefanheidenreich.de.

Berliner Taschenbuch Verlag

Inhalt

Einleitung •	7
Kapitel 1 <i>Maler werden Künstler</i> •	17
Kapitel 2 <i>Moderne und Museum</i> •	75
Kapitel 3 <i>Ready Made</i> •	143
Kapitel 4 <i>Nach der Moderne</i> •	161
Kapitel 5 <i>Zur Gegenwart</i> •	239
Nachwort zur Taschenbuchauflage •	255
Anmerkungen •	259
Bibliografie •	264
Register •	268

Januar 2009

BvT Berliner Taschenbuch Verlags GmbH, Berlin

© 1998 Berlin Verlag GmbH, Berlin

Umschlaggestaltung: Rothfos & Gabler, Hamburg,
unter Verwendung einer Abbildung des Kunstwerkes

Bicycle Wheel (1913/64) von Marcel Duchamp

© The Israel Museum/

Vera & Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealistic Art/

The Bridgeman Art Library

Druck und Bindung: CPI – Clausen & Bosse, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-8333-0582-5

www.berlinverlage.de

Einleitung

Ein Gemälde, eine Schneeschippe, ein einbalsamiertes Tier oder eine Einladung zum Essen – das alles sind Dinge und Ereignisse, die am Ende des 20. Jahrhunderts als Kunst gelten können. Eine ungeheure Vielfalt von Dingen, Texten und Ereignissen scheint jeden Versuch, zusammenhängend wiederzugeben, was unter der Bezeichnung Kunst geschieht, zu zerstreuen. Am einzelnen Kunstwerk lässt sich die Frage, was Kunst ist, längst nicht mehr festmachen. Der Horizont ist offen, zu viele Versuche, bestimmte Werke auszuschließen, sind gescheitert. Umso deutlicher zeichnen sich die Konturen der Kunst an ihren Veranstaltungen und ihren Schauplätzen ab, denn die Orte der Kunst sind im Gegensatz zu ihren Werken in diesem Jahrhundert nahezu dieselben geblieben. Museen, Galerien, Ausstellungen und Akademien stellen die feste Bühne dar, auf der die künstlerischen Umwälzungen des 20. Jahrhunderts inszeniert wurden. Um 1900 war das Erscheinungsbild der Kunst auf Gemälde und Skulpturen beschränkt, die einem aus heutiger Sicht sehr engen Ideal der Abbildung von sichtbarer Welt verpflichtet waren. In dem Maß, in dem andere Werke hergestellt und ausgestellt wurden, geriet der Zusammenhalt ins Wanken, der es überhaupt erlaubt, weiterhin mit dem Wort »Kunstwerk« von etwas Bestimmtem zu sprechen.

Da man die Veränderungen in der Kunst immer an einer Geschichte der Kunstwerke abgelesen hatte, wurde der Bestand ihrer Institutionen fraglos vorausgesetzt und übergangen. Wenn aber als Kunst gilt, was sich an Orten wie Museen, Galerien oder anderen entsprechend gekennzeichneten Plätzen abspielt, stellt sich die Frage, ob nicht die Orte und Institutionen einen Zusammenhang erst herstellen und immer wieder erzeugen, für den die Werke selbst nicht eintreten können. Von dieser Annahme geht dieses Buch aus, um zu erkunden, inwieweit die Werke der Kunst durch ihre Institutionen bestimmt sind, auf welche Weise diese Institutionen funktionieren und wie sie zustande kamen. Institution heißt dabei zweierlei. Als eine unter vielen meint sie ein je konkretes Gebäude oder eine Instanz der Verwaltung. Als Institution im abstrakteren Sinn steht sie für die Regeln, gesagte wie ungesagte, sowie die Formate und Prozeduren, die den Betrieb der vielen Institutionen prägen. So sind Museen, Akademien und Verwaltungen nach ihren Regeln und Gesetzen zu befragen, um zu klären, in welchem Maß sie den laufenden künstlerischen Umsturz des 20. Jahrhunderts ausgelöst haben und vielleicht noch immer auslösen.

Institutionen sind träge, über ihre Aufgaben und Verfahren wird nicht von heute auf morgen entschieden. Das gilt besonders für eine Institution wie das Museum, das etwas speichern soll und daher nicht nur für die Dauer entworfen wurde, sondern auch Dauer herstellt. Deshalb muss der Blick auf die Institutionen über die jüngere Gegenwart hinausgehen und bis zu ihren Anfängen reichen. Entscheidungen und Gründe, die an diesen Anfängen stehen, haben den institutionellen Apparat mobilisiert und sind dann zu den Selbstverständlichkeiten geworden, die Verfahren und Möglichkeiten bis heute vorgeben. Die-

se Selbstverständlichkeiten werden zurückverfolgt, um Gründe, Motive und stillschweigend übernommene Gesetze der Institutionen aufzuspüren, um herauszufinden, was die Kunst und ihren Bestand in Museen und Akademien durch alle Revolutionen der Inhalte hindurch sichert.

Über die mächtige Institution des Museums, die in ihrer heutigen Form erst im 19. Jahrhundert entstand, führt der Weg zurück zu den Akademien der Renaissance. Die ersten von ihnen wurden im 16. Jahrhundert in Italien gegründet, aber damit ist der Anfang der Kunst als Institution noch nicht erreicht. Der Begriff der Kunst, wie er sich im Umfeld der Akademien und in Verbindung zu den italienischen Fürstenhöfen festigte, geht auf einen Streit zurück, der im 15. und 16. Jahrhundert ausgetragen wurde. Hier stößt man auf die überraschende Tatsache, dass Kunst von Anfang an eine bestimmte Art und Weise der Organisation bezeichnet hat. Bereits im 16. Jahrhundert bestimmen nicht die Kunstwerke, was Kunst ist, sondern die Umstände, unter denen diese Werke verteilt, gehandelt und hergestellt werden.

Erst gegen Ende der Renaissance setzt sich die Bezeichnung »Kunst« für die alten Handwerke Malerei und Bildhauerei durch. Der Begriff wird aus anderen Zusammenhängen übernommen, die bereits vor der Zeit der Renaissance Künste hießen und mit Malerei oder Bildhauerei wenig zu tun haben. Unter »mechanischen Künsten« versteht man seit dem 13. Jahrhundert sieben Handwerke, die wiederum den sieben »freien Künsten« nachgebildet sind, aus denen im Mittelalter die Grundausbildung der Universitäten bestand. Noch im 15. Jahrhundert hätte ein Maler oder Bildhauer nicht als Künstler, sondern als Handwerker gegolten.

Der Streit um den Begriff der Kunst setzt mit dem

Anspruch der Maler und Bildhauer ein, den Vertretern der freien Künste gleichgestellt zu werden. Mit dem Begriff Kunst ahmen sie somit Wissenschaften nach, die an staatlichen Instituten unterrichtet werden und deren Vertreter anschließend zum großen Teil in den Staatsdienst treten. Mit der Gründung der Akademien festigt sich die Position der neuen Künstler, da sie nun wie Wissenschaftler unter staatlicher Aufsicht ausgebildet werden.

Sobald der Maler zum Künstler aufrückt, vollzieht sich eine entscheidende Veränderung, die zwar vorerst nicht seine Arbeit, wohl aber deren Möglichkeiten und Notwendigkeiten betrifft. Es entsteht eine Art virtueller Beruf des Künstlers, der ein weites Feld an Betätigungen umfassen kann. Die Möglichkeiten seines Berufsfeldes entfalten sich nicht gleich in der Renaissance, sondern erst im 20. Jahrhundert. Ein Maler erhielt seinen Namen von der Beherrschung eines Handwerks – heute würde man von Medienkompetenz sprechen, denn Malerei hatte ihren Namen vom Medium der Bilder. Ein Künstler dagegen bestimmt sich über die Institutionen und Regeln, die unter dem Begriff Kunst von den Wissenschaften übernommen wurden. Vom Künstler wird seither erwartet, sich den Erfordernissen eines institutionellen Zusammenhangs namens Kunst anzupassen.

Über Jahrhunderte hinweg bleibt es bei dem Miteinander von Malerei und Bildhauerei als Kunst, bis im 20. Jahrhundert die alte Unterscheidung zwischen beiden Konzepten, dem des Handwerks und dem der Institution, plötzlich aufbricht. Am modernen Künstler, der sich von der Notwendigkeit zu malen verabschiedet hat, erfüllt sich ein Versprechen der Renaissance. Er verwirklicht die Trennung zwischen Handwerk und Verwaltung, die im 15. Jahrhundert angelegt wurde.

Was dazu geführt hat, dass Kunst etwas anderes wurde als Bildhauerei und Malerei, kann die Geschichte der Institutionen allein nicht aufklären. Im 19. Jahrhundert kommt ein Ereignis dazwischen, das die Entwicklung der Malerei maßgeblich beeinflusst und letztlich die Bereiche Kunst und Malerei spaltet. Dieses Ereignis ist die Erfindung der Fotografie, die etliche der Gebrauchsfunktionen der Malerei übernimmt. Dass die Geschichte der Kunst über diesen Wendepunkt gerne hinwegsieht, hängt mit der Reaktion der Malerei auf ihr technisches Gegenüber zusammen. Während der ersten hundert Jahre der Fotografie findet kaum ein Foto den Weg in das Museum. Hier behält die Malerei ihr Monopol. Überall sonst verliert sie es, an die Stelle der handgemalten Gebrauchsbilder treten die billigeren Fotografien. Die ersten, die der neuen Technologie zum Opfer fallen, sind die Porträtmaler. Sehr bald geht die Rede vom Ende der Malerei um.

Rettung versprechen allein der Begriff der Kunst und ihre Institutionen. Auch wenn die Malerei die Kompetenz für die Abbildung der sichtbaren Wirklichkeit nach und nach an die Fotografie abgeben muss, bleibt sie doch in den Tempeln der Kunst bestimmend. Um diese Stellung zu halten, lässt sie althergebrachte bildliche Normen fallen und macht neuen Methoden Platz, deren Wurzeln in den Regeln der Kunst und ihrer Institutionen liegen. Die Anweisung an Maler, sichtbare Natur nachzuahmen, verliert gegen Ende des 19. Jahrhunderts an Bedeutung. Dagegen tritt die Anforderung des Museums in den Vordergrund, eine am Stil erkennbare Geschichte zu produzieren. Das Ergebnis ist eine Entwicklung der Malerei, die schon den Zeitgenossen zugleich als Befreiung und als Zusammenbruch erscheint. Beide Sichtweisen sind aus der jeweiligen Position begründet. Die Rede von der Befreiung nimmt den institutionellen

Standpunkt des Museums ein, das die neuen Bilder als historischen Fortschritt darstellt. Das Urteil des Zusammenbruchs wird von der Tradition der Malerei aus formuliert, die die Welt des Sichtbaren schwinden sieht. Wenn die Moderne, wie im deutschen Faschismus geschehen, als »entartet« oder anderswo als formalistisch gebrandmarkt werden, steht dahinter nicht zuletzt die Absicht, traditionelle Malerei als Staatskultur zu erhalten, um ihre Bilder zu Propagandazwecken einzusetzen. Es bedeutet alles andere als eine Zustimmung zur totalitären Staatskunst, wenn Geschichte der Moderne als Befreiung der Malerei bezweifelt wird. Es geht nicht darum, mit stilistischen Entwicklungen politisch abzurechnen, sondern darum, die Anfänge der Moderne auf ihre unausgesprochenen Regeln und deren Folgen hin zu durchleuchten.

Die Malerei der Avantgarde gerät im Lauf des 20. Jahrhunderts zusehends in Bedrängnis. Extreme Positionen werden erreicht, stilistische Neuerungen sind kaum mehr möglich, der Wille, dem Museum weiterhin geschichtstaugliche Fortschritte zu liefern, verfängt sich in einem Netz von Wiederholungen.

Schon am Anfang des 20. Jahrhunderts findet eine Erweiterung des Kunstbegriffs statt, die bis heute die Lage bestimmt. Keine der Betriebsvorschriften des Kunstmuseums besagt, dass nur eine bestimmte Art von Dingen, wie etwa Gemälde, gespeichert werden darf. Der Kunstbegriff lässt in dieser Hinsicht alles offen, solange die Werke von ihren Institutionen verarbeitet werden können. Somit darf alles, was in den Räumen eines Museums gezeigt oder zumindest dokumentiert werden kann, Kunst sein.

Der Beginn einer Kunst jenseits von Malerei und Bildhauerei kündigt sich erstmals im Werk von Marcel Du-

champ an. Das mit dem Pseudonym »R. Mutt« signierte Urinal, das er unter dem Titel »Fountain« 1917 zu einer Gruppenausstellung einreicht, wird zu einem der berühmten Skandale der neuen Kunst. Mit dem Werk Duchamps beginnen Museen, von ihrer Beschränkung auf das Format des Gemäldes oder der Skulptur abzukommen.

Seit dem Beginn dieser Umstellung spielen Texte im Umfeld der Kunst eine immer größere Rolle, seien es Manifeste von Künstlern oder Thesen der Kunsttheorie. Oftmals macht erst die Erklärung ein Ding zum Werk und fügt es in die Institutionen der Kunst ein. Der Künstler tritt selbst als Theoretiker auf und beginnt, sich um seine Rolle innerhalb der Institutionen anders als zuvor zu kümmern. Da Institutionen und Verwaltungen stets im Medium der Schrift arbeiten, können die meisten Texte zur Kunst als Erweiterung der Kunstverwaltung verstanden werden.

Am Beispiel der Biografie lässt sich dieser Effekt gut beobachten. Lebensgeschichten von Malern sind eine der ältesten Textformen im Bereich der Kunst. Die erste große Sammlung veröffentlichte im Jahr 1550 Giorgio Vasari, der später an der Gründung der ersten Akademie beteiligt war. Die Biografie etablierte innerhalb der Kunst die Figur des Künstlers und gibt seither ein Format von Lebenslauf und Arbeit vor, dem sie sich bis in die Gegenwart fügt. Vor der Renaissance hatte die Person des Malers zwar ebenfalls eine öffentliche Bedeutung, aber es war nicht üblich, seine Lebensgeschichte zu erzählen und zu überliefern. Die Lebensgeschichten der neuen Künstler übernehmen die Aufgabe, dem Künstler Entscheidungen über sein Werk zuzuschreiben und dessen Zustandekommen zu verklären. Typisch für die Biografien der Renaissance ist etwa die Feststellung, der Künstler sei kraft seines gottgegebenen Talents schon von Geburt an ein begnadeter Maler gewe-

sen. Die Funktion dieser Geschichte war es, vor dem Hintergrund des Streits zwischen Handwerk und Kunst die handwerkliche Ausbildung von Malern für überflüssig zu erklären. Moderne Biografien füllen vor dem Hintergrund der Institutionen ähnliche Lücken. Dem Künstler wird die größte Freiheit und Wichtigkeit zugeschrieben, um die Institution von den Entscheidungen, die sie trifft, zu entlasten. So wird das Kunstwerk als freier Einfall eines Künstlers dargestellt, aber die Rolle, die Märkte und Museen bei der Auswahl und Ausstellung von Werken spielen, gerät aus dem Blick. Die Entscheidungen über das, was als Kunst gilt, sind auf verschiedene Stellen im institutionellen Gefüge verteilt, und der Künstler kann deshalb so frei walten, weil er eine der schwächsten Positionen innehat.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden die Freiheiten der Künstler ins scheinbar Grenzenlose erweitert. Marcel Duchamp war ein Vorläufer, sein Werk wird erst nach dem Zweiten Weltkrieg allgemein bekannt, als sich eine Kunst jenseits der Malerei durchzusetzen beginnt. Kunst bedeutet seither die Befreiung vom Handwerk der Malerei und die Bindung an Institutionen. Solange Künstler innerhalb ihrer Institutionen verbleiben und deren Voraussetzungen, ob stillschweigend oder nicht, akzeptieren, scheint die Freiheit der Kunst vollkommen. Erst aus einer größeren Distanz zeigt sich, welche Regeln und Konventionen, Positionen und Figuren, Behörden und Verwaltungen den modernen Kunstbetrieb nicht nur äußerlich, sondern auch inhaltlich bewegen.

Es steht zu fragen, inwieweit der althergebrachte institutionelle Zusammenhang die Strömungen und Werke der modernen Kunst beeinflusst. Wie kommt es dazu, dass bestimmte Werke im Museum gespeichert und andere vergessen werden? Welche künstlerischen Strategien und Werke

erweisen sich als erfolgreich? An welcher Stelle wird über die Erfolge entschieden? Welche Entscheidungen und Regeln stehen fest, und welche Werke erzeugen sie? Wie agieren Künstler in dem System, das sie umgibt, und welchen Entscheidungen verdanken sie ihren Erfolg?

Werke und Selbstzeugnisse von Künstlern werden als Folie sichtbar, hinter der sich allzu deutlich die Regeln des Kunstsystems abzeichnen. Der Zusammenhang zwischen einer schwierigen, oft unverständlichen Kunst und den Erklärungen, die ihr eine tiefe Bedeutung zusprechen, muss gleichsam geschält werden, um nachzuforschen, was unter der Oberfläche des Systems übrig bleibt, und ob nicht viele der Werke, die auf den ersten Blick bedeutungslos erscheinen, es allen Theorien zum Trotz tatsächlich sind. Wer allerdings von einer Krise der Werke vorschnell auf ein Ende der Kunst schließen will, übersieht die Rolle der institutionellen Basis. Solange die Museen, Akademien und Verwaltungen der Kunst aufrechterhalten werden, wird es stets etwas geben, das in ihrem Namen hergestellt wird.

Kapitel 1 • *Maler werden Künstler*

Die Künste

Viele der Bilder, die heute in Museen gezeigt werden, hätte man zur Zeit ihrer Entstehung nicht als Kunstwerke bezeichnet. Erst im 15. Jahrhundert bahnt sich ein Gebrauch des Begriffs Kunst an, der dem des 20. Jahrhunderts nahekommt. Mit dem Wandel des Wortes verschieben sich die Regeln und die Figuren, die das Feld der Kunst abstecken. Erst seit Kurzem wird unter der Einzahl »Kunst« etwas verstanden, das sich in Museen, Galerien und Ausstellungen abspielt und aus der Tradition der Malerei und der Bildhauerei hervorgegangen ist. Jede Aussage über die Kunst der Vergangenheit verdient deshalb mit Vorsicht behandelt zu werden, bezeichnet sie doch mitunter Dinge als Kunst, die die Museen unserer Gegenwart erst nachträglich dazu erklärt haben. Das gilt nicht nur für Importe aus nichteuropäischen Kulturen, die zwar Malerei und Skulptur, aber nicht unbedingt so etwas wie Kunst kennen, sondern gleichermaßen für Werke des europäischen Mittelalters.

So wenig sich der Kunstbegriff auf bestimmte Werke festlegen lässt, er hat doch einen Anfang im Anspruch der Maler, der Bildhauer und anfangs auch der Architekten, als Künstler bezeichnet zu werden. Was heute wie eine fast selbstverständliche Gleichsetzung klingt, war einmal eine

umstrittene Zuordnung zu einem Begriff von Kunst, mit deren Hilfe man einen gesellschaftlichen Aufstieg und wirtschaftliche Vorteile anstrebte. In den Unterschieden der beiden Begriffe Malerei und Kunst und den verschiedenen Zusammenhängen, die hinter ihnen hervortreten, wird deutlich, was sich die Maler von der Kunst versprochen haben und was sich für sie unter dem Namen Kunst geändert hat.

Künstler nennen sich bis ins 16. Jahrhundert in erster Linie die Mitglieder der Artistenfakultät, also Studenten und Absolventen der freien Künste.¹ Unter diesen versteht man seit der Antike einen Kanon von sieben Wissenschaften, die an Schulen und später an Universitäten unterrichtet werden. Die drei Fächer Grammatik, Rhetorik und Dialektik, das sogenannte Trivium, machen den Anfang. Hier lernen die Studenten die damalige Wissenschaftssprache Latein in Wort und Schrift. Darauf bauen die vier mathematischen Fächer auf, das Quadrivium von Geometrie, Arithmetik, Astronomie und Musik. Allein die Musik würde man heute nach wie vor zu den Künsten zählen. Damals galt sie als numerische Wissenschaft, da die Harmonien seit der Antike auf Verhältnisse ganzer Zahlen zurückgeführt wurden. Die Künstler oder Artisten waren keineswegs die angesehensten Studenten. Ihr Unterricht galt als Grundausbildung, der sich das Hauptstudium in den anspruchsvolleren, berufsbildenden Fächern wie Medizin, Jura oder Theologie anschloss.

Maler und Bildhauer fielen ursprünglich in eine ganz andere Schublade der Gesellschaft. Sie galten als Handwerker und standen daher, sowohl was ihre Rolle im Wirtschaftsleben als auch was Status und Ausbildung anbelangt, unter den studierten Künstlern. Nur wenige Ausnahmen von Malern, die auch die Künste studiert hatten,

sind bekannt, etwa Carlo da Milano, von dem es heißt, er sei *artium doctor et pictor* gewesen, Gelehrter der Künste und Maler.² Dennoch ist der Wunsch der Maler, den Künstlern gleichgestellt zu werden, nicht ganz aus der Luft gegriffen, da es neben den freien noch eine andere Gattung von Künsten gab. Auch Handwerker galten bedingt als Künstler, seit der französische Philosoph und Pädagoge Hugo von St. Victor im 12. Jahrhundert ihre Tätigkeiten parallel zu den sieben freien Künsten in sieben mechanische Künste, die *artes mechanicae*, eingeteilt hatte.³ Aber Maler und Bildhauer fanden in seinem System keinen eigenen Platz. Teile ihres Handwerks fielen unter den Oberbegriff der »Armatura«, der Kunst des Waffenbaus. Da aber die Künste der Mechanik nie Organisationsformen entwickelten, die denen der freien Künste vergleichbar waren, und auch nie ein ähnliches Ansehen genossen, hatte seine Zuordnung keine großen Auswirkungen.

Die Unterscheidung zwischen freien und mechanischen Künsten geht zurück auf die antike Einteilung der Gesellschaft in Sklaven und freie Bürger. Die *artes liberales* hießen freie Künste, weil sie die Bildung des freien Bürgers ausmachten, der keine körperlichen Arbeiten verrichten musste, sich also auch nicht handwerklich betätigte. Die Künste der freien Bürger vermittelten Grundkenntnisse, die im politischen Leben und zur Organisation der Wirtschaft nötig waren. Rechnen und Schreiben, Reden und Planen befähigten die freien Bürger der Antike, Verwaltungslaufbahnen einzuschlagen oder Karrieren zu verfolgen, die man heute dem Oberbegriff »Manager« zuschlagen würde. Dementsprechend fiel ihnen ein höherer gesellschaftlicher Status zu. Wenn Maler einen Anspruch auf den Status von Künstlern anmeldeten, schwebten ihnen nicht die handwerklichen mechanischen, sondern die frei-

en Künste vor und die gesellschaftlichen Positionen, zu denen diese den Zugang sicherten.

Den Wechsel der Berufsbezeichnung vom Maler zum Künstler begleitete ein lang anhaltender Kampf um den Wert der Bilder und die Rolle der Malerei. Wenn heute die Maler und Bildhauer der Renaissance ganz fraglos als Künstler betitelt werden, verschleiert die Bezeichnung einen Durchsetzungskampf, der genau um diesen Titel entbrannte.

So verdeckt der Begriff der Kunst im Nachhinein seine Herkunft. Weil aber am Anfang nicht nur ein historisches Ereignis stand, sondern Regeln eingeführt wurden, die bis heute gelten, lohnt es sich, die Motive und Folgen des Übergangs von der Malerei zur Kunst genauer zu betrachten.

Das Wort »Kunst« siedelt sich in der Renaissance dort an, wo man es heute findet. Aber der Begriff hat eine Geschichte, die auf griechische Quellen zurückgeht. Diese antike Herkunft wird in neuerer Zeit gerne herangezogen, um etwas am Wesen der Kunst zu klären. Das deutsche Wort »Kunst« führt über seine lateinische Entsprechung *ars* zu dem griechischen Ausdruck *τέχνη* – *techné* zurück. Jeder Versuch, aus der deutschen Sprachgeschichte eine Wortbedeutung abzuleiten, wie sie der gutwillige, aber kurzsichtige Satz »Kunst kommt von Können« nahelegt, übersieht diesen Zusammenhang von Übersetzungen. Aber auch die antike Begriffsgeschichte ist mit Vorsicht zu behandeln. Sie führt zwar auf die erste überlieferte Entsprechung zurück, garantiert aber keineswegs, dass die Gegenwart des Wortes sich daraus erhellen lässt. Gerade am Beispiel der Kunst zeigt sich, wie eine Begriffsgeschichte in die Irre führen kann. Mit dem Rückgriff auf die antike *techné* überspringt sie die Entwicklungsgeschichte des Wortes

und redet die vermeintliche Verbindung von Technik und Kunst herbei. Aber keine Institution und kein praktischer Zusammenhang baut eine Brücke zwischen dem, was heute Kunst heißt, und der alten griechischen *techné*. Das Wort lässt dennoch Rückschlüsse auf eine tiefere Verwandtschaft von Kunst und Technik zu. Tatsächlich aber wird sich zeigen, dass der Begriff der Kunst später gerade dazu führte, das betreffende Feld der Künste von seiner technischen Basis zu trennen – eine Trennung, deren Auswirkungen erst die Kunst des 20. Jahrhunderts in ihrem ganzen Umfang vorführt.

Der historische Ausgangspunkt der Kunst findet sich nicht in der Geschichte des Wortes, sondern am Ende einer Kette von Ereignissen, die dem Begriff Kunst ein bis heute stabiles Muster von Regeln und Entscheidungen, Institutionen und Werken zuweisen. Zeitlich dehnt sich diese Zuschreibung und ihre allmähliche Festigung von der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert aus.

Um 1410 verfasste Cennino Cennini, von dessen Leben wenig mehr bekannt ist, als dass er als Höfling in Padua lebte, ein Buch unter dem schlichten Titel *Il Libro dell'Arte* – »Das Buch über die Kunst«. Er behandelt darin das Handwerk der Malerei vom Farbenreiben und Leimanrühren bis zum Wandgemälde al fresco. Neu ist das Wort Kunst im Titel, und Cennini versäumt nicht, darauf hinzuweisen, dass sein Begriff der Kunst sich von den *artes liberales* und nicht den *artes mechanicae* herleitet.⁴ Sein programmatischer Titel ist nur die Ankündigung eines jahrhundertelangen Kampfes um die Aufnahme der Malerei unter die Künste.

Cennini schreibt nicht aus der Perspektive eines Handwerkers. Er war bei Hof angestellt. Mit dem Wissen um

die neue Kunst der Malerei will er genauso viel gelten wie die anderen Künstler bei Hof, allesamt Angestellte mit wissenschaftlicher Grundausbildung. Er formuliert den Kunstanspruch der Malerei von der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Stellung eines Höflings aus. Hier kommt ein Konflikt ins Spiel, der den Gegensatz von Malerei und Kunst lange begleiten wird. Als Künstler verstehen sich vor allem Maler, die bei Hof fest angestellt sind und sich daher von den Vorschriften der Zünfte leichter lossagen können. Auch der Kunstanspruch in Cenninis *Libro dell'Arte* speist sich zum Teil aus dem Dünkel der Hofangestellten gegenüber den Handwerkern. Malende Künstler wissen, wenn sie Cenninis Buch gelesen haben, nicht mehr als die handwerklich ausgebildeten Maler. So gibt ihnen Cennini noch den Ratschlag auf den Weg, sie sollten wenigstens versuchen, sich so zu benehmen, als ob sie studiert hätten, um bei Hof etwas darzustellen.

Malerei gab es nicht als Studienfach, sie wurde mündlich gelehrt. Studieren hieß dagegen, Wissen aus Texten zu lernen, und eben diese Texte lagen nicht vor, jedenfalls so lange nicht, bis Cennini den ersten Traktat über die Kunst der Malerei geschrieben hatte. Damit beseitigt sein Buch zumindest eine der Hürden, die dem Studium der Malerei im Weg standen. Der Inhalt von Cenninis Schrift scheint indessen auf kein besonders großes Interesse gestoßen zu sein, was kaum erstaunt, denn er wusste kaum etwas mitzuteilen, das über das Wissen eines Handwerkers hinausging. Im Gegensatz zu späteren handschriftlichen Traktaten wurde Cenninis Werk während der Renaissance nicht mehr in Druck gegeben. Erst 1821 entdeckten es Kunsthistoriker wieder und veröffentlichten es zum ersten Mal als gedrucktes Buch.

Für die weitere Entwicklung der Malerei blieb Cenni-

nis Traktat ohne Folgen, denn mit den großen Veränderungen, die sich wenige Jahrzehnte später ereigneten, hatte er nichts zu tun. Bevor sich Maler wirklich als Künstler bezeichnen konnten, erweiterten sie die alten Kenntnisse des Handwerks um wissenschaftliche Methoden und erreichten damit auch in ihrer praktischen Arbeit den Status des Künstlers.

Perspektive und Proportion

Die Künste greifen auf die Malerei nicht ohne Vorbereitung über. Der Wandel der Malerei zur Kunst wird von einem Umbruch eingeleitet, der die gesamte europäische Kultur des 14. Jahrhunderts betrifft. Er geht von zwei bahnbrechenden Erfindungen aus, die im 13. Jahrhundert auf dem Weg vom Fernen Osten über die arabische Welt Europa erreichen.

Mit dem Papier kam ein für die damalige Zeit unvergleichlich billiges Trägermaterial für Texte und Zeichnungen auf. 1276 nahm in Fabriano in Mittelitalien die erste Papiermühle Europas ihren Betrieb auf. Bald verdrängte die einheimische Papierherstellung das teure Pergament aus Tierhäuten und das fast ebenso teure Importpapier aus dem Nahen Osten. Es breitete sich ein Netzwerk von Schreibstuben aus, in denen gegen Bezahlung Bücher kopiert wurden, darunter auch solche, die man bisher in den klösterlichen und universitären Werkstätten nicht abgeschrieben hatte. Neues Wissen drängte in das Medium des handgeschriebenen Buchs, und vermehrt kamen, wie übrigens auch bei Cennini, die bis dahin mehr gesprochenen als geschriebenen Volkssprachen anstelle des Lateins zum Zug. Bücher waren zwar noch immer teuer, denn auch

ein geübter Schreiber benötigte fast ein halbes Jahr, um ein Buch durchschnittlicher Länge zu kopieren. Dennoch führte das Papier zu einer Revolution, die der des Buchdrucks an Bedeutung kaum nachsteht. Plötzlich war ein Datenträger für Schriften, Zeichnungen, Notizen und alle Arten des Drucks allgemein verfügbar.

Vom Papier wurde eine weitere Entdeckung beflügelt, die kurz zuvor nach Europa gekommen war. Um 1220 machten die Traktate des Leonardo Fibonacci aus Pisa nach arabischem Vorbild die Zahl Null und die entsprechende Mathematik in Italien bekannt. Vor allem Kaufleute verstanden es, die Vorteile des Dezimalsystems zu nutzen. Den Handel versetzte die neue Mathematik in die Lage, wesentlich ausgedehntere Geschäfte berechnen und planen zu können als je zuvor. Neben der Möglichkeit, lange Listen von Ziffern übersichtlich zu führen und Beträge zusammenzuzählen und voneinander abzuziehen, hatte vor allem die Vereinfachung der Division weitreichende Wirkung. Aufgaben, die vorher in römischen Ziffern eine langwierige Prozedur erforderten oder an kleinen Rechenbrettern umständlich gelöst wurden, konnten jetzt mithilfe der dezimalen Bruchrechnung auf Papier bewältigt werden. Teilen zu können heißt, Verhältnisse zu bilden und zu kontrollieren, seien es Maßverhältnisse, Wechselkurse oder die Proportionen der Malerei. Zur Standardmethode der Mathematik wurde die sogenannte *regula de tri*, der einfache Dreisatz. Eine typische Aufgabe aus dem kaufmännischen Traktat des später als Maler berühmt gewordenen Piero della Francesca lautet etwa: »Sieben Ellen Stoff sind neun Lire wert; wie viel kosten fünf Ellen?«⁵

Die Zahlen ließen die Dinge, die sie zählten, nicht unberührt. Mit dem neuen Verfahren, Gegenstände, Waren und Ereignisse festzuhalten, setzte sich auch eine neue

Weise durch, sie zu denken. Die Umstellung von einer begrifflichen zu einer bezifferten Weltbeschreibung durchzog das ganze Leben des 14. Jahrhunderts. So steckt die Chronik der Villanis von der Stadt Florenz vom Beginn des Jahrhunderts voller Zahlen.⁶ Im Umfeld des Bankiershofs der Medici entstanden ideale Voraussetzungen für die Verbindung von kaufmännischer Mathematik, antiker Geometrie und räumlich darstellender Malerei.

Welt in Zahlen zu übersetzen heißt, Dinge zu zählen oder zu messen. Die Mathematik des Dreisatzes hatte zwischen den verschiedenen Maßen zu vermitteln. Es blieb aber nicht dabei, dass Dinge und Körper in Zahlen verwandelt wurden, sondern die Messungen betrafen auch Längen auf dem Papier. Von nun an konnte jede gezeichnete Linie als etwas gesehen werden, das eine Länge hatte. Mit dieser Umstellung gehorchte plötzlich alles, was gezeichnet oder gemalt war, den Vorgaben des Messens. Am Bild wurden Maße abgenommen und Linien von bestimmter Länge wurden eingetragen. Die geometrische Zeichnung, im Mittelalter allein mit Zirkel und Lineal konstruiert, verbindet sich jetzt mit Maßen und Zahlen. Selbst wenn es noch mehr als ein Jahrhundert dauern wird, bis Geometrie tatsächlich gerechnet und nicht mehr nur gezeichnet wird, gehen Zahlen und Linien eine folgenreiche Verbindung ein. Ein augenfälliges Beispiel stellt das Koordinatensystem dar, dessen Gebrauch der Wirtschaftstheoretiker und Naturwissenschaftler Nicolaus von Oresme im 14. Jahrhundert einführte.

Mit Zeichenpapier und Kaufmannsrechnung steht alles Nötige bereit, um auch in den Bildern und Gemälden der Maler die Verhältnisse von Längen und Maßen zu entdecken. Die Neuerung betrifft das Verhältnis von Kunst und Malerei im Kern, denn die gemessene Länge einer Linie

wird zu der Schnittstelle, an der sich die beiden Berufszeichnungen begegnen. Denn wenn Zahlen sich als Längen von Linien in Bildern wiederfinden, fallen diese Bilder in den Bereich der freien Künste Geometrie und Arithmetik. Damit ist zwar die institutionelle Verbindung von Malerei und Künsten nicht besiegelt, aber doch vorbereitet. Die Regeln, die mit den Zahlen ins Bild kommen, werden Gemälde und Zeichnungen von nun an ein halbes Jahrtausend lang beherrschen. Erst die moderne Malerei hat sie am Anfang des 20. Jahrhunderts gebrochen.

Filippo Brunelleschi führte das erste bekannte perspektivische Bild vor. Sein berühmtes Experiment zur räumlichen Darstellung überliefert ein Brief aus dem Jahr 1413. Brunelleschi hatte eine Abbildung des Baptisteriums in Florenz angefertigt. Die Übereinstimmung des Bildes mit der Ansicht demonstrierte er an Ort und Stelle vor dem Gebäude. Mithilfe eines Spiegels konnte der Betrachter, ohne die Richtung seines Blicks zu ändern, abwechselnd die Ansicht und deren Abbildung betrachten.

Brunelleschis Verfahren der perspektivischen Konstruktion wurde 1435 von seinem Freund Leon Battista Alberti in der Abhandlung *De pictura* – »Über die Malerei« – erstmals beschrieben. Alberti konstruierte den gezeichneten Raum mithilfe eines Gitternetzes. Die Knoten des Netzes spannen im Durchblick auf den Raum eine regelmäßige Fläche von Punkten auf, anhand derer sich der Raum auf die Zeichnung übertragen lässt. Um räumliche Grundrisse zu entwerfen, projizierte Alberti das Gitternetz als Schachbrettmuster auf den Boden und gab als Erster ein Verfahren an, das es erlaubte, die Verkleinerung gleicher Abstände mit wachsender Entfernung zu bestimmen. 1436 erschien eine gekürzte Übersetzung seiner Ab-

handlung auf Italienisch, gedruckt kam sie erst mehr als ein Jahrhundert später heraus, im Jahr 1540.

Albrecht Dürer, der die Perspektive in Deutschland bekannt machte, schrieb im Oktober 1506 während seiner zweiten Italienreise aus Venedig an seinen Freund Willibald Pirckheimer, er würde »gen Polonia reiten um der Kunst willen in heimlicher Perspectiva, die mich einer lehren will«. ⁷ Wer ihn in Polonia, nämlich Bologna unterrichtet hat, ist nicht bekannt. Details des Dürerschen Verfahrens lassen vermuten, dass er es aus dem 1474 erschienenen Werk *De prospectiva pingendi* übernommen hat. In diesem Buch hatte der Maler und Mathematiker Piero della Francesca die Angaben Albertis zur Konstruktion perspektivischer Räume und Körper weiter verfeinert.

In welchem Maß die Perspektive von außen her an die Maler herangetragen wurde, zeigen die Biografien derjenigen, die sie schon früh verwendet haben: Brunelleschi, Alberti und Piero della Francesca. Brunelleschi war nicht über die Malerei zur Perspektive gekommen. Er hatte erst Goldschmied gelernt und sich dann mit Architektur beschäftigt. Weil er die Maße der antiken Gebäude an Ort und Stelle kennenlernen wollte, reiste er nach Rom, um die dortigen Ruinen zu vermessen, und entwickelte ein Verfahren, mit dem er die Maße auf Papier abtragen konnte. Aus seiner Praxis der Vermessung und Zeichnung dreidimensionaler Gebäude ergibt sich die Frage nach einer entsprechenden Rekonstruktion ihres räumlichen Aussehens auf dem Papier so zwangsläufig, dass er förmlich auf das Verfahren gestoßen wurde.

Auch im Fall von Leon Battista Alberti ist die Kenntnis des Verfahrens in andere Arbeiten eingebettet. Beiträge zur Perspektive nehmen unter seinen Schriften einen vergleichsweise kleinen Raum ein. Viel ausführlicher widmete

er sich in seinem zehnbändigen Hauptwerk *De re aedificatoria* der Proportionslehre und der antiken Architekturtheorie.

Piero della Francesca, so berichtet Vasari, interessierte sich in seiner Jugend für Mathematik. Noch bevor der Beruf des Malers an ihn herangetragen wurde, in dem er berühmt werden sollte, veröffentlichte er um 1450 unter dem Titel *Dell'Abaco* eine Abhandlung zum kaufmännischen Rechnungswesen.

Alle drei Beispiele machen deutlich, wie sehr das Verfahren der Perspektive auf den Kenntnissen der Künste Mathematik und Geometrie aufbaut. Die Perspektive setzte sich als neuer Standard der Abbildung rasch durch. Die holländischen Meister, allen voran Jan van Eyck, beherrschten ihre Konstruktion schon bald genauso gut wie die Italiener, ohne allerdings deren Verfahren exakt zu übernehmen. Sie übersetzten die Kunst der Perspektive ohne den Hintergrund einer mathematischen Theorie in einen Satz von Handwerksregeln, mit deren Hilfe sie denselben räumlichen Effekt erzielten.⁸ Aus mathematischer Sicht blieb die Raumkonstruktion der Maler immer ein Behelfsverfahren, das zwar der Praxis genügte, das Wissen der Mathematik aber nur begrenzt einsetzte. Trigonometrische Funktionen, die schräge Winkel, Verzerrungen und beliebige Blickwinkel genauer berechenbar gemacht hätten, wurden kaum angewandt. Aber auch wenn Maler nie wirklich rechnen lernten, waren ihre perspektivischen Bilder Teil einer vermessenen Welt geworden.

Zeitgleich mit der Perspektive begann man, die Lehre der Proportionen in Bildern anzuwenden – ein weiterer Abkömmling der neuen Messkunst. Proportionen setzen Längen zueinander in ein Verhältnis. Sie wurden vor allem

dazu eingesetzt, die Maße des menschlichen Körpers exakt festzuhalten. Dessen Vermessung geht bis in die Antike zurück, und es ist kein Zufall, dass die alten Idealmaße zu Beginn des 14. Jahrhunderts in den Schriften des altrömischen Architekten Vitruv wiederentdeckt wurden. Längenverhältnisse, die den Körper in Zahlen übertrugen, ersetzten das zuvor in der Gotik gebräuchliche Verfahren, Körper und Gesichter in geometrische Grundfiguren, wie Quadrate, Pentagramme oder Kreise, hineinzumalen, was die wirklichen Längenverhältnisse oft stark verzerrte.

Unter der Lehre der Proportionen verwandelte sich der menschliche Körper in das Spielfeld eines angewandten Dreisatzes. Ausgehend von den antiken Maßen, wurden der Idealmensch und seine Bewegungen sowie unterschiedliche abweichende Menschentypen gleichsam neu kartografiert. Einen Höhepunkt erreichten die Bemühungen um das Maß des Menschen in der Proportionslehre Albrecht Dürers. In seiner Detailversessenheit spaltete er selbst die bis dahin genaueste Einheit von einem Sechshundertstel der Körpergröße, wie sie – aufbauend auf Vitruv – Alberti vorgeschlagen hatte, in drei noch kleinere Teile. Damit konnte er millimetergenau rechnen. Selbst wenn nicht immer nach derart genauen Maßen gearbeitet wurde, geben sie doch einen Grenzwert der Bildverarbeitung im 15. Jahrhundert an. Gesichtszüge und Körperhaltungen waren von schematischen Formen zu Figuren geworden, an denen sich winzigste Gesten und Regungen unterscheiden und abbilden ließen.

Die Perspektive und die Lehre der Proportionen hatten auf das, was Bilder von da an zeigten, erhebliche Auswirkungen. Plötzlich konnte man in Bildern präzise bestimmte Orte, Personen und Ereignisse wiedergeben. Das führte

dazu, dass diese Auskünfte von den Bildern auch erwartet wurden. So blieb es nicht dabei, dass Maler mit »künstlerischen«, was damals so viel hieß wie »wissenschaftlichen«, Verfahren arbeiteten – die Bilder übernahmen auch neue Aufgaben und setzten einen Standard von Regeln, der sie auf eine bestimmte Darstellung von Zeit, Raum und Körpern verpflichtete.

Der räumliche Zusammenhang führt jetzt einen Ort vor, an dem menschliche Figuren feste Plätze haben und sich im Raum zueinander verhalten. Vor der Beherrschung von Perspektive und Proportionslehre wäre das nicht möglich gewesen. Beide Verfahren, Maße zu nehmen und zu verarbeiten, trugen jeweils ihren eigenen Teil zu der neuen Bildwelt bei. Die Proportionen lösten die menschliche Figur aus ihrem mittelalterlichen Muster. Körper waren danach nicht mehr schematische Abbildungen mit angehefteten Namen, sondern wurden frei für neue Aussagen, deren markanteste das Gesicht betrifft. Der Standard der Abbildung wurde so genau, dass lebende Personen porträtiert und in den Bildern wiedererkannt werden konnten. Alberti empfiehlt in seinem Traktat über die Malerei, bekannte Gesichter im Bild zu zeigen, um mehr Aufmerksamkeit zu erregen. So finden sich auf etlichen Bildern, die vordergründig eine Begebenheit der Religionsgeschichte zeigen, Porträts bekannter Persönlichkeiten im Gewand der historischen oder mythologischen Figuren. Eine Anbetung der Könige des Malers Sandro Botticelli zeigt vermutlich Cosimo, Giuliano und Giovanni de Medici, als die Heiligen Drei Könige, im Hintergrund steht Lorenzo de Medici und im Vordergrund konnte der zeitgenössische Betrachter den Auftraggeber des Bildes, den Bankier Gaspare di Zanobi del Lama ausmachen. Einen etwas versteckten Umschlagpunkt in der Geschichte des Gesichts

markiert die Freigabe des Antlitzes Jesu. Bis ins 15. Jahrhundert glaubte man, in dem Bericht eines gewissen Lentulus über die Beschreibung eines Augenzeugen Jesu zu verfügen, aber es stellte sich heraus, dass der Text erfunden war und Lentulus nie gelebt hatte. Seitdem war auch das Antlitz Jesu vor beliebigen Ähnlichkeiten mit lebenden Personen nicht mehr sicher.

Den Figuren fiel in Bildern nicht selten eine Doppelrolle zu. Da die ikonografischen Vorgaben das dargestellte Ereignis nach wie vor an einen religiösen oder mythologischen Zusammenhang knüpften, ohne über das Aussehen der Figur nähere Auskünfte zu geben, konnten die Menschen in den Bildern zugleich Gesichter bekannter Personen zeigen wie auch ihre ikonografische Rolle in der Szene spielen. Mythische und religiöse Gemälde wurden mit Beziehungen zur Welt der Gegenwart aufgeladen. Nicht nur die Gesichter wiesen über den ikonografischen Inhalt der Bilder hinaus, sondern auch die Gesten der Personen wurden detaillierter abgebildet, als sie je vorgeschrieben werden konnten, und so fertigte jeder Maler seine eigene Interpretation der vorgegebenen Szene an.

Parallel zu den neuen Maßen des Menschen setzte die Perspektive andere Maßstäbe an Ort und Zeit des Geschehens. Jedes Bild hatte einen räumlichen Zusammenhang wiederzugeben, in dem Gegenstände und Personen einen bestimmten Platz einnahmen. Der Rahmen des Bildes schien die Ansicht einer Szenerie zu begrenzen, und aus der räumlichen Einheit ergab sich die Notwendigkeit einer zeitlichen Einheit. Aufeinanderfolgende Ereignisse innerhalb ein und desselben Bildes darzustellen, wie es zuvor häufig vorkam, wirkte plötzlich fehlerhaft. Masaccio, einer der frühen Meister der Perspektive, hatte in einem 1428 vollendeten Fresko drei aufeinanderfolgende Szenen aus

der Legende vom Zinsgroschen nebeneinander gezeigt. Im Lauf des 15. Jahrhunderts wurden solche zeitlichen Parallelhandlungen im Rahmen eines Bildes seltener. Der einheitliche Raum verlangte die Einheit eines Moments der Handlung. Ein Bild zeigte nur noch ein einziges Ereignis in einem festgelegten Zeitraum.

Über die ikonografische Verträglichkeit der neuen Malerei kam es zu Diskussionen. Nicht alle Mythen und Geschichten der Heiligen hielten dem neuen bildlichen Nachrichtenformat des Ereignisses stand. So wird die gebräuchlichste Sammlung von Heiligengeschichten, die *Legenda aurea*, 1567 von der Kirche im Zug der Gegenreformation aus dem Verkehr gezogen, weil sich zu viele historische Ungereimtheiten ergeben hatten.

Welcher Wechsel sich vollzogen hatte, macht ein Rückblick auf die Malerei vor der Messung deutlich. Die Vorlage der Bilder war in dieser Zeit weniger die sichtbare Welt gewesen als vielmehr eine von Begriffen und deren Beziehungen geordnete Wirklichkeit. Ein Bild hatte exemplarisch zu sein, und zwar nicht, indem es ein Ereignis als beispielhaft darstellte, sondern indem es eine Aussage oder einen Text in seiner Allgemeinheit veranschaulichte. Beschreibungen und begriffliche Hierarchien diktierten nicht nur, was ein Bild zeigen sollte, sondern auch, wie die Dinge und Figuren darzustellen waren. Unter diesen Voraussetzungen spielten sichtbare Größenverhältnisse keine Rolle. Dafür konnte ein mittelalterliches Bild sehr einfach zeigen, dass der Bischof wichtiger war als der Priester, indem es ihn größer darstellte. Eine vergleichbare Logik liegt heutigen Bildern wieder zugrunde, wie etwa Piktogrammen oder wie den Icons der grafischen Computeroberflächen. Sie setzen die Befehle eines Programms oder die Verkehrsregeln genauso als bekannt voraus wie das

Mittelalter eine biblische Geschichte. Die Bilder rufen den Zusammenhang nur mehr ab, sie müssen und dürfen nichts erfinden, was darüber hinausgeht.

Gegenüber der gotischen Bilderwelt gewann die Malerei der Renaissance mithilfe der Perspektive und der Proportionen eine neue Reichweite. Bilder wurden von bloßen Auslösern zu eigenständigen Nachrichten, die ihre begrifflichen Vorgaben überschreiten konnten. Der Überschuss malerischer Möglichkeiten verlangte den Malern allerdings mehr Entscheidungen ab als je zuvor. Auch wenn die Bilder weiterhin bekannte Geschichten wiederzugeben hatten, stand der Maler vor der neuen Aufgabe, die Details der Figuren und die Gestaltung der Szene selbst zu erfinden. So wurde ein Bild der Verkündigung zu einem Ereignis im Raum, das die schriftliche Fassung zwar noch in Erinnerung bringt, es bei der Erfüllung dieser Aufgabe aber nicht bewenden lässt. Die neue Kunst der Malerei erweiterte nicht nur die Spielräume der Bilder, sie verpflichtete Maler auch darauf, diese Spielräume auszugestalten. In den Lücken und Freiräumen neben der vorgegebenen Geschichte nisteten sich neue Botschaften ein. Der Status der Bilder änderte sich damit grundlegend: vom veranschaulichten Text wurden sie zu einem bildlichen Ereignis.

Wie sehr sich die Position der Maler verschob, lässt sich gut an deren Verträgen ablesen. Stand zu Beginn des 15. Jahrhunderts noch der Wert der Farben im Vordergrund – blauer geriebener Lapislazuli und Gold waren sehr teuer –, so verschwanden solche Vorgaben gegen Ende des Jahrhunderts.⁹ Stattdessen zählten die Arbeit und das Können des Meisters. Der Wert des Bildes bemaß sich nicht mehr am Material, die Ausführung von Raum und Figur, Licht und Details trat in den Vordergrund. Alberti griff zum Beispiel jene Maler an, die Gold im Bild auftrugen,

und forderte sie auf, den Glanz auch solcher Dinge, die in Wirklichkeit aus Gold waren, wie etwa kostbare Kleider, mit gewöhnlichen Pigmenten zu malen.

Proportionslehre und Perspektive wären ohne den Einfluss der wissenschaftlichen Weltbeschreibung nicht denkbar gewesen. Als die Maler sich diese Kenntnisse aneigneten, wurde aus dem Handwerk der Malerei eine Kunst, und das hieß damals: eine wissenschaftlich begründete Praxis. Die Bilder wurden um so mehr zu künstlerisch gefertigten Gegenständen, je mehr sie sich von Abbildern einer überlieferten Begebenheit zur eigenständigen Information verwandelten. Denn was heute Nachrichtenverarbeitung heißt, fiel in der Renaissance in das Betätigungsfeld der sieben freien Künste – Nachrichten herzustellen, mit Daten umzugehen und Informationen zu verbreiten war ein Privileg der Künstler im althergebrachten akademischen Sinn. Denn sie allein verfügten über die nötigen Kenntnisse im Schreiben und Rechnen. Selbst wenn spätere Theoretiker der Malerei sich von diesen Wissenschaften wieder distanzieren, bleibt festzuhalten, dass die Maler ihrem Anspruch, den Vertretern der *artes liberales* gleichgestellt zu werden, mit ihren neuen Bildern, deren messtechnischen Verfahren und dem damit verbundenen neuen Informationswert, ein gutes Stück näher gekommen waren.

Hier schließt sich ein Kreis, der mit der Perspektive und der Proportionslehre einsetzt. Künstlerische, und das hieß damals: wissenschaftliche, Verfahren hatten Bilder zu etwas gemacht, das den alten Objekten der Wissenschaften, Texten und Berechnungen, gleichgestellt werden konnte.

Die Forderungen der Maler nach einer neuen Rolle der Malerei als Kunst hatten damit einen Grund in einer neuen Praxis. In diesem Zusammenhang ist der Wettbewerb um

die Rangordnung der Künste zu sehen, der sich um ein Zitat des antiken Dichters Horaz entzündete. Mit der Aussage »ut pictura poesis« (Malerei wie Poesie) hatte er zwar ein gleichwertiges Verhältnis zwischen der Malerei und der Dichtkunst gefordert, es aber versäumt, dieses genauer zu bestimmen. Nachdem man die Gleichsetzung über Jahrhunderte im Sinn einer Unterordnung der Malerei unter die Poesie verstanden hatte, stand sie nun erneut zur Debatte. Im Hintergrund schwelte der Konflikt um die Exklusivität der Kunst, denn Dichter galten als Künstler, die meisten von ihnen hatten schließlich studiert. So beriefen sich Maler mit dem »ut pictura poesis« auf eine angeblich antike Ebenbürtigkeit von Malerei und Dichtung, um für sich den Rang der Künstler einzufordern. Leonardo trieb den Konflikt in dem sogenannten Paragone-Streit auf die Spitze. In seinen um 1490 entstandenen Notizen – eine Auswahl von ihnen fand als *Trattato della Pittura* Verbreitung – beanspruchte er für die Malerei nicht nur den Platz unter den Künsten, sondern gleich den ersten Rang.¹⁰ In einem ebenso polemischen wie systematischen Vergleich forderte er die anderen Künste heraus. Denn die Kunst der Malerei erschien ihm als vollendete Verbindung der numerischen und alphabetischen Künste. Werden doch Bilder wie Buchstaben mit dem Auge wahrgenommen, und dennoch beruhen sie wie Musik auf Zahlenverhältnissen.

Leonardos Anspruch hat sich in dieser Form nicht durchgesetzt, auch wenn man in der Gegenwart unter dem Begriff Kunst ohne weitere Zusätze nur mehr die Praxis versteht, die aus der Malerei und der Bildhauerei hervorgegangen ist. Mit den Argumenten Leonardos hängt diese Entwicklung allerdings nicht unmittelbar zusammen. Schon die Bildhauer gelten für Leonardo nicht als Künstler, da sie weder mathematische Verfahren einsetzen noch

die Mühen des Handwerks umgehen können. An ihren Händen und Kleidern klebten Lehm und Staub. Ein Künstler aber darf mit körperlicher Arbeit nichts zu schaffen haben, Farben, Pinsel und Leinwände sind lästiges Beiwerk. Leonardo tut sein Bestes, um das Materialhafte der Malerei auszublenden. Die Arbeit des Malers gleicht seiner Ansicht nach der des Dichters – die einen halten ihre Ideen schreibend fest, die anderen zeichnen sie. Die Malerei wird zur unbefleckten Kunst des Entwurfs ausgedünnt. Michelangelo, der sich selbst gerne als Handwerker darstellte, stimmt Leonardo zu, wenn er erklärt, dass man nicht mit den Händen malt, sondern mit dem Hirn. Auch wenn Leonardos Schilderung an der Wirklichkeit der Malerei vorbeigeht, prägt sie ein über lange Zeit maßgebliches Ideal des Künstlers. Die Abneigung gegen das Auftragen von Farben und die Betonung der Zeichnung bleibt über Jahrhunderte hinweg ein Leitbild der akademischen Kunst. Erst als mit der Kamera tatsächlich ein Apparat zur Verfügung steht, der es überflüssig macht, Farben auf Leinwänden zu verteilen, werden Hände und Pinsel wieder unersetzlich.

Wert und Ruhm

Die Techniken der Perspektive und Proportionslehre eröffneten der Malerei zwar neue Freiräume, aber der Wunsch der Maler, als Künstler anerkannt zu werden, wurde auch von anderen Gründen als allein dem technischen Fortschritt motiviert. Der Wechsel der Berufsbezeichnung versprach ihnen eine Verbesserung ihrer wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Position, auf die sie nicht verzichten wollten. Die neue künstlerische Arbeitsweise förderte ihren Aufstieg zwar, sie konnte ihn jedoch weder erzwingen

noch die Bedingungen festschreiben, unter denen er zustande kam.

So spielten sich hinter dem Begriff Kunst zwei verschiedene Auseinandersetzungen ab. Die eine berief sich auf technische Errungenschaften, die die Verfahren der freien Künste übernommen hatten, und versuchte von diesem Standpunkt aus, für die neuen Bilder den Status der Kunst durchzusetzen. Die andere Debatte forderte, den Malern als Künstlern eine bessere gesellschaftliche Stellung zuzugestehen. Die beiden Konflikte hängen miteinander zusammen. Sie endeten mit dem überraschenden Ergebnis, dass die Maler die zweite Auseinandersetzung auf Kosten der ersten erfolgreich für sich entschieden. Ihr gesellschaftlicher Aufstieg gelang, während die technischen Errungenschaften der Bildproduktion ihre Bedeutung in der Folgezeit wieder einbüßten. Sie wurden zwar nicht rückgängig gemacht, sondern blieben als Standard der Malerei erhalten. Aber die enge Verbindung von Kunst und Wissenschaft lockerte sich wieder. Am Ende des 19. Jahrhunderts konnten dann die alten wissenschaftlichen Regeln der Künste, die Perspektive und Proportionslehre, genau zu der Tradition werden, gegen die sich die Malerei der Avantgarde erfolgreich auflehnte.

So förderte zwar die Übernahme der Maße in Bilder den Aufstieg eines Berufsstands vom Maler zum Künstler, doch nahm sie in der Folge nur wenig Einfluss auf die Regeln, die sich im Feld der Kunst herausbildeten. Hier orientierte man sich an den bestehenden gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Positionen der Renaissance, an ihrem Vorbild wurden die Regeln und die Institutionen der Malerei als einer künftigen Kunst entworfen. Das Gegenmodell, von dem sich der Künstler zu lösen hatte, war das des Handwerkers und seiner Organisationsformen.

Als Handwerker hatten Maler oft keine eigene Gilde, sondern waren anderen Zünften zugeordnet. In Florenz wurde zu Beginn des 14. Jahrhunderts eine bestehende eigene Zunft aufgehoben, die Maler fielen wieder unter die *medici e speciali*, die Ärzte und Apotheker, bei denen sie schon der Codex Justinianus im Frühmittelalter untergebracht hatte. In Bologna gehörten sie erst zur Zunft der Schwertschmiede und kamen später zu den Kattunhändlern. In Padua und Venedig gab es dagegen eigene Malervereinigungen. Die Situation in Nordeuropa war vergleichbar, so zählten Maler in Brügge zu den Geschirrmachern und in Haarlem zu den Kesselflickern.¹¹

Über die Zünfte waren Maler in einen städtischen Wirtschaftskreislauf eingebunden. Zünfte regulierten den Markt, sorgten für stabile Preise und eine gerechte Verteilung der Aufträge. Die Regeln des Zunftwesens waren auf lokale Märkte zugeschnitten, die mit mehr oder weniger gleichwertigen Erzeugnissen beliefert wurden. Wenn ein Maler über den örtlichen Zusammenhang hinaus bekannt wurde, war das weder den einheimischen noch den fremden Zünften sonderlich willkommen, entzog er sich doch damit dem Einflussbereich der einen und drang in den der anderen ein. So wurde die Arbeit ortsfremder selbstständiger Handwerker entweder erst gar nicht geduldet oder aber erheblich behindert. Dürer etwa beklagte sich 1506, dass er in Venedig Abgaben an die Malerzunft entrichten musste, ohne davon den geringsten Vorteil zu haben. Unter diesen Umständen konnte sich weder eine überregionale Konkurrenz entwickeln, noch wurden Verbesserungen am althergebrachten Arbeitsablauf und an dessen Ergebnissen gewürdigt. Mehr und mehr Maler empfanden ab Mitte des 15. Jahrhunderts die Regulierungen und Vorschriften der Zünfte als Zwänge und Behinderung ihrer Arbeit.

Solange sie Bilder nach Vorschrift geliefert hatten, hatte das Zunftwesen angemessene und sichere wirtschaftliche Rahmenbedingungen geboten. Das änderte sich, seitdem Bilder an dem gemessen wurden, was sie zeigten, und nicht mehr an ihrem Materialwert. Aus normierten Objekten mit festem Preis wurden Kunstwerke, in denen Künstler ihren Spielraum an Unterscheidungen ausschöpften. Man konnte nicht mehr davon ausgehen, dass ein Bild ungefähr dasselbe kostete wie ein anderes ähnliches, wie es bei anderen Waren der Fall war, da gerade der Unterschied zu anderen Bildern seinen Wert ausmachte. Die Geschäftsmodelle der Zünfte sahen es nicht vor, Waren in erster Linie nach ihrer je eigenen unverwechselbaren Qualität frei zu bewerten, da der örtliche Markt keinen Wertmaßstab für die Einzelstücke zu bilden vermochte, sondern Dinge handelte, die einander ähnlich und gleichwertig waren. Das sollte sich ändern. Reine Wiederholungen, wie sie in handwerklichen Zusammenhängen ganz üblich sind, verstießen gegen die Pflicht zur künstlerischen Erfindung und waren bald verpönt, es sei denn, sie wurden als Übungen oder Kopien gekennzeichnet. Die klassische Regel der Nachahmung hat seitdem nie mehr allein regiert, sondern stets zusammen mit einer zweiten Regel, der Pflicht zum Unterschied. So steht seit dem Wandel der Malerei zu einer Kunst die Nachahmung der Natur mit der Abweichung der Bilder in einem Konflikt.

Der Wert von unterscheidbaren Informationen – und als solche wollten die künstlerischen Maler ihre neuen Bilder zu Recht bewertet sehen – ließ sich nicht mehr in der herkömmlichen Weise aushandeln. So entstand in der Renaissance ein reichhaltiges Vokabular, um die von Maler zu Maler und von Bild zu Bild verschiedenen Qualitäten ge-

nau zu benennen. Für viele der Ausdrücke, die die von Höfen, Bankiers oder der Kirche beauftragten Gutachter damals zur Beschreibung der Bilder gebrauchten, fehlt heute das entsprechende Wort. Neben der technischen Ausführung der Perspektive und der Proportionen wurden Leichtigkeit, Reinheit, Detail oder Textur zu Kriterien, nach denen man Gemälde beurteilte – Begriffe, die man heute nicht mehr im selben präzisen Sinn gebraucht.

Die freie Konkurrenz der Künstler führte dazu, dass der Name eines Malers oder seiner Werkstatt wichtig wurden. Werke und Aufträge erhielten ihren Wert nicht nur durch das, was sie zeigten, sondern auch durch die Person des Künstlers, aus dessen Werkstatt sie kamen oder dem sie zugeschrieben wurden. Nach der Summe seiner Werke, seiner institutionellen Position und seiner Kundschaft, kurz, nach seinem Ruhm bildete sich der Preis seiner Kunst.¹² So wurde die Wertschätzung eines Werks von der Arbeit, die es erforderte, getrennt und stattdessen an den vermittelten und summierten Wert eines Namens geknüpft. Dementsprechend verwendeten Künstler von nun an viel Mühe auf ihre Selbstdarstellung. Das Wertmaß des Ruhms begründete das Format der Biografie.

Viele Beispiele bestätigen den Streit, der sich zwischen der alten Preisbildung am Werk und den neuen Formen der Wertschätzung entzündete. Vasari erzählt von einer Auseinandersetzung zwischen Donatello und einem genuesischen Kunden, der den Preis einer Büste drücken will. Als der Kaufmann sich beklagt, Donatello verlange für einen Monat Arbeit viel zu viel Geld, wirft ihm der Bildhauer vor, er wisse zwar, wie man um Bohnen feilscht, nicht aber, wie um Kunst, und gibt der Skulptur einen Stoß, so dass sie zu Boden fällt und zerspringt. Die Preisbildung schwankte

zwischen enormen Forderungen und der Weigerung, sich überhaupt dem Markt auszuliefern. Es kam vor, dass Künstler die Bezahlung eines Werks ganz ausschlugen und es lieber verschenkten, als dafür Geld anzunehmen. Zum Ausgleich erwarteten sie ein fürstliches Gegengeschenk und versäumten, falls nötig, auch nicht, daran zu erinnern, wie es etwa Andrea Mantegna tat, als er 1491 den Markgrafen Francesco Gonzaga brieflich aufforderte, ihm nun endlich das versprochene Stück Land zu überschreiben. Damit waren sie formell dem Tauschzwang der Geldwirtschaft entronnen, gerieten aber mit den Handelsregeln der Zünfte in umso größere Konflikte. Als Gegenmodell bot sich der wirtschaftliche Status eines Künstlers an.

Als Teil der Bildungselite stehen Künstler an einem ganz anderen Platz im wirtschaftlichen und sozialen Gefüge als Handwerker. Der Gegensatz zwischen beiden Bereichen spiegelt den Unterschied von Informationsverarbeitung und der Herstellung von Waren wider. Die Vertreter der freien Künste fanden ihre Anstellung bevorzugt bei Hof. Wenn Maler um die Bezeichnung Kunst stritten, strebten sie eine Position an, die der der Höflinge mit ihren wirtschaftlichen Privilegien und Freiheiten nahekam. Die Regeln des höfischen Wirtschaftslebens, die sie dabei übernahmen, wirken bis in die Gegenwart der Kunst fort. Sie sind zu Umgangsformen und Rollenmodellen geronnen, die heute als selbstverständlich gelten, wie die Funktion der Person »Künstler«, die Freiheit der Kunst oder die Bewertung der Werke nach dem Künstler.

Die Verrechnungseinheit bei Hof bestand nicht in einzelnen Werken, sondern in Personen. Der Maler wird, wie die anderen Künstler auch, fest angestellt und nicht mehr für den einzelnen Auftrag entlohnt. Scheinbar wächst

damit seine Freiheit, da es nun keine Auftraggeber mehr gibt, die noch das letzte Detail eines Werks vorschreiben. Seiner Anstellung passt er sich an, indem er ein angemessenes Selbstbild seiner Persönlichkeit entwickelt, was nur heißt, dass er sich selbst als das zu sehen lernt, als was er angestellt wurde: als Künstler. Wie viel Freiheit damit tatsächlich verbunden ist, hängt allerdings von den Launen seines Herrn ab. Im Idealfall kann der Künstler tun, was ihm gefällt, und ist nicht auf irgendwelche Vorgaben verpflichtet. Doch die Wirklichkeit bei Hof sieht oft anders aus. Die Angestellten werden bisweilen zu recht abwegigen Aufgaben herangezogen. Das betrifft nicht nur Künstler der ursprünglichen freien Künste, sondern auch Maler oder Bildhauer. Francesco Gonzaga zitiert beispielsweise 1472 Andrea Mantegna nach Bologna, weil er gerade Lust verspürt, zusammen mit ihm seine Antikensammlung durchzusehen. Leonardo da Vinci greift seinem weit gefassten Einsatzfeld bei Hof vor und preist sich 1482 in einem Bewerbungsschreiben nach Mailand als Militärtechniker, Ingenieur, Architekt und zu guter Letzt auch als Bildhauer an. Von Malerei ist nur am Rand die Rede.

Die Anstellung bei Hof löst einige der Probleme der Maler mit ihren Zünften. Dafür sorgen in erster Linie die neue Position des Künstlers und der veränderte Umgang mit den Bildern. Der Künstler tritt als Urheber seiner Werke in den Vordergrund, für seinen Ruhm wird er bezahlt. Seither ist der Name des Künstlers aus der Kunst nicht mehr wegzudenken. Kunstwerke werden seither stets ihrem Produzenten zugeordnet, und jede übergreifende Einheit wie Stil, Nation oder Epoche umfasst nicht einfach eine Menge von Bildern, sondern eine Reihe von Künstlern.

Mit dem Ausstieg der Maler aus der Zunft gewann der Handel mit Kunst an Bedeutung. Man kann sogar von

einer Internationalisierung der Renaissancemalerei sprechen, wenn sie auch auf Europa beschränkt blieb. Zwei Märkte bildeten sich heraus: Auf dem einen wurden Künstler vermittelt, auf dem anderen mit ihren Kunstwerken gehandelt.

Anstellungen bei Hof gingen von vornherein über den lokalen Bezug der Zünfte hinaus. Es standen nicht mehr nur die Meister einer Stadt in streng regulierter Konkurrenz zueinander, sondern für die fürstlichen Stellen wurden über weite Entfernungen Künstler gesucht. Giotto nahm diese Situation vorweg. Er verließ Florenz für mehrere Jahre, arbeitete für die Päpste in Rom und Avignon und war von 1330 bis 1332 am Hof König Roberts in Neapel tätig.

Parallel zur größeren Mobilität der Künstler kamen transportablere Medien auf. Zwar wurden auch im Mittelalter schon ganze Altäre verschifft, aber richtig in Schwung kam der überregionale Handel mit Bildern erst, als sich das Trägermaterial Leinwand verbreitete. Schon 1408 lieferten Florentiner Händler bemalte Leinwände aus Paris nach Italien, 1454 malte Mantegna das erste in Italien entstandene Gemälde auf Leinwand. Die neue Mobilität der Kunstwerke schränkte diejenige der Künstler nicht ein, im Gegenteil, sie bestärkte deren Reisefreudigkeit, wenn auch oft nicht ganz freiwillig, denn die Anstellungen der Maler bei Hof waren oft kurzfristig und unsicher. Solange sie nicht fest etabliert waren, wurden sie oft als Erste entlassen, wenn neue Herrscher kamen und Kriege oder finanzielle Schwierigkeiten drohten.

Akademien

Solange nicht feste Institutionen die Stellung der Künstler bei Hof sicherten, handelte es sich um einen Rang, den jeder Maler von neuem erringen musste. Insgesamt blieb die höfische Anstellung eines Malers die Ausnahme, auch wenn es vielen gelang, sich aus dem Zunftverhältnis zu lösen. Die Zünfte bestanden nach wie vor und bestimmten den gesellschaftlichen Rang der Maler, da sie das Monopol auf deren Ausbildung hatten. Um Künstler ganz bei Hof integrieren zu können, musste erst ein Kreislauf entstehen, der nicht nur Maler anstellte, sondern Künstler von Anfang an bei Hof ausbildete, um sie später dort weiter zu beschäftigen.

Da der Status der Künstler dem von Wissenschaftlern gleichen sollte, lag es nahe, die Ausbildung der Maler ähnlich wie das Studium der Wissenschaftler zu gestalten. Man könnte von Universitäten für Künstler sprechen, aber es wäre falsch zu sagen, die Akademien der Künstler seien den Universitäten der Renaissance nachgebildet, da das Wort »Universität«, ähnlich wie der Begriff der Kunst, hier eine Falle stellt. Universitäten hatten mit Zünften mehr gemein, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. So stand das Wort »Università« im Italienischen des 15. Jahrhunderts keineswegs für die Institution, die heute als Universität bekannt ist. *Università* hieß ganz allgemein Vereinigung und wurde in der damaligen Umgangssprache vor allem als Bezeichnung für die Vereinigungen der Handwerker, gebraucht, nämlich für die Zünfte.¹³ Der heutige Begriff der Universität rührt von einer besonderen Vereinigung her, der *universitas studiorum* oder Studentenvereinigung. Die Ausbildungsstätte der Künstler hieß dagegen üblicherweise Artistenfakultät oder einfach *Sapienza*, Wissenschaft.

Den Institutionen der wissenschaftlichen Ausbildung sollten diejenigen für Maler angeglichen werden. Universitäten galten im 15. Jahrhundert nicht mehr als Vorbild, da sie zusehends unter die Kontrolle der Kirche gerieten. Man war auf der Suche nach unabhängigeren Konkurrenzmodellen. Besondere Ausstrahlung entwickelte ein höfisches Forschungsinstitut, das Cosimo der Ältere um 1460 in Careggi gestiftet hatte. In Erinnerung an die Schule Platons im Hain Akademos vor den Toren Athens bezeichnete der Gründer Marsilio Ficino die Institution als Akademie. Sie wurde zum Modell für zahlreiche Wissenschaftsinstitute, unter anderem auch für die höfischen Ausbildungsstätten der Maler.

Kein Geringerer als Leonardo da Vinci wird mit der ersten Akademie für Künstler in Verbindung gebracht. Viel ist allerdings von seinen Plänen nicht überliefert, lediglich einige Impresen, die Logos der Renaissance, legen Zeugnis davon ab, dass er sein Institut *Accademia Leonardi Vinci* nennen wollte. Ob je Unterricht stattgefunden hat, lässt sich nicht nachvollziehen. Leonardo nahm, was die Vermittlung seiner Fertigkeiten anbelangt, ohnehin eine unentschiedene Position ein. Zwar passte er sich dem Wandel der Malerei zu einer Kunst an, indem er seine Kenntnisse niederschrieb. Gleichzeitig aber enthielt er ganz und gar nicht im Sinn einer Wissenschaft seine Texte der Allgemeinheit vor und schrieb vieles aus Gründen der Geheimhaltung in Spiegelschrift nieder. Erst Jahrhunderte später wurden die meisten seiner Schriften aus verstreuten Manuskripten zusammengestellt, entziffert und veröffentlicht. Ein öffentlicher Kunstunterricht unter seiner Anleitung scheint daher zweifelhaft.

Etwa gleichzeitig mit Leonardos Plänen gab es am Hof Lorenzo de Medicis in Florenz 1490 den ersten staatlichen

Kunstunterricht, ohne dass dem Namen nach eine Akademie gegründet worden wäre. Eine dauerhafte Institution kam hier zwar nicht zustande, aber immerhin wurden Künstler wie Michelangelo dort ausgebildet.¹⁴

Es verging mehr als ein halbes Jahrhundert, bevor 1562 die erste erfolgreiche Gründung einer staatlichen Kunstakademie gelang. Wieder war Michelangelo involviert, wenn auch in einer ganz anderen Rolle. Der 87-jährige Meister wurde zwei Jahre vor seinem Tod formell zum Vorsteher der Institution gekürt. Tatsächlich ging die Initiative in erster Linie auf den Maler und Schriftsteller Giorgio Vasari zurück, der der Schule den Namen *Accademia del Disegno* gab. Mit dem Oberbegriff »Disegno« versuchte Vasari, die Diskussion um den Rang der einzelnen Künste zu entschärfen, indem er Malerei, Architektur und Bildhauerei im Medium der Zeichnung versöhnte, dem alle drei Disziplinen ihre wesentlichen neuen Verfahren verdankten. Der Unterricht an der Akademie war nicht von Anfang an als Konkurrenz zur handwerklichen Ausbildung gedacht, vielmehr sollten beide Hand in Hand gehen. Einmal wöchentlich erhielten die Maler und Bildhauer neben der Werkstattausbildung an der Akademie zusätzlichen Unterricht in den Fächern Geometrie und Perspektive.

Die sechzig Jahre Verzögerung zwischen den ersten Versuchen, eine Akademie zu gründen, und dem späteren Gelingen unter Vasari machten für das Wissen, das es zu vermitteln galt, einen erheblichen Unterschied aus. Was zu Beginn des Jahrhunderts nur in wenigen Handschriften kursierte und noch immer unter das Gebot handwerklicher Geheimhaltung fiel, war nun weiten Kreisen bekannt, wichtige Werke zur Geometrie und Perspektive wie Albertis Traktat zur Malerei lagen gedruckt vor. Die Akademie der Künste war von vornherein als eine Institution ge-

dacht, an der nicht etwas Neues entwickelt, sondern ein bestehender Ausbildungsstandard festgehalten werden sollte. Ihre Aufgaben waren daher eher institutioneller als inhaltlicher Natur – es ging weniger darum, die Malerei voranzubringen, als darum, ein Gegengewicht zur rein handwerklichen Ausbildung aufzubauen.

Vasaris *Accademia del Disegno* erlangte zwar innerhalb kürzester Zeit eine große Bekanntheit, hatte aber keinen dauerhaften Bestand. Schon ein Jahrzehnt nach ihrer Gründung löste sie sich im alten Zunfttrott auf. Als ihre einzige Großtat ist die Ausrichtung des feierlichen Begräbnisses von Michelangelo im Jahr 1564 überliefert. Schon kurz darauf scheinen Reformen nötig gewesen zu sein, denn bereits aus dem Jahr 1574 datiert ein Vorschlag des Kunsttheoretikers Federico Zuccari, die Ausbildung an der Akademie neu zu regeln. Er forderte gegenüber der alten Schule recht einschneidende Neuerungen, unter anderem die Abkehr von der mathematischen Grundlage des *Disegno*. Damit griff er genau die Verfahren an, mit denen die Malerei sich überhaupt erst den freien Künsten zugesellt hat. Seine Anregungen verhallten ungehört, denn ab 1600 wurden so gut wie keine Tätigkeiten der ersten Akademie mehr aktenkundig.

Die Akademie von Florenz verschwand, aber ihr Modell machte Schule. Unter der Federführung des Kardinals Federico Borromeo und des in Florenz gescheiterten Malers Zuccari wurde 1593 in Rom neuerlich eine Kunstakademie gegründet. Die Voraussetzungen für einen Erfolg standen in Rom günstiger, da bereits 1539 und 1540 zwei Erlasse von Papst Paul III. die Bildhauer vom Zunftzwang entbunden hatten und damit die Macht der Zünfte entscheidend beschnitten war. Obwohl die römische *Accademia di S. Luca* im Gegensatz zu der Florentiner Gründung über ein

inhaltliches Programm und eigene Räumlichkeiten verfügte und zudem vom Papst im Dienst der gegenreformatorischen Bildpropaganda gefördert wurde, sank sie gleichfalls schon bald auf die Organisationsstufe einer Zunft herab.¹⁵ In Italien gelangt es vorerst nicht, den Plan einer funktionierenden Akademie zu verwirklichen.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts erreichte die Malerei eine Perfektion in der Anwendung ihrer technischen Verfahren, die in der Folgezeit kaum mehr übertroffen wurde. Weitere Innovationen standen nicht an, Kunst war technisch gesehen gesättigt. Es entstand eine Reihe von Werken, die später als klassisch angesehen wurden – die Künstler Leonardo, Michelangelo oder Raffael stehen für diese vermeintliche Vollendung der Kunst. In ihrer Nachfolge erreichten die Verfahren der Perspektive und der Proportion eine Art von Grenznutzen, da selbst die größte Perfektion nicht mehr genügte, um ein Bild von anderen Bildern abzuheben. So versprach es keinen Gewinn mehr, die Verfahren weiter zu verfeinern. Andere Wege, sich zu unterscheiden, gewannen jetzt an Bedeutung. Denn obgleich die Malerei sich in eine bestimmte Richtung nicht mehr erweitern ließ, behielt das Gesetz, das Wiederholungen ausschließt, seine Macht. Die Wertschätzung unverkennbarer Eigenheiten und der Originalität von Bildern, die die Wirtschaftsform der Kunst in den Vordergrund gespielt hatte, blieb bestehen und verlangte von den Malern weiterhin, sich von ihren Konkurrenten zu unterscheiden.

Die Klassik der Malerei festigte sich in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Zur Durchsetzung eines solchen Standards trug entscheidend der Kupferstich bei, der um 1500 in Italien aufkam. Stiche erlaubten es, Bilder in einer Qualität zu reproduzieren und in Umlauf zu bringen,

die die stilistischen Differenzen der Zeit genau genug wiedergaben. Die neuesten Entwicklungen wurden damit in einem zuvor nicht gekannten Maß verbreitet und konnten miteinander verglichen werden. Wie der Buchdruck kam auch die Drucktechnologie für Bilder aus dem Norden. Der deutsche Maler Martin Schongauer war der erste Meister des neuen Mediums. Michelangelo übte sich am Vorbild seiner Stiche. Auch Dürers Bilder fanden als Kupferstiche eine weite Verbreitung. Raffael folgte um 1515 seinem Beispiel und beschloss, die eigenen Bilder ebenfalls einem größeren Publikum bekannt zu machen. Er beauftragte den Bologneser Kupferstecher Marcantonio Raimondi, sie zu vervielfältigen.¹⁶ Die weite Verbreitung der Stiche beschleunigte die Bildung einer stilistischen Einheit beispielhafter Werke mit hohem technischem und malerischem Niveau. Als eine klassische Periode der Malerei wird sie wahrgenommen, weil es nicht mehr möglich ist, die Gemälde in gewohnter Weise zu übertreffen. Vor dem Block dieser Klassik ändert sich die Richtung, in der Maler sich von ihren Vorgängern zu unterscheiden versuchen.

Der Epoche der Perfektion folgt eine Zeit ungewisser Versuche, denn der Zwang zum Unterschied verlangt eben nur danach, dass in jedem Fall etwas anders gemacht wird, einerlei, ob technische Neuerungen in Sicht sind oder nicht. Um den Bedarf an Abweichungen zu erfüllen, wenden die Maler ihre Aufmerksamkeit daher verstärkt dem zu, was bisher gemalt wurde und verneint werden soll. Künstler und Kunsttheoretiker versuchen, aus den Bildern, die vorliegen, mögliche stilistische Neuerungen oder Variationen zu konstruieren. Ihre Texte übernehmen vor diesem Hintergrund eine andere Aufgabe als die Traktate des vorausgegangenen 15. Jahrhunderts: Sie beginnen, Rückschau auf die Erfolge der Malerei zu halten. Anstatt

technische Verfahren zu beschreiben und anzugeben, wie sich etwas malen lässt, berichten sie mehr und mehr, was bisher gemalt wurde. Die Kunsttheorie des späten 16. Jahrhunderts wandelt sich zur Selbstbeobachtung der Kunst und steht damit vor der Aufgabe, die Bilder und Maler der Vergangenheit zu beschreiben und in eine Ordnung zu bringen. Zwei verschiedene Ansätze werden dabei durchgespielt. Der eine unterscheidet Künstler nach ihrer Malweise und Bilder anhand stilistischer Kriterien. Das andere Modell ordnet Künstler und deren Bilder so, wie sie zeitlich aufeinanderfolgen. Beide Anordnungen erweisen sich als folgenreich für die weitere Entwicklung der Kunst, denn sie legen ein theoretisches Fundament, auf dem künftige Akademien und Museen aufbauen. Generationen von Künstlern und Theoretikern orientieren sich später an den Beschreibungsmodellen, die sich im 16. Jahrhundert herausbilden.

Im Zusammenhang mit den frühen Akademien entstehen zwei systematische Untersuchungen der Kunst, die 1590 erschienene Abhandlung *L'idea del tempio della pittura* von Giovanni Paolo Lomazzo und das Werk *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* von Federico Zuccari aus dem Jahr 1607. Beide Autoren versuchen, Beschreibungsmuster zu liefern, die es Malern und Betrachtern erlauben, von der Technik der Malerei abzusehen und an ihren Bildern andere Eigenschaften hervorzuheben. Beide stimmen deshalb darin überein, die Bedeutung der Mathematik und der geometrischen Konstruktion abzuwerten, doch im Übrigen setzen ihre Vorschläge an ganz verschiedenen Stellen an.

Lomazzo entwirft ein recht kompliziertes Verfahren, jede mögliche Malerei in sieben Untergruppen aufzuteilen, die er dem Grundriss eines ideellen Tempels und der sieben himmlischen Sphären anpasst. Sieben beispielhaften Ma-

lern entsprechen sieben Malweisen, sieben Farben, sieben Figuren usw. Ein willkürliches Raster wird Bildern und Künstlern gleichermaßen auferlegt, um die Sphärenharmonie einer neuplatonischen Schönheitslehre in der Malerei wiederzufinden. Während Lomazzo Abweichungen künftiger Bilder somit aus einer Einteilung der vorliegenden abzuleiten versucht, setzt Zuccari bei den klassischen Regeln der Malerei an, um sie im Medium der zeichnerischen Konstruktion zu übertreffen. Er fordert einen der Zeichnung vorausgehenden gedanklichen Entwurf, ein *disegno interno*, um das Feld der überhaupt möglichen Bilder vorab zu sondieren. Indem er das Medium der Zeichnung durch eine rein imaginierte Bilderfindung unterläuft, nimmt er der Perspektive und der Proportionslehre ihren Vorrang. Jenseits von Papier und den Zahlen sollen die Freiheiten eines inneren Entwurfs den Malern helfen, neue Bilder hervorzubringen.

Wie ein durch nichts beschränkter Zwang zur Abweichung zu einem Leerlauf nachklassischer Variationen führt, zeigt sich deutlich in den Bildern des späten 16. Jahrhunderts. Konfrontiert mit der bloßen Vorgabe, sein eigenes von allen anderen und vor allem den klassischen Werken zu unterscheiden, kultiviert jeder einzelne Maler seine Eigenheiten und sucht sich eine Nische der Differenzierung. Es kommt zu einem Kleinkrieg der Maler, in dem nur mehr die »Manier« des Einzelnen zählt. Die gesamte Epoche wird heute als Manierismus bezeichnet. Leonardo da Vinci hatte noch vor der drohenden Vorherrschaft der Selbstbeobachtung gewarnt und die Einhaltung der klassischen Regeln angemahnt: »Nie sollst du die Malerei eines anderen Malers nachahmen, sonst wirst du in deiner Kunst ein Enkel und nicht ein Sohn der Natur genannt werden.«¹⁷ Natur ist da-

bei wie immer ein strategischer Begriff, sie steht nicht für etwas außerhalb der Kultur oder der Malerei, sondern für eine bestimmte Weise, das vermeintlich Äußere zu betrachten. Die Naturbeschreibung der frühen Renaissance heißt Messung, und so fällt Leonardos Nachahmung der Natur mit den klassischen Verfahren von Perspektive und Proportion zusammen. Die Macht der Selbstbeobachtung setzt sich allen Warnungen Leonardos zum Trotz unaufhaltsam durch. Dagegen verliert die Norm, Natur nachzuahmen und die klassischen Regeln korrekt anzuwenden, an Bedeutung. Falsche Proportionen werden eingesetzt, perspektivisch konstruierte Räume verzerrt und Körper erfunden, die gegen das Idealmaß verstoßen, um in der Abweichung gegenüber den klassischen Werken der Malerei den neuen Bildern ihre Eigenheiten zu geben. Die traditionellen Regeln der Proportionslehre und der Perspektive, seien sie noch so wissenschaftlich begründet, werden der Notwendigkeit einer Unterscheidung unterworfen, deren Gründe institutioneller und ökonomischer Art sind.

Noch vor den systematischen Theorien von Lomazzo und Zuccari erscheint genau zur Jahrhundertmitte eine Sammlung von Biografien aus der Feder des späteren Akademiegründers Giorgio Vasari, die bis heute einflussreich geblieben ist. Sie greift im Unterschied zu den beiden systematischen Ordnungen der Kunst auf eine geschichtliche zurück und ordnet Kunstwerke nicht mehr nach Aussehen oder Malweise, sondern reiht sie in zeitlicher Folge auf, gruppiert um die historische Einheit des Künstlerlebens. Vasari forschte nach der ersten Ausgabe der *Viten* achtzehn weitere Jahre, bis er eine zweite, wesentlich erweiterte Ausgabe herausbrachte. Lange bevor sich eine historische Betrachtung der Kunst als Wissenschaft durchsetzte,

begründete Vasari damit eine Art Kunstgeschichte. Mit den Lebensläufen der Maler übernahm er die wirtschaftlich und höfisch motivierte Einheit der Person, die seit dem 15. Jahrhundert den Wert der Werke bildete. Seine Lebensgeschichten feierten den Ruhm der Künstler, beschrieben ihre Herkunft und ihre Ausbildung, schilderten die berühmtesten Werke und benannten deren Auftraggeber. Vasaris Werk wurde zum Vorbild für eine ganze literarische Gattung von Biografien, die wesentlich dazu beitrug, die Figur des Künstlers als Ordnungsschema der Kunst zu begründen. Alle späteren historischen Ordnungsbegriffe hatten sich seither dem Muster des Künstlerlebens zu stellen, einerlei, ob sie es in der übergreifenden Einheit einer Schule oder Epoche bündelten, es weiter in einzelne Phasen teilten oder mit einem Stil zu identifizieren versuchten.

Nicht nur Theorien gebrauchten das Schema der Lebensgeschichte, auch Künstler arbeiteten seither darauf hin. Seit Vasari haben sie ihre eigene Biografie im Blick und wissen, auf welche Art und Weise sie diese gestalten können, beispielsweise indem sie, wie es Vasari vormacht, klassische Momente antiker Biografien am eigenen Leben nacherzählen. Motive wie das des spontanen Einfalls, der unergründlichen Intuition oder der genialen Idee schreiben sich legendenhaft von der antiken Biografik über Vasari bis in unsere Tage fort.¹⁸ Sie zeigen die Ereignisse aus einer Perspektive, die sowohl als Werbung wie auch als Versteckspiel angelegt ist. Wenn auch die meisten der Regeln und Figuren, die die Kunst bis in die Gegenwart bestimmen, um 1600 schon gelten, hat sie sich als System, das heißt als geschlossener Bereich mit einer klaren Trennung zwischen dem, was dazugehört und was nicht, damals noch nicht gefestigt.

Die Akademie wird schließlich zu jenem Kern, um den sich das heutige Kunstsystem herausbildet. Was in Italien immer in einer Nähe zur Zunft geblieben war, entwickelte sich im 17. Jahrhundert in Frankreich zu einer unabhängigen Institution. 1648 wurde in Paris die erste französische Kunstakademie gegründet.¹⁹ Drei Künstler am Hof des Sonnenkönigs Ludwig XIV., Jacques Sarrazin und Joost van Egmont sowie der eben aus Italien zurückgekehrte Charles Lebrun, hatten eine Künstlerausbildung nach italienischem Vorbild angeregt. In einer Eingabe an den König hatten die drei Maler nicht nur einen an den freien Künsten orientierten Unterricht gefordert, sondern sie wollten den Mitgliedern der Zünfte das Malen regelrecht verbieten lassen. Die Unterstützung floss allerdings anfangs so spärlich, dass es nicht gelang, die Akademie wie geplant als Bastion der höfischen Kunst gegen die handwerklich gebundene Malerei aufzubauen. Unsichere politische Verhältnisse vereitelten vorerst alle Pläne, und die neu gegründete Akademie geriet rasch in dieselben Konflikte mit den Zünften, an denen bereits ihre italienischen Vorbilder gescheitert waren. Erst die Initiative des Finanzministers Colbert verhalf der Institution zum Durchbruch. Er bewilligte mehr Geld, eigene Räume und das Privileg, Ausstellungen zu veranstalten. Im Jahr 1656 konnte die Akademie feierlich ihren Sitz im Louvre beziehen. Mit massiver finanzieller und rechtlicher Unterstützung erreichte sie eine Position, die im staatlich zersplitterten Italien nie möglich gewesen wäre. Colbert machte die Akademie zur zentralen französischen Kunstschule, der sämtliche Maler bei Hof beitreten mussten. Ab 1667 fanden regelmäßig öffentliche Ausstellungen statt, bei denen die Akademiker ihre neuesten Werke zeigten.²⁰ Später gingen daraus die offiziellen Salons hervor. So waren die Künstler innerhalb kurzer Zeit in

Frankreich in eine Lage versetzt worden, von der sie hundert Jahre zuvor in Italien nur hätten träumen können. Zum ersten Mal hatte eine Akademie die gesamte Bildproduktion an einem Ort unter Kontrolle, und weder die wirtschaftliche Konkurrenz der Zünfte noch der Wettstreit mit benachbarten Städten konnten den Aufbau eines geschlossenen höfischen Künstlerlebens behindern.

Die Zünfte wurden vollends entmachtet, als man Verordnungen erließ, die einem Malverbot außerhalb der Akademie gleichkamen. So durften ab 1655 nur noch an der Akademie Studien nach der Natur betrieben werden. Das bedeutete ein akademisches Monopol auf die Ausbildung von Künstlern, da es Malern nun nicht einmal mehr erlaubt war, sich privat zu treffen, um sich im Aktzeichnen zu üben. Auch Vorteile, die nichts mit der Malerei zu tun hatten, zogen die Schüler an die Akademie, zum Beispiel die Befreiung vom Militärdienst.

So fällt es nicht schwer zu verstehen, warum in Frankreich die Gründung einer Institution gelingen konnte, deren Bestehen in Italien stets in der Schwebe geblieben war. Frankreich hatte mit der Akademie die klassischen Regeln der Kunst aus Italien übernommen, sie aus ihrem alten Zusammenhang gerissen und in eine neue, gesicherte Lage verpflanzt. Unter diesen Bedingungen konnte sich in Frankreich um die Institution der Akademie ein Malsystem festigen, das für die nächsten Jahrhunderte vorbildhaft bleiben sollte. Sämtliche staatlichen Ausbildungsstätten der Kunst, die seitdem entstanden sind, gehen auf die französische *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* zurück.

Sosehr die neue Akademie auch die Kunst als Institution voranbrachte, auf das, was Bilder zeigten, nahm sie kaum Einfluss. Unter dem Eindruck der neuen Verwal-

tung, ihrer Beamten und Rituale erlosch jede Notwendigkeit, von der Malerei nach klassischem Vorbild weit abzuweichen. Der Unterricht vermittelte einen Standard der Malerei, der sich in Italien im Lauf der letzten beiden Jahrhunderte durchgesetzt hatte, und die italienischen Theoretiker, allen voran Lomazzo und Zuccari, galten als maßgeblich. So hatte die Kopie einer italienischen Institution auch deren Regeln übernommen. Dass diese längst zum festen Muster einer unbeweglichen Klassik geworden waren, nahm die Akademie in Kauf.

Das Kopieren kann als ein Leitmotiv der Akademien betrachtet werden. Nicht nur war die Institution selbst nach dem römischen Original kopiert worden, sondern das Kopieren von Kunst stellte die maßgebliche Form des Unterrichts dar. Anfänger hatten Zeichnungen oder Gemälde abzumalen, Fortgeschrittene durften nach Gipsabgüssen von Statuen und lebenden Modellen arbeiten. Aus dem Lehrprogramm der italienischen Schulen waren die Fächer Geometrie, Perspektive und Anatomie als eine weiterentwickelte Proportionslehre übernommen worden.

Die Führungsrolle der Pariser Akademie als international maßgebliche Institution der Kunstausbildung wurde besiegelt, als sie 1666 in Rom ihre Zweigstelle eröffnete, die *Académie de France*. 1672 übernahm der Leiter der französischen Außenstelle in Rom den Posten eines Direktors der italienischen *Accademia di S. Luca*, vier Jahre später verschmolzen beide Akademien unter französischer Leitung zu einer. Die Kopie hatte das Original geschluckt.

In Rom wurde das Nachahmen zum Ausbildungsauftrag der Studenten, denn deren vordringliche Aufgabe bestand darin, italienische Meisterwerke abzumalen, um die Pariser Akademie nachträglich mit dem Datensatz ihres Vorbilds auszustatten. Ein gutes Jahrhundert später sollte

dann Napoleon die harmlose Funktion der Kopie durch den organisierten Raub der italienischen Kunstschatze zugleich vollenden und hinfällig machen.

Mit der Institution der Akademie machte die Malerei auf dem Weg zur Kunst einen großen Schritt nach vorn. Hatte zuerst das 15. Jahrhundert Bilder zu Kunstwerken erklärt und zugleich in der Figur des Künstlers ein neues Maß ihrer Bewertung erfunden, so gliederte die Akademie den Maler von seiner Ausbildung bis zu seiner Anstellung in eine Gefüge staatlicher Institutionen ein. Damit war eine zentrale Stätte der Kunst in ihrer bis heute gängigen Form entstanden, die aber noch immer die Handwerksbezeichnungen Malerei und Bildhauerei im Titel trug. Der Begriff der Kunst tauchte erst dann im Titel der Institution auf, als die Wissenschaften auf ihn keinen Anspruch mehr erhoben.

Für die anderen Künste, sowohl für die Handwerke im Sinn der *artes mechanicae* als auch für die wissenschaftlichen *artes liberales*, brachte das 17. Jahrhundert einschneidende Veränderungen. Die Naturwissenschaften erlebten einen gewaltigen Aufschwung, der sie von den traditionellen Fächern des Quadriviums weit entfernte. An die Stelle der alten Einteilung in sieben freie Künste traten neue Disziplinen. Die Wissenschaften verabschiedeten sich vom Schema des Mittelalters, das sie unter dem Oberbegriff »Künste« gebündelt hatte.

Zeitgleich büßten auch die handwerklichen *artes mechanicae* ihre Bedeutung ein. Als Wirtschaftsfaktor war das Handwerk unter Druck geraten, da neue, der Massenfabrication ähnliche Produktionsformen aufkamen. Eine Vielzahl von Waren wurde in Manufakturen hergestellt,

Vorformen von Unternehmen, die Arbeiter in Massen beschäftigten und anstrebten, den internationalen Markt zu beliefern. Derselbe Colbert, der die Künste endgültig verstaatlichte, löste in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die lokalen Wirtschaftseinheiten auf, schaffte Zölle und Steuerunterschiede ab und begründete in Frankreich eine nationalstaatliche Einheitswirtschaft mit Zentrum in Paris. Als Folge davon verloren die Zünfte weiter an Macht.

So lösten sich die beiden anderen Formen der Künste auf, sowohl die wissenschaftliche, die die Maler angestrebt hatten, als auch die handwerkliche, von der sie sich absetzen wollten.

Der Begriff der Kunst war frei geworden und konnte von den Malern und Bildhauern, die sich zwei Jahrhunderte lang darum bemüht hatten, endgültig vereinnahmt werden. Die Freigabe und Übernahme vollzog sich allerdings über einige Zwischenschritte. Im 17. Jahrhundert kam für Malerei und Bildhauerei der Begriff der *Beaux Arts* auf, der »schönen Künste«. Die Bezeichnung wurde im Umfeld der französischen Akademie als Antwort auf die italienischen *Arti del Disegno* gebildet. Das Attribut der Schönheit sollte die Arbeit der Künstler von den zweckbezogenen Tätigkeiten der Wissenschaften und Handwerke unterscheiden.

Das Schöne mit der Kunst zu verbinden, ist alles andere als selbstverständlich. In den italienischen Kunsttheorien der frühen Renaissance spielte Schönheit nur eine sehr untergeordnete Rolle. Dass Fragen der Schönheit plötzlich für die Kunst wichtig werden, verdankt sich nicht einer wie auch immer gearteten Fähigkeit, schönere Bilder zu malen. Der Begriff der Schönheit ändert nicht etwas an den Bildern, sondern etwas an der Weise, über sie

zu sprechen. Die Rede von der Schönheit entzieht das Urteil über die Bilder den klassischen Regeln und Begründungen, um stattdessen Aussagen zuzulassen, die nur an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit gelten und anderswo oder in einem anderen Moment nicht mehr. Unter der Maßgabe von Schönheit passt sich die Rede über Bilder somit dem nachklassischen Spiel der reinen Abweichung an, das sich im Manierismus seinen Weg bahnte. Nicht mehr an den Begriffen einer komplizierten Fachterminologie werden die Leistungen der Maler beurteilt, sondern an einer Schönheit, die vorgibt, keiner Regel zu gehorchen. Sie soll vielmehr einer persönlichen Empfindung des besonderen Unterschieds entsprechen.

Tatsächlich wurde der Begriff der Schönheit recht rasch Versuchen der Normierung geopfert. Die Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts machte sich daran, ihr ein Korsett akademischer Regeln zu verpassen. Noch 1708 unternahm ein Ehrenmitglied der Akademie, Roger de Piles, in einem später verrufenen Werk den Versuch, die Qualität von Malern nach Ausdruck, Komposition, Zeichnung und Farbe auf einer Punkteskala von 0 bis 80 zu bewerten.²¹ Die Favoriten Raffael und Rubens kamen auf 65 Punkte, Tizian konnte mit 51 noch zufrieden sein, Leonardo lag mit 49 schon im Mittelfeld, während Künstler wie Michelangelo, 37, oder Dürer, 36, tief im Mittelfeld versanken. In welchem Maß eine solche Begutachtung heute absurd erscheint, obwohl vergleichbare ästhetische Bewertungen von Eleganz in einigen Sportarten durchaus eingesetzt werden, zeigt vor allem, wie wenig sich der Bereich der Kunst im Hinblick auf die Kategorie der Schönheit in einem regelhaften, absoluten Sinn je beurteilen ließ. Stattdessen wartet das 20. Jahrhundert mit Marktanalysen auf, die Künstler-Hitparaden schlicht nach den zuletzt erzielten Preisen listen.

In einem System wie dem der Kunst, dessen Betriebsformat Neuheit lautet, bleiben auch Urteile stets instabil. Das Gesetz der Abweichung verlangt negative Vorbilder, alte Werke, von denen sich die neuen unterscheiden müssen. Sobald man versucht, Kriterien für den Begriff der Schönheit zu fixieren, ergibt sich eine Regel, gegen die kommende Abweichungen an Reiz gewinnen. So kippt jedes Maß für Schönheit umso leichter, je deutlicher seine Regel sich verdichtet und durchschaubar wird. Die Suche nach Schönheit führt daher zu nichts, sorgt aber mittelbar dafür, dass das Feld der Werke unablässig mit neuen Unterscheidungen und anderen Arten des Schönen durchflutet wird. Das muss keineswegs bedeuten, dass sich große Umbrüche ereignen, ganz im Gegenteil. Die Effekte dieses ständigen Flusses trugen im 17. und 18. Jahrhundert dazu bei, die Abweichungen der Bilder untereinander so detailliert werden zu lassen, dass sie später kaum mehr nachvollzogen werden konnten. Ganze Jahrhunderte schönster Malerei können sich in einem regulierten Bereich aufhalten, der im Nachhinein als Beispiel abgrundtiefer akademischer Langeweile abgetan wird.

Zu jeder Endgültigkeit steht der Begriff der Schönheit notgedrungen in einem Gegensatz. Jeder Maßstab, den die Kunsttheorie einer Zeit festzuschreiben versucht, wird über kurz oder lang zum überholten Muster, von dem sich eine spätere Kunst und eine spätere Theorie absetzen. Diesem Umstand verdankte es die Theorie der Schönheit, zum Testfeld von Philosophen ausersehen zu werden. Unter dem Namen Ästhetik lief eine Diskussion an, die nie mehr enden musste, weil sie immer wieder in einen Widerspruch zur Wirklichkeit der Werke gerät. Wann immer eine Theorie des Schönen mächtig genug ist, um in die künstlerische Produktion einzugreifen, wird sie über kurz oder lang zum

Modell des Unschönen und macht damit für neuen Aussagen Platz.

An der negativen Regel der Unterscheidung scheiterten nicht nur Theorien, sondern auch die festen Programme der akademischen Ausbildung. Je mehr die Ausbildung an der Kunst vorgab und regelte, desto absehbarer war ihr eigenes Fiasko. Da die Akademien der schönen Künste derart auf ihr Scheitern hin programmiert waren, wurden sie von jeder Künstlergeneration aufs Neue angegriffen. Solange das System der Staatskunst aber stabil war, blieben sie als immer wieder reformierte und immer wieder veraltete Institutionen erhalten.

Der moderne Begriff der Kunst schält sich aus den akademischen schönen Künsten heraus, sobald die Zeit der Schönheit abläuft. Ihr Ende hängt damit zusammen, dass Maler nichts mehr abbilden müssen und dass das Museum ein neues Regime der Zeit einführt. Das ausgehende 19. Jahrhundert schockiert den Fluss der schönen Bilder mit dem Einbruch der Fotografie. Es ist von da an nicht mehr allein die Schönheit, die den Fortschritt der Malerei beeinflusst. Die Malerei bindet sich nach der ersten Irritation eng an die Institutionen der Kunst, wirft das Attribut der Schönheit ab und begründet jene Praxis, die die Künstler am Ende des 20. Jahrhunderts noch fortführen. Damit erfüllt sich ein Programm, das in der Renaissance begonnen hat, als mit dem Wechsel vom Maler zum Künstler die reine Beherrschung des Mediums Malerei zugunsten der Bindung an den institutionellen Zusammenhang der freien Künste aufgegeben wurde.

Im Gegensatz zur Musik oder zur Literatur, die sich weiterhin über akustische Medien oder über das Medium Schrift bestimmen, kann Kunst deshalb über den ur-

sprünglichen Kern der Malerei hinaus auf Medien ausgreifen. Diese Beliebtheit der Kunst Dinge wäre ohne die inhaltliche Unbestimmtheit ihrer Institutionen nicht denkbar. Um als Künstler – und eben nicht als Maler – zu gelten, genügte es schon immer, sich den institutionellen Vorgaben des Kunstbetriebs anzupassen. Solange die Institutionen handwerkliche Fähigkeiten forderten, waren diese nötig. Aber schon unter dem Wertmuster der Schönheit verflüchtigt sich dieser Zusammenhang, und mehr als malerische Technik zählte eine günstige Strategie des Unterschieds. Erst im 20. Jahrhundert zog man die Konsequenz daraus, dass technische Fähigkeiten mit der Kunst in keiner zwingenden Beziehung stehen.

Museen

Das Museum vollendet die Kunst als ein institutionelles System, das den Kreislauf der Werke von der Her- bis zur Ausstellung ganz in sich aufnimmt. Was Künstler an der Akademie zu machen lernten, wurde dort nur temporär gezeigt, um sich dann zu verstreuen. Im Gegensatz dazu gibt das Museum den Werken einen dauerhaften Platz, indem es sie systematisch sammelt und speichert. Da sowohl Akademien als auch Museen unter staatlicher Obhut stehen, schließt sich hier ein Kreislauf der Kunstwerke vom Atelier bis zum Speicher in den Institutionen.

Obwohl das Museum zuletzt hinzukommt, wird es zu der mächtigsten Behörde der Kunst. Nach seinem Modell wird bald Kunst gesammelt, gespeichert, ausgestellt und schließlich auch hergestellt. Die übrigen Institutionen und Rituale des Kunstbetriebs arbeiten, selbst wenn sie nicht unmittelbar mit dem Museum zusammenhängen, unter der

stillschweigenden Voraussetzung, mit seinen Ordnungen und Regeln in Einklang zu stehen. Das Museum tritt nicht als Fremdkörper zum System der Kunst hinzu. Es hat seine Vorläufer in den Kunstsammlungen und Wunderkammern, in denen seit dem 16. Jahrhundert der Kunstbesitz des Adels gehortet wurde.

Den Beginn der Institution Museum markiert die Französische Revolution. In aller Dringlichkeit wirft sie die Frage auf, was mit den repräsentativen Reichtümern der adligen und kirchlichen Herrscher zu geschehen hat. Der Fürsprache von Künstlern wie Jacques-Louis David ist es zu verdanken, dass man im Gefolge des Umsturzes nicht große Bestände des adligen Repräsentationsbesitzes vernichtete, wie es 1792 vor der Nationalversammlung gefordert wurde.²²

Was aber sollte die Öffentlichkeit mit einer Kunstform anfangen, auf die sie nie Einfluss genommen hatte und die nicht für sie gedacht war? Die alten Bilder standen entweder im Dienst der Kirche oder waren auf den Geschmack des Adels zugeschnitten. Beide Funktionen abzustreifen war eine der Aufgaben des Museums. Eine fremde Kultur zur eigenen zu machen heißt, sie als etwas Eigenes schätzen zu lernen. Indem das Bürgertum lernte, die Sammlungen seiner ehemaligen Herren zu verstehen, vollzog es die öffentliche Aneignung ihrer Schätze. Verstehen lernen heißt, das Fremde auf den Begriff zu bringen und darüber reden zu können. Wo die eigenen Worte etwas zu sagen wissen, besitzt man etwas, und sei es nur ein sogenanntes geistiges Eigentum.

Die Museen wurden zu Bildungsanstalten, die die Funktion übernahmen, Kunst verständlich zu machen. Die Ordnung, in der sie die Bilder und Skulpturen vorführten, wurde zum Schlüssel des Kunstverständnisses, das die

feudalen Sammlungen einem anderen Urteil unterwarf als dem elitären Geschmack ihrer alten Besitzer.

Die ersten Ausstellungen der Werke endeten in einem Desaster. 1793 hatte man sich dazu durchgedrungen, die kirchlichen und adligen Kunstschatze im *Salon Carrée* und in der Großen Galerie des Louvre auszustellen.²³ Bald wurde Kritik an der Hängung der Bilder geäußert. Wie üblich waren die Wände von oben bis unten gepflastert. Gemälde, die nicht an ihren Platz passen wollten, hatte man in gewohnter Manier kurzerhand zurechtgestutzt. Die Ordnung der Bilder zeigte nichts anderes als die aufgehäuften Reichtümer der Schatzkammern, so wie sie angefallen waren. Die Präsentation der Werke erregte öffentliche Proteste, sodass die Ausstellung nach wenigen Monaten wieder geschlossen werden musste. Nun ging man daran, eine andere Weise der Präsentation zu suchen, die die Schätze als einen öffentlichen Besitz von Kunstwerken annehmbar machen sollte.

Im Streit um die Ordnung des Museums ging es um folgenreiche Entscheidungen, legte sein Ergebnis doch nicht nur fest, wie man die Werke der Vergangenheit begreifen wollte, sondern auch, wie die Sammlungen in Zukunft weiter wachsen sollten. So wie die Kunst im 19. Jahrhundert in den Museen geordnet und verstanden wurde, verarbeiten noch heute die meisten Museen neu erworbene Arbeiten.

Die Ordnung, die sich schließlich als die erfolgreichste erwies, stammte nicht aus Paris, sondern war zuvor bereits in Wien erprobt worden. Sie fußte auf den Gedanken des deutschen Kunsthistorikers Johann Joachim Winckelmann. In seinem 1764 erschienenen Werk *Geschichte der Kunst des Alterthums* führte Winckelmann den Begriff des Stils als historisches Unterscheidungsmerkmal ein.²⁴ An

der antiken Kunst entwickelte er eine Betrachtungsweise, die nicht nur auf den Lebensgeschichten der einzelnen Künstler und deren nationalen Besonderheiten aufbaut, sondern Ähnlichkeiten und Abweichungen in einer übergreifenden historischen Entwicklungsgeschichte gruppiert. Die neue Einheit des Stils trat an die Stelle des Künstlerlebens, dem bislang die Werke ihren Wert verdankten, und erlaubte es, über Lebensläufe hinausgehende Entwicklungen aufzuzeigen.

Winckelmanns Methode erwies sich als ideal für Museumsbestände. Da ein Museum selten über genügend Werke eines Malers verfügte, um die Einheit der Biografie wirkungsvoll zu bebildern, bot sich ein personenübergreifendes Muster geradezu an, um die Sammlung zu organisieren. An den Stilrichtungen konnte der Bestand der Werke eingeteilt werden, Ähnlichkeiten und zeitliche Abfolgen ließen sich aufdecken und in ihrer Entwicklungsgeschichte verständlich machen.

Der neuen Anordnung im Louvre gingen erste zaghaft angelegte Anfänge einer öffentlichen Kunstpräsentation zeitlich voraus. Um 1750 war im Jardin du Luxembourg ein Teil der königlichen Kunstschatze Frankreichs zweimal wöchentlich gegen Eintritt zu besichtigen.²⁵ In Düsseldorf testete der Maler Lambert Krahe 1756 eine chronologische Anordnung der Bilder, noch bevor Winckelmanns Buch erschienen war.²⁶ Aber erst ein Freund Winckelmanns, der Kupferstecher Christian von Mechel, setzte 1781 im Wiener Belvedere eine geschichtliche Ordnung in dessen Sinn durch. Die einzelnen Stilrichtungen fanden in den Räumen des Museums eine ideale Entsprechung, und wenn es zu wenig Werke gab, um einen großen Saal zu füllen, wurden kleine Kabinette abgetrennt. Von Mechel bezeichnete sein Ausstellungskonzept als eine »sichtbare Geschichte der

Kunst«²⁷ und verschob mit dieser Aussage das Verhältnis von Anordnung und Ausstellung grundlegend. Die Theorie der Kunst übernimmt seither nicht mehr die Aufgabe, nachträglich das Chaos der angefallenen Werke zu ordnen, sondern sie gibt den Aufbau der Sammlung vor. Das Museum sieht seitdem nicht nur auf Kunstwerke und Künstler, sondern orientiert sich an stilistischen Anordnungen, die die Kunst im Voraus gruppieren.

Der Maler Alexandre Lenoir übernahm 1795 die Prinzipien Winckelmanns für sein *Musée des Monuments Français*, das Saal für Saal Kunst aus den Epochen der einzelnen französischen Regenten in strenger chronologischer Ordnung aufreichte. Im Louvre, auf der gegenüberliegenden Seite der Seine, verwirklichte Vivant Denon nach den ersten Fehlschlägen eine sogenannte »rationale« Hängung, die Werke ebenfalls historisch, aber mit Akzent auf stilistischen und nationalen Schulen ordnete. Die Rationalität war gleichsam das Codewort der neuen Ordnung, unter dem die adligen Reichtümer nun als bürgerlicher Besitz verstanden werden sollten. Indem die neuen Bürger in den Werken zeitliche und stilistische Zusammenhänge zu verstehen lernten, eigneten sie sich die Kultur der Höfe an, eben als ihre eigene. Das Museum wurde damit zu einem Ort, der gleichzeitig der Öffentlichkeitsarbeit des neuen Staates diente, einer Theorie der Kunst ihren Platz einräumte und alte kulturelle Besitztümer im Licht neuer Erkenntnisse vorführte. Die öffentliche Aneignung der Kunstwerke erwies sich als ein solcher Erfolg, dass der Nationalkonvent 1794 beschloss, die neue Ordnung auch fremden Werken zugute kommen zu lassen. Unter Napoleon wurden Kunstschatze aus allen besiegten Ländern Europas nach Paris gebracht und in den neuen Museen gezeigt.

Wenn Kunst im staatlichen Auftrag gespeichert und ausgestellt wird, bleibt die Arbeit des Künstlers davon nicht unberührt. Weit über das bisherige Maß hinaus werden den Künstlern plötzlich nicht nur die jeweils zeitgenössische Produktion der Arbeitskollegen, sondern auch die Meisterwerke der Vergangenheit als Originale zugänglich. Die Kunstwerke erhalten einen Platz im Speicher der Geschichte und nicht mehr allein in der Konkurrenz der Gegenwart.

Den akademischen Betrieb der Künste stürzte die Revolution nicht um. Die alte Akademie wurde zwar als königliches Institut erst einmal geschlossen, aber schon 1795 als *École des Beaux-Arts* wieder geöffnet. Und das Bildermachen ging weiter, fast als ob nichts geschehen wäre. Der reiche historische Fundus bot zwar der Nachahmung mehr Vorbilder, aber die Regeln der Abweichung und der Schönheit behielten ihre Geltung. Es gab auch wenig Anlass, daran etwas zu ändern. Das neue bürgerliche Publikum ahmte den Geschmack des alten Adels nach, und nachdem es dessen originale Reichtümer einmal verstanden hatte, wollte es zumindest Nachahmungen davon selbst erwerben. Sie zu liefern war niemand berufener als die akademischen Künstler, hatten sie doch die Schule des Museums vor sich. Der Andrang der Maler, die in den Hallen des Louvre Gemälde kopieren wollten, nahm derart überhand, dass bald Zugangsbeschränkungen erlassen werden mussten. Einheimische hatten nur an bestimmten Wochentagen Zutritt, Kopisten benötigten eine Genehmigung.

Im Museum lernten Künstler nicht nur, die Werke ihrer Vorläufer zu kopieren. Sie lernten auch, die Gruppierungen und Einheiten zu verstehen, nach denen das Museum seinen Bestand ordnete, allen voran das Muster des Stils,

das sich zur Einheit der Künstlerbiografie hinzugesellte. Zwar blieb die Vorgabe, sich durch Unterscheidung zu profilieren, davon unberührt, aber die Bezugspunkte zu anderen Werken veränderten sich. Das 19. Jahrhundert formuliert Abweichungen zwischen Bildern anders als zuvor. Ob Neuerungen sich nun im Namen der Realität, der Natur oder Historie abzeichneten, in jedem Fall ging es nicht mehr nur um einen persönlichen Unterschied, sondern auch um eine stilistische Zuordnung, die den Entwurf des Neuen und dessen Richtung prägt.

In der späten Renaissance hatten sich Abweichungen dagegen am Bruch von Regeln und Konventionen festmachen lassen. Gegen die bekannten Bilder setzte man asymmetrische Kompositionen, schlaglichtartige Szenen vor dunklem Hintergrund oder sich in Schlangenlinien windende Figuren. Kein Muster bündelte die Richtung der entstehenden Werke, sie wurden nicht als Teil einer größeren historischen Entwicklung begriffen, sondern ergaben sich als eine Art Mode. Demgegenüber untersteht die Abweichung, wie sie sich angesichts der Ordnungsmacht des Museums herausbildet, dem Muster dessen übergreifender historischer Begriffe. Der einzelne Künstler tritt nun als Vertreter einer bestimmten Stilrichtung auf. Einzeln stehende Künstler sind damit zwar nicht ausgeschlossen, werden aber im Allgemeinen von der Maschinerie des Museums einer stilistischen Richtung zugeschlagen. So wie sich das Verhältnis von Theorie und Sammlung umgekehrt hatte, ändert sich auch die Beziehung zwischen dem Künstler und dem Museum. Als Institution wird das Museum so mächtig, dass es bis ins Atelier hinein die Entscheidungen am Werk mitbestimmt, aber nicht etwa indem es vorgibt, wie Bilder auszusehen haben, sondern indem es all die Bilder zeigt, von denen sich die neuen zu unterscheiden

haben. Die Maler mussten lernen, ihre eigenen Bilder in den Anordnungen des Museums zu sehen.

Es erfordert bei den Künstlern keine große Umstellung, sich dem musealen Gesetz anzupassen, harmonisiert es doch gut mit der akademischen Ausbildung. Eine Generation von Malern nach der anderen verlässt die Akademie und tritt auf einem Feld an, das nun statt des Einzelkampfes von jedem gegen jeden gemeinsame Stilbildungen nicht nur erlaubt, sondern fördert. Künstlergruppen, in denen sich mehrere Künstler einer Generation verbünden, sind als Reaktion auf die neuen Muster der Museen zu verstehen.

Mit der Erzählform der Künstlerbiografie kollidieren Gruppenbildungen und Stile nur vordergründig. Denn ihre Motive und Verläufe finden in neuen Erzählungen Verwendung. Besonders die rhetorische Figur der plötzlichen Entdeckung wird eingesetzt, um Momente des Neuen zu markieren. In der Renaissance war es das Talent eines Malers, das plötzlich entdeckt wurde und glauben machte, auf eine handwerkliche Ausbildung käme es nicht an. Das bekannteste Beispiel erzählt der Florentiner Bildhauer Lorenzo Ghiberti. Es handelt von der Entdeckung Giotto's: Der Maler Cimabue las den Hirtenjungen im Vorbeigehen auf, weil er sein naturwüchsiges Talent an Kritzeleien im Sand erkannt hatte.

Im Rahmen des institutionellen Kunstsystems wird eine ähnliche Erzählfigur eingesetzt, um eine Lücke zu erzeugen, wo vielleicht gar keine ist. Das bis in die Gegenwart geläufige Muster der Eingebung, des plötzlichen Einfalls oder der spontanen Idee schützt den Entwurf eines Werks und eines Stils vor jedem Versuch, strategische Gründe dahinter zu vermuten. Im Gefüge von akademischer Ausbildung und musealer Speicherung der Kunstwerke übernimmt die kleine biografische Wendung damit

eine heikle Aufgabe. Sie trennt jede Verbindung zwischen dem Herstellen von Kunst und der Speicherung der Werke im Museum. Könnten beide aufeinander zurückgeführt werden, so würde das die Aufgaben des Kunstmuseums von Grund auf infrage stellen. Denn wenn sich der künstlerische Stil als etwas beschreiben ließe, das über die genaue Beobachtung der Bilder und Kunstwerke von vornherein auf das Museum zugeschnitten wird, würde das Museum vom passiven Speicher zum aktiven Kunstproduzenten erklärt. Das aber verbietet sich, da das Museum nicht selbst herstellen darf, was es speichert. Der Trick der künstlerischen Eingebung rettet die Lage, da er dem sogenannten Schaffensakt ein Moment größtmöglicher Überraschung zubilligt. Die Werke werden dadurch zu jenen unvorhersehbaren Ereignissen, die das Museum dem stauenden Publikum vorführen kann.

Ganz falsch ist diese Geschichte nicht. Man kann dem Künstler nicht absprechen, laufend neue Erfindungen und Ideen zu realisieren, und seien sie noch so zielstrebig im Rahmen ihrer musealen Verwendung entworfen. Die Erzählform lügt nicht einfach, sondern verstellt den Blick auf den Einfluss der musealen Ordnung. Sie verdeckt, dass die Entscheidung, ob ein Werk sich tatsächlich durchsetzt, nicht beim Künstler liegt, sondern erst nachträglich an ganz anderer Stelle fällt, bei Kritikern, Kuratoren oder Beamten, letztlich im Umfeld des Museums. Was aber im Museum ist, wird so im Nachhinein von der Biografie an die unerklärlichen Eingebungen des Künstlers zurückgebunden. Genau hierin liegt die Funktion der kleinen Erzählung vom Schaffensakt. Die Biografie des Künstlers sucht den entscheidenden Moment der künstlerischen Erfindung im Werk und vergisst zu fragen, wie es den Weg ins Museum gefunden hat, ein Paradox, das dem Monte-Carlo-

Trugschluss beim Roulette vergleichbar ist. Im Voraus kann man nie wissen, welche Nummer gewinnt, aber am Ende werden, wie es das Gesetz der großen Zahl vorausagt, alle gleich häufig aufgetreten sein. Genauso gibt es am Kunstwerk zwei verschiedene Erzählungen. Die biografische erzählt vom Künstler und seiner unerfindlichen Inspiration. Eine andere Geschichte, deren Fäden im Museum zusammenlaufen, berichtet von einer durchaus verständlichen Anordnung der Bilder und Kunstwerke. Im Nachhinein ließe sich aus dieser Perspektive der Erfolg eines Werks vielleicht erklären, stünde nicht die andere Erzählung bereit, um seine Entstehung wieder in der Tiefe der künstlerischen Biografie zu versenken. Die Lücke der künstlerischen Unvorhersehbarkeit und ihre nachträgliche Bestätigung in der Biografie bilden einen kleinen, aber wichtigen Baustein im System der Kunst, so wie es bis in die Gegenwart besteht.

Mit der Gründung der Museen hat sich ein System vollendet, das die Koordinaten für die Kunst der Moderne setzt. Als Speichermedium macht das Museum den Kern dessen aus, was heute das System der Kunst ist. Die Ordnungen, Regeln und Aufnahmeverfahren des Speichers legen für die Zukunft fest, was die Kunst der jeweiligen Gegenwart gewesen sein wird. Der künftige Inhalt des Museums wird in der akademischen Ausbildung vorbereitet, auch wenn nicht alles, was dort angeregt und hergestellt wird, im Museum endet. Die Institution des Museums wählt aus, und über diese Macht der Auswahl lenkt sie das Angebot. So ist alles, was Kunst sein und bleiben will, am Museum und seinen Regeln orientiert, ob es den Weg dorthin findet oder nicht.

Die inhaltlichen Revolutionen, die seit dem 19. Jahr-

hundert eingetreten sind, lassen die institutionelle Basis von Akademie und Museum weitgehend unverändert. Mehr noch, sie laufen entlang der Regeln und innerhalb der Grenzen, die ihnen diese Institutionen setzen. Noch in ihren aufrührerischsten Gesten bestärkt die Kunst die Logik der Institutionen, weil der Aufruhr zwar etwas Neues einführen will, aber genau weiß, welchen Ort es anstreben soll.

Was ein Kunstwerk letztlich zeigt, hat beim Aufbau der Institutionen keine große Rolle gespielt. Die Veränderungen der Werke scheinen auf ihre institutionelle Umgebung, wenn man einmal von den Anfängen in der Kunst der Perspektive und der Proportionen absieht, keinen Einfluss gehabt zu haben. Es gilt das Gesetz der Trägheit. Flexiblere Erscheinungen, wie etwa die Inhalte der Bilder, passen sich auf Dauer den vergleichsweise schwerfälligen Institutionen an.

Befremdlich wirkt allerdings, dass diese Situation, allen technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen zum Trotz, noch immer anhält. Nach wie vor lassen Änderungen an künstlerischen Inhalten und Technologien die Institutionen unberührt. Am Ende des 20. Jahrhunderts scheint alles an der Kunst veränderlich geworden zu sein, nur ihre formale und institutionelle Umgebung nicht, so dass sich am Aussehen eines Werks allein nicht mehr entscheiden lässt, ob es als Kunst gelten könnte oder nicht. Ausschließlich das institutionelle Gefüge bürgt für den Begriff der Kunst, mit dem stabilen Zusammenspiel von Institutionen, Figuren und Regeln setzt es den Rahmen für die Entwicklungen der Kunst im letzten Jahrhundert.

Nie ist es dazu gekommen, dass Akademien und Museen die gesamte Kunstproduktion unter sich ausgemacht hätten. Stets gab es parallel einen Kunstmarkt, auf dem

Werke bewertet und gehandelt wurden. Seit die großen privaten Sammlungen des Adels in Staatsbesitz übergegangen sind, gleicht allerdings das Vorgehen der Sammler auf dem Markt dem der Museen. Selbst wenn ein Sammler seiner Zeit voraus ist, muss er doch immer hoffen, dass sie ihn eines Tages einholt. Erst dann kann er sich sicher sein, tatsächlich Kunst von Wert zu besitzen.

Der Künstler steht nach wie vor im öffentlichen Mittelpunkt der Kunst. Selbst wenn Werke und Bilder auf die Zuordnung zu einer Autorschaft theoretisch verzichten könnten, muss er weiterhin im Vordergrund stehen, um seine institutionelle Rolle auszufüllen. Es gibt in der institutionalisierten Kunst der Gegenwart gute Gründe, die Figur des Künstlers nicht nur zu erhalten, sondern die öffentliche Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken. Der Kurzschluss zwischen Akademie und Museum, der nach einem Verzicht auf die Figur des Künstlers zustande käme, wäre für beide Institutionen bedrohlich. Eine namenlose Produktion von Werken würde auf einen Speicher prallen, der nicht mehr wüsste, wie er sie verstehen soll. Der Name und die Person hinter den Werken sind Ordnungsfunktionen, die je nach Bedarf aufgerufen oder abgestellt werden können. Im Feld der Kunst besteht dieser Bedarf, in anderen Feldern kultureller Produktion ist er weniger ausgeprägt und in manchen sogar ganz verschwunden.

Kapitel 2 • *Moderne und Museum*

Fotografie

Als der englische Maler William Turner von der Erfindung der Fotografie hörte, stand für ihn das Ende der Kunst fest.²⁸ Im Januar 1839 hatte der Physiker Dominique François Arago vor der französischen Akademie der Wissenschaften das erste fotografische Verfahren vorgestellt, Bilder anzufertigen. Im Lauf des Jahres wurden die technischen Einzelheiten öffentlich bekannt gemacht, nachdem der französische Staat Louis-Jacques Mandé Daguerre und den Nachfahren des Miterfinders Joseph-Nicéphore Niépce eine Rente zugesichert hatte. Das Vertragswerk zwischen den Behörden und den beiden Erfindern war beispiellos, erklärte es das neue Medium doch ohne irgendwelche patentrechtlichen Einschränkungen für international frei verfügbar. Zu diesem Geschenk der Fotografie kam es erst, nachdem Daguerre sein Vorhaben aufgeben musste, die Erfindung finanziell zu verwerten. Zweimal hatte er versucht, Anleger für ein Unternehmen zu finden, aber es war ihm nicht gelungen, genügend Investoren vom Nutzen der neuen Technologie zu überzeugen. So entschloss er sich, bevor andere ihm zuvorkämen, das Verfahren wenigstens für eine Rente an den Staat zu verkaufen, was ihm dank Aragos Fürsprache gelang. Tatsächlich waren ihm

seine Konkurrenten auf den Fersen. In Paris stellte Hippolyte Bayard noch im Februar 1839 die Ergebnisse seiner Fotografie auf Papierbasis vor. In England hatte Henry Fox Talbot bereits jahrelang an einem fotografischen Verfahren gearbeitet, das ihm 1839 technisch noch nicht ausgereift schien. Es arbeitete mit Negativen, sodass man Bilder vervielfältigen konnte, und stand damit der heutigen Fotografie näher als das Verfahren Daguerres, erreichte aber dessen Detailschärfe nicht.

Da Nièpce bereits 1833 gestorben war, bedachte Daguerre die Methode zu seinen eigenen Ehren mit dem Namen Daguerreotypie. Die Bezeichnung Fotografie setzte sich erst im Lauf des folgenden Jahrzehnts durch. Die Daguerreotypien waren kleine Kupferblättchen mit einem silbern spiegelnden Belag, auf dem sich zart, aber gestochen scharf ein Bild abzeichnete. Die Aufnahme eines Bildes nahm anfangs mindestens etliche Minuten in Anspruch, deshalb entwickelte Daguerre bald Kopfstützen und andere Vorrichtungen, um die Körper der Porträtierten zu fixieren.

Dass das neue Medium auf die Kunst, Bilder von Hand mit Farben und Pinseln zu malen, einen Einfluss nehmen würde, war von Anfang an absehbar. Aber welche Folgen die Technik zeitigen würde, schätzte man sehr unterschiedlich ein. Die wenigsten Kritiker teilten die pessimistische Ansicht Turners. Arago begrüßte die Erfindung, da sie den Malern ein wichtiges Hilfsmittel an die Hand gebe, aber weit davon entfernt sei, an ihre Stelle treten zu können.²⁹ Anfangs sprachen noch technische Argumente für die Überlegenheit der Malerei, die später durch die Fortschritte der Fotografie hinfällig wurden. »Die freien Bewegungen des Gegenstandes, welche der Künstler mit Blitzesschnelle in sein Auge aufnimmt«³⁰, müssten dem

langsamen chemischen Prozess für immer verwehrt bleiben, so befanden 1839 Ludwig Schorn und Eduard Kollof in der Kunstbeilage des »Morgenblatt für gebildete Stände«. Es dauerte kaum ein Jahrzehnt, bis sich dieses Verhältnis ins Gegenteil verkehrte. 1878 veröffentlichte der Fotograf Eadweard Muybridge seine berühmten Bewegungsstudien an Pferden, die er mit Belichtungszeiten um eine fünfhundertstel Sekunde aufgenommen hatte. Schon bald danach verschwanden aus den Gemälden die fehlerhaften Abbildungen fliegender Pferde, die im Galopp alle vier Hufe weit von sich strecken. Die Überlegenheit der Fotografie war damit keineswegs bewiesen, wie ein Nachspiel zu Muybridges ersten Versuchen zeigt. 1877 ließ Muybridge das Bild eines Trabers drucken, das er mit einer Belichtungszeit von einer tausendstel Sekunde aufgenommen haben wollte. Im Museum von Stanford fand man später die Druckvorlage der Veröffentlichung – eine Gouache auf Papier von der Hand des Malers und Retuscheurs Joseph Koch.³¹ Die erste vermeintliche Bewegungsfotografie stellte sich damit als ein gemaltes Bild heraus, in das allein das Gesicht des Kutschers als Fotografie eingearbeitet worden war. Nur kurze Zeit nach dieser Hochstapelei gelang es Muybridge, seine Aufnahmetechnik so weit zu verbessern, dass er auf derartige Hilfestellungen verzichten konnte.

Die meisten Kritiker der Fotografie standen von Anfang an auf dem Standpunkt, dass die technischen Bilder die Kunst nie ersetzen könnten, aber nicht wenige Maler tauschten Pinsel und Pigmente gegen die Kamera ein. So hatte ein Großteil der frühen Fotografen eine akademische Ausbildung zum Künstler durchlaufen, und Maler wie Fotografen arbeiteten Seite an Seite auf der Basis derselben akademischen Bildvorstellungen. Dieses anfangs eher unbelastete Verhältnis zwischen der Kunst der Male-

rei und der Fotografie sollte sich bald in dem Maß verschlechtern, in dem die technischen Verfahren verbessert wurden und die Fotografen begannen, den Malern Aufträge wegzunehmen.

Die technischen Neuerungen der Zeit betrafen nicht nur die Fotografie, sondern auch die Malerei. Im Jahr 1841 kamen die ersten Tubenfarben auf den Markt. Das bedeutete nicht nur, dass Maler von der Arbeit befreit waren, Pigmente und Lösungsmittel selbst zusammenzurühren, womit ihre Ausbildung seit dem Mittelalter begonnen hatte, sondern die Tubenfarben waren die eigentliche Voraussetzung dafür, dass die Ölmalerei aus der Werkstatt des Ateliers ins Freie entlassen wurde. Schon vor der Mitte des letzten Jahrhunderts hatten Maler außerhalb ihrer Studios gearbeitet, allerdings fertigten sie dort vorwiegend Skizzen an, die dann zu Hause vollendet wurden. Erst die Tubenfarben machten aus der Pleinairmalerei eine regelrechte Modeerscheinung, die der Entwicklung der Gemälde in der Konkurrenz zur Fotografie entscheidenden An Schub geben sollte. Maler und Fotografen arbeiteten oft nebeneinander vor denselben Motiven, und dieses Nebeneinander forderte dazu heraus, die Unterschiede beider Bildarten zu betonen. Dieser Impuls sollte sich später als mitentscheidend für den Fortschritt der Malerei erweisen.

In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts machten die Freiluftmaler den Wald von Barbizon vierzig Kilometer südlich von Paris unweit der Stadt Fontainebleau zu ihrem bevorzugten Revier. 1849 wurde die Bahnlinie nach Fontainebleau eröffnet, seither strömte eine Menge von Ausflüglern herbei, unter ihnen auch Fotografen und als einer der ersten Gustave LeGray.³² Die fotografischen Verfah-

ren hatten inzwischen beträchtliche Fortschritte gemacht, die Negativ-Technik von Talbot und Blanquart-Evrard war allgemein im Gebrauch, sodass Bilder sowohl nachbearbeitet wie auch in größerer Anzahl kopiert werden konnten. Trotz aller technischen Verbesserungen benötigte LeGray, dessen Methode gute Bilder lieferte, für eine Aufnahme immer noch eine Belichtungszeit von ungefähr zwanzig Minuten. An Abbildungen bewegter Objekte war nicht zu denken, umso mehr aber an dieselben Landschaftsausschnitte, die auch die Maler beschäftigten. Die Ähnlichkeiten zwischen den Fotografien und den Gemälden sind verblüffend, denn in Barbizon fanden Maler und Fotografen dieselben Motive und Ansichten.

Als LeGray die Ausbeute seiner Landpartien allerdings neben den Bildern der Maler ausstellen wollte, war die Reaktion gespalten. Zum Salon des Jahres 1850 reichte er neun fotografische Abzüge ein. Man war sich uneinig über die Platzierung der Bilder und reihte sie unter die Lithografien ein. Dann aber protestierte die akademische Jury gegen die Werke, da sie nicht aus der Hand eines Künstlers entstanden waren, sondern mittels einer Maschine. Man ließ sie entfernen.

Den Aufschwung der Fotografie konnte diese Entscheidung nicht verhindern. 1851 erfand der Brite Frederick Scott Archer das Kollodiumverfahren und erzielte damit eine Bildqualität, die bei einer Belichtungszeit von Sekundenbruchteilen heutigen Schwarzweißfotos schon sehr nahe kommt. Erst mit diesem Verfahren setzte die massenhafte Verbreitung der Fotografie und deren in größerem Maß betriebene geschäftliche Verwertung ein. Neben Aufnahmen exotischer Orte waren es vor allem Porträts, die den Fotografen Arbeit verschafften. Bei der Herstellung dieser Auftragsbilder konnten Maler mit dem schnelleren

und billigeren Verfahren nicht konkurrieren. Bereits gegen Ende der fünfziger Jahre existierte der Beruf des Miniaturporträtmalers kaum mehr. Kosteten die Fotoporträts schon von Beginn an weniger als gemalte Bilder, brachen ab 1854 alle Dämme. André-Adolphe-Eugène Disdéri führte das Format der *Carte-de-Visite-Portraits* ein und verkaufte zwölf Aufnahmen in der Größe von etwa 6 mal 9 cm zum halben Preis einer bisherigen Fotografie.³³ Als besonderen Service bot er ab 1857 zusammen mit seinem Kollegen Nadar für Ausflügler im Bois de Boulogne Aufnahmen hoch zu Ross als *Portrait equestre* an. Sein Triumph war vollkommen, als 1859 Kaiser Louis Napoleon III. höchstpersönlich in seinem Studio erschien, um sich vor der Abreise zum Feldzug in Italien porträtieren zu lassen.³⁴

Maler hatten sich zu dieser Zeit längst mit dem Hilfsmittel der Fotografie vertraut gemacht. Für viele Künstler lässt sich nachweisen, dass sie zumindest in Einzelfällen von Fotografien abgemalt haben. Manche Maler standen für den Gebrauch der technischen Bilder öffentlich ein, andere versuchten, den Rückgriff auf Fotografien zu verheimlichen.

Eugène Delacroix gehörte zu denjenigen, die aus ihrem Rückgriff auf Fotografien keinen Hehl machten. 1850 zählte er zu den Gründungsmitgliedern der ersten fotografischen Gesellschaft Frankreichs, der *Société héliographique*. Er verstand die fotografischen Bilder als *déssins mémoratifs*, als Erinnerungsskizzen, die wie gezeichnete Skizzen ein Detail oder einen Moment festhielten.³⁵ 1863 beobachteten die Maler Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir ihr Idol Delacroix aus der Wohnung eines Freundes heimlich beim Malen und äußerten ihr Erstaunen darüber, dass die Modelle des Meisters sich während der ange-

blichen Sitzung frei bewegten und er oft erst mit der Arbeit anfang, wenn sie gegangen waren. Dass Delacroix Fotos anfertigen ließ, wagten die beiden späteren Impressionisten schon nicht mehr auszusprechen. Die Fronten zwischen Malerei und Fotografie hatten sich seit Beginn der sechziger Jahre verhärtet, da die beiden bildnerischen Verfahren in erbitterter Konkurrenz standen. Die Fotografen hatten alle Vorbehalte der Künstler gegen ihre Bilder in den Wind geschlagen und sie aus etlichen Geschäftsfeldern verdrängt. Der Zugang zu den Institutionen der Bilder, den Museen, den Akademien und deren offiziellen Salons, blieb ihnen allerdings lange Zeit verwehrt. So machten sie sich selbständig. Im Juni und Juli 1855 veranstaltete die zur *Société Française de la Photographie* umbenannte *Société héliographique* die ersten großen internationalen Fotoausstellungen. Mit dem Porträt des Kaisers wurde Fotografie als offizielles Abbildungsmedium von höchster Stelle anerkannt. 1859 wurde zeitgleich zum Salon der Maler und Bildhauer ein Salon der Fotografen abgehalten. Beide fanden im selben Gebäude statt, aber die Fotoabteilung war nur über einen separaten Eingang zugänglich. Fast 1300 Aufnahmen aus aller Welt wurden gezeigt. Damit waren die Fotografen einen weiteren Schritt auf dem Weg vorangekommen, der Malerei auch innerhalb der Institutionen der Kunst Konkurrenz zu machen.

Ihren nächsten Triumph feierten sie im Jahr 1862. Die Frage, ob ihre Bilder Kunst seien oder nicht, kam vor Gericht. Der eigentliche Anlass der Verhandlung war ein Streit um Bildrechte an Porträts und Visitenkarten. Nicht nur Privatpersonen wurden auf den kleinen Aufnahmen abgelichtet, sondern man verkaufte auch massenhaft vervielfältigte Abzüge berühmter Persönlichkeiten. Da es nicht weiter schwierig war, Fotografien erneut abzufoto-

grafieren, verdienten bald unzählige Kopisten an dem Geschäft mit den Porträts. Es gab kein Gesetz, das ihnen die Verwendung fremder Bilder untersagt hätte. Denn ein rechtlicher Schutz gegen Raubkopien galt nur für Kunstwerke. Die Fotografen Bethéder & Schwabbe hatten Porträts von Lord Palmerston und Count Cavour nachgefertigt und in Umlauf gebracht. 1861 klagten die Urheber der Aufnahmen, Mayer & Pierson, gegen die ihrer Ansicht nach widerrechtlichen Kopien und nahmen für ihre Fotografien den Status von Kunstwerken in Anspruch.³⁶ Die erste gerichtliche Entscheidung wies ihre Klage mit dem Argument zurück, dass fotografische Bilder ohnehin nur mechanisch nachgemacht seien und keinerlei künstlerische Erfindungsgabe voraussetzten. Erst in der Revision rang sich das Gericht dazu durch, den Fotografien einen, wenn auch nur bedingten, Kunstwert zuzugestehen. Schließlich, so die Begründung, kämen der Bildausschnitt, das Licht, die Pose, die Kleidung oder die Accessoires nicht zufällig zustande, sondern seien kunstvoll arrangiert. So erreichten die Kläger, dass Fotografien in Frankreich fortan juristisch als Kunst galten und einen entsprechenden Schutz genossen. Der Anlass des Prozesses betraf zwar nur die Urheberrechte, mit entschieden aber wurde auch über den Zugang der neuen Bildmedien zu den staatlichen und rechtlichen Privilegien der Kunst. Es ging um Institutionen und Rechte, aber der Streit wurde an der ästhetischen Idee der künstlerischen Handlung ausgefochten, so als würde die Herstellungsweise von Bildern tatsächlich Rückschlüsse auf ihre institutionelle Stellung zulassen. Das Gericht übernahm damit einen Begriff von Kunst, der das entscheidende Kriterium im Verhältnis des Urhebers zur Ausführung des Werks sieht. Man hielt die Fiktion aufrecht, es sei die Mächtigkeit der Werke, die die Institution der

Kunst erst ermögliche, anstatt das umgekehrte Verhältnis in Erwägung zu ziehen.

Gegen die richterliche Entscheidung legten mehr als zwei Dutzend Maler Protest ein, unter ihnen Dominique Ingres, ein einflussreiches Mitglied der Akademie, Constant Troyon, einer der Maler von Barbizon, und Puvis de Chavannes, ein späterer Symbolist und Vorbild Picassos. Delacroix, der Gegenspieler von Ingres, weigerte sich, die Erklärung zu unterzeichnen.

Obgleich die fotografischen Bilder nun allgegenwärtig waren und juristisch genauso viel galten wie Malerei, gelang es nicht, das Kunstmonopol der Gemälde zu brechen. Es half auch nichts, dass Disdéri ab 1865 ein Verfahren anbot, Fotografien auf Leinwand auszubelichten, und 1869 Louis Ducos du Hauron eine Methode für farbige Fotos vorstellte, wenn auch technisch noch längst nicht ausgereift. Kunst und deren Institutionen blieben den Fotografien noch lange verschlossen, nachdem sie vor dem Gesetz längst als gleichwertig eingestuft waren.

Die Kunst fand ihren Rückhalt gegenüber der Fotografie in den Museen, auf die die Maler angewiesen waren und deren Vorgaben sie sich anpassten. Man kann nicht davon sprechen, dass sich die Maler gegen die Musealisierung der Fotografie verschworen hätten, auch wenn das der Effekt war, den ihr Vorgehen am Ende provozierte. Der Ausschluss der Fotografie folgte aus den Regeln, die sich das Museum am Anfang des Jahrhunderts gegeben hatte, als es begann, Kunst im Rahmen einer geschichtlichen Ordnung auszustellen und nach Stilen und Urhebern zu ordnen. Die Maler konnten ihr Monopol auf die Institutionen der Kunst, das Museum und die Akademie, wahren, weil es ihnen gelang, Gemälde gegen die Prinzipien der fotogra-

fischen Verfahren zu entwerfen und zugleich die Ordnung des Museums mit einer neuen Art von Abbildung zu bedienen. Die Fotografie gab das Gegenbild vor, von dem sich eine neue, am Museum orientierte Malerei immer weiter weg entwickelte.

Moderne

In seiner Kritik zum Salon des Jahres 1859 forderte der Dichter Charles Baudelaire die Maler auf, sich von der fotografischen Bildauffassung abzuwenden.³⁷ Zum Maß guter Malerei erklärte er die Imagination, die die Maler dazu befähigte, Bilder und Bildinhalte zu erfinden. Baudelaire sah in den Fotografien nichts weiter als Stücke aus dem Wörterbuch der Natur, die es künstlerisch zum gelungenen Gemälde zu kombinieren gelte. Als sinnleere technische Abbildungen taugten sie bestenfalls dazu, von Malerhänden in Gemälde umgearbeitet und zu Kunst veredelt zu werden. Folglich billigte er der Fotografie keinerlei künstlerischen Wert zu, sondern wollte ihre Anwendung darauf beschränken, die sichtbaren Dinge im Dienst der Künstler festzuhalten. Den realistischen Malern, die sich seiner Ansicht nach zu sehr auf die Fotografie eingelassen hatten, warf er vor, mangels eigener Einbildungskraft zu keiner künstlerischen Erfindung fähig zu sein. Besonders die Landschaftsmaler der Schule von Barbizon, Millet, Daubigny oder Troyon, klagte Baudelaire 1859 an, einem »albern dummen Kult der Natur« anzuhängen. Gegen deren Malerei, die sich der fotografischen Abbildung annäherte, forderte er, Gemälde wieder von den technischen Bildern zu lösen, indem er die Maler an die akademische Tugend der Erfindung von Motiven erinnerte.

Vier Jahre später, zum Salon des Jahres 1863, verschwendete Baudelaire kein Wort mehr über die Fotografie, sondern rief die Maler auf, die Gegenwart abzubilden, und gab damit vielleicht den entscheidenden Anstoß für eine Entwicklung, die bis weit ins 20. Jahrhundert dauerte. Die Maler sollten fortan den »eigentümlichen Gegenwartscharakter« ihrer Zeit festhalten und sich weniger um die Vergangenheit kümmern, die sie im Museum so reichlich vor sich hatten. Unter dem Schlagwort der Modernität forderte Baudelaire die Künstler auf, »von der Mode das loszulösen, was sie im Geschichtlichen an Poetischem, im Flüchtigen an Ewigem enthalten mag«. ³⁸ Von den Kostümen bis zu den Möbeln sollten die Maler die Motive ihrer Gegenwart auf den Gehalt hin überprüfen, der ihnen einen Platz in der Geschichte sichern könnte. Vielleicht ohne es zu beabsichtigen, formulierte Baudelaire damit eine neue Methode, wie die Malerei im Museum ihren Platz behaupten konnte. Sein Aufruf zur Modernität und zur Gegenwart erlöst die Malerei von der Pflicht zur Nachahmung akademischer Motive, wie etwa geschichtlicher Ereignisse oder mythologischer Szenen. Stattdessen treten Darstellungen von Dingen in den Vordergrund, die auf eine tiefere historische Bedeutung verzichten. Baudelaire, der noch immer vom imaginierten Motiv her dachte, wird nicht geahnt haben, welche Wendung die Moderne nehmen würde. Am Ende stützte sie sich genau auf jene alltäglichen Motive, die er als bloße Imitate imaginationsleerer Fotografien abgelehnt hatte.

Die Moderne verlagert die Strategie der Abweichung von der Auswahl und der Variation der Motive – genau das, was Baudelaire unter dem Stichwort Imagination gefordert hatte – in die Machart des Bildes hinein. Die Differenz zum Foto wird damit nicht aufgegeben, sie wird nur an eine andere Stelle versetzt, weg von der freien Kombina-

tion der Bildmotive, hin zu einer gezielten Abweichung von der technischen Abbildung. Von Baudelaires Aufruf zur Moderne ist die Forderung geblieben, die Moden der Malerei und deren jeweils neueste Entwicklungen zu einem Stil und damit zu einer Einheit von historischer Dauer zu formen.

In der Moderne löst sich die Malerei von den alten akademischen Motivvorgaben, um sich gleichzeitig den Erfordernissen der Institution Museum umso besser anpassen zu können. Immer gegenwärtig zu sein heißt auch, sich jeweils von dem gerade Vergangenen zu unterscheiden. So überführt die Moderne eine Abfolge von Moden als Stilformen in den Speicher des Museums. Dazu ist genau das nötig, was Baudelaire einfordert, nämlich in der Gegenwart etwas zu finden, womit sich Geschichte machen lässt.

Drei verschiedene Momente markieren den Beginn der neuen Bewegung der Moderne. Zuerst wird sie zu einem bestimmten Zeitpunkt, etwa bei Baudelaire zu Beginn der sechziger Jahre, als eine künstlerische Strategie angelegt. Gegen Ende desselben Jahrzehnts gelingt es Malern zum ersten Mal, das Modell der Moderne in Bilder zu verwandeln, als nämlich der Impressionismus nicht nur einen neuen Stil erzeugt, sondern eine neue Logik der stilistischen Unterscheidung begründet. Baudelaire hätte diese Umsetzung kaum gebilligt, konnte sie aber nicht mehr kommentieren, denn er starb 1867. Durchgesetzt hat sich die Moderne dann erst fünfzehn bis zwanzig Jahre später, und zwar in dem Moment, in dem die Bewegung die Oberhand gewinnt und die bis dahin vorausgehende akademische Malerei zweitrangig wird. Die drei Ereignisse eines Umbruchs fallen keineswegs in dieselbe Zeit, auch wenn eine Geschichte der modernen Malerei sie nachträglich mit-

einander verschmelzen lässt, indem sie die Datierung der Kunstwerke und das Leben der Künstler zum Maßstab der Kunstgeschichte macht. Dabei war weder zu Beginn klar, wie moderne Bilder aussehen könnten – Baudelaires Beispiel eines modernen Künstlers, Constantin Guys, ist nur noch Kennern ein Begriff. Die stereotype Lebensgeschichte des verarmten modernen Malers zeigt, wie lange die Bewegung erfolglos blieb, und der letztliche Erfolg verdankte sich weniger den Künstlern als vielmehr ihren Händlern, die es verstanden, sie im Kunstsystem zu platzieren.

Im Nachhinein stellt sich gegenüber dem Siegeszug der Moderne der Niedergang der alten akademischen Malerei als beinahe restlos dar. Maler, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als bedeutende Künstler galten, wie etwa William Bouguereau oder Alexandre Cabanel, sind völlig in Vergessenheit geraten und werden in Museen kaum mehr ausgestellt. Die Moderne aber verfolgt man bis an ihre ersten Versuche und Anfänge zurück, sodass sie schon in einer Zeit einzusetzen scheint, in der die Werke von später anerkannten Künstlern bestenfalls beim Farbenhändler landeten, der sich als Gegenwert für seine Tuben mit einem Stück wiederverwendbarer Leinwand zufriedengab. So stellt das Museum alles andere als einen neutralen Speicher dar, sondern zeigt Geschichte als das Ergebnis eines Durchsetzungskampfes, bei dem unterlegene Strömungen zugunsten der erfolgreichen gelöscht werden. In diesen verschlungenen Zeitverschiebungen wird nicht nur oft die jeweilige Gegenwart der Malerei verdeckt, sondern auch der verspätete Moment verschwiegen, in dem ein Stil erst museumswürdig geworden ist. Dieses Verhältnis hat sich heute, wo eifrige Kuratoren die Nachfrage des Museums bis in die Ateliers tragen, eher verschärft. Dennoch bleibt der Mechanismus, der die Gegenwart im Nachhinein

immer wieder umwertet, ein unvermeidliches Risiko, denn man müsste schon die vielen Zukünfte der Kunst kennen, um ihre Gegenwart vorweg nehmen zu können.

Die zeitliche Ordnung der Moderne ist dadurch gekennzeichnet, dass zwei widersprüchliche Begriffe von Geschichte zugleich wirken. Die kurzfristige zeitliche Gerichtetheit auf das Neue, also das, was an der Moderne Mode ist, zwingt zu einer genauen Beobachtung der jeweiligen Gegenwart und zum Entwurf von Werken, die sich von Gleichzeitigem unterscheiden und sich oft genug als kurzlebig herausstellen. Die ausgreifendere historische Ordnung der Speicher, die auf Zeiteinheiten größerer Dauer wie Stilen oder Epochen beruht, bewertet die kurzfristigen Entwürfe erst nachträglich. Ein Stil kann sich nur dann erhalten, wenn er beides ermöglicht.

Die ersten, die von der Umstellung auf stilistische Abweichungen profitieren konnten, waren die Maler jener bedeutungslosen Landschaften, die Baudelaire wegen ihres Mangels an Imagination so heftig angegriffen hatte.

1855 zeigte Gustave Courbet parallel zum offiziellen Salon seine Werke in einem eigenen »Pavillon des Realismus«. Mit dem Realismus war eine klare Absage an die Motive der Salonmalerei verbunden und ein Rückzug auf die Abbildung von Dingen, die es alltäglich zu sehen und zu fotografieren gab. Von Anfang an standen Courbet und seine Mitstreiter, darunter auch die Maler der Schule von Barbizon, unter dem Verdacht, nach Fotografien zu arbeiten, ja sogar selbst eine Art von Aufnahmen anzufertigen, da sie ihre Staffelei an der freien Luft vor dem Motiv aufstellten, ganz so wie ein Fotograf seine Kamera. Nach Baudelaire's Tiraden von 1859 konnte ein solcher Vorwurf die Arbeit eines Malers regelrecht entwerten.

Dabei war die Malerei mit Hilfe von Fotografien unter der Hand durchaus die Regel, bei Salonmalern genauso wie bei Realisten, ob nun Landschaften oder Porträts gemalt wurden. Die meisten Maler übernahmen Teile ihrer Bilder oder ganze Kompositionen von Fotografien, auch wenn das nach 1860 kaum mehr jemand eingestehen wollte. Im Nachlass von Camille Corot, einem der bekanntesten Landschaftsmaler, der sich lange im Umkreis der Barbizon-Gruppe bewegt hatte, fand sich eine reiche Sammlung von 130 fotografischen Reproduktionen verschiedener Kunstwerken sowie 200 andere Aufnahmen.³⁹ Die Ähnlichkeiten, die zwischen den Fotos und seinen gemalten Landschaften bestand, waren unübersehbar. Auch eingefleischte Gegner des Kunstanspruchs von Fotografie wie Dominique Ingres scheinen sich die Technik zunutze gemacht zu haben. Ein Leberfleck, der anfangs auf seinen Selbstporträts stets auf der rechten Wange zu sehen war, tauchte nach 1857 plötzlich auf der linken Seite auf.⁴⁰ Offensichtlich hatte Ingres den Blick in den Spiegel gegen eine Fotovorlage vertauscht. Von Millet, Manet und Degas, der später selbst fotografierte, sind Briefe bekannt, in denen sie um die Zusendung von Fotos bitten, die sie für ihre Arbeit benötigen. Bereits in den sechziger Jahren stellte sich vermutlich nicht mehr die Frage, welche Maler mit Fotografien arbeiteten. Diejenigen, die darauf gänzlich verzichteten, befanden sich in der Minderheit.

Stil und Textur

Wenn die klassische Nachahmung der Natur mit technischen Mitteln unterstützt wird, lässt sich das alte Problem der Ausführung von Details auf neue Weise lösen. Die Ge-

gensätze von Linie gegen Fläche oder Zeichnung gegen Farbe musste nun im Hinblick auf die fotografischen Abbildungen neu überdacht werden. An Detailtreue waren die Fotografien jeder Zeichnung überlegen, aber es wäre absurd gewesen, sie exakt abzumalen. Mithilfe von Rastern übertrug man vielmehr die Umrisse und die ungefähren Lichtverhältnisse, um dann das Gemälde mehr oder weniger getreu nach dem technischen Vorbild auszuführen. Das Ideal von Malern, die wie Ingres ihren Farbauftrag ganz der Oberfläche des abzubildenden Gegenstandes anpassten und jede Pinselspur tilgten, geriet mit den Details der hochauflösenden Fotografien in Konflikt. Ihre Malerei erschien nun plötzlich vergleichsweise ungenau, ihr Ideal hatte sich technisch gesehen erledigt. Nur wenige und nicht sonderlich erfolgreiche Pedanten rangen sich dazu durch, jede Nuance, jeden Glanzpunkt und jedes Haar den Fotos nachzuzeichnen. Wer dagegen wie Delacroix den Pinselduktus sichtbar machen wollte, konnte mit Fotografien ebenso gut arbeiten wie nach der Natur. Denn die allzu feinen Details verschwanden ohnehin unter der Textur der Pinselstriche. Schon immer haben sich Maler durch eine bestimmte Art des Pinselduktus ausgezeichnet, aber erst gegenüber der Fotografie tritt dieses Merkmal als maßgebliches Feld stilistischer Unterscheidungen in den Vordergrund.

Von diesem Verhältnis aus stellen sich die Bilder der Schule von Barbizon in einem neuen Licht dar. Ihre Landschaften sind beispielhafte Ansammlungen eines bestimmten, stets ähnlichen Spektrums von Texturen, von den zarten Nuancen der Wolken über das flirrende Laub zu den Ästen, Steinen und haarfeinen Gräsern. Der Wald von Barbizon wurde zum Testfeld der Textur. Welche Formen und Umrisse würden im Pinselstrich verschwimmen, welche

vom Farbauftrag betont werden, welche mit ihm harmonieren? An den Landschaften übte sich eine Schule der Pinselführung, auf deren Ergebnissen später die avantgardistischen Stilbildungen der modernen Malerei aufbauen sollten.

Die Frage, was ein Bild zeigt, hatte ihre Wichtigkeit verloren. Namenlose Orte, Waldstücke oder Baumgruppen finden sich auf den Gemälden wieder. Warum ein Bild gemacht wurde, ließ sich nicht mehr an einem Motiv oder einem Ereignis erklären. Baudelaires Aufruf zu den Stoffen der Gegenwart hatte eine Kehrtwende gegen die motivische Imagination zur Folge. Das Alltäglichsie und Unbedeutendste geworden, das sich vorstellen ließ, eignete sich als modernes Motiv. Man begann damit, die Imagination und Erfindung einer Szene durch eine andere Strategie des Neuen abzulösen. Alltägliche oder fotografische Themen gab man auf eine Weise wieder, die sich von Fotografien abhob. Unterschiede zwischen Bildern wurden nicht mehr vorrangig durch das hervorgerufen, was ein Bild zeigt, als vielmehr dadurch, wie es etwas zeigt. Die fotografischen Abbildungen standen bei dieser Akzentverschiebung stets als negatives Vorbild vor Augen, als unerreichbares Ideal einer mechanisierten Malerei, von dem es sich fernzuhalten galt. Die maßgeblichen Unterscheidungen zwischen Bildern fanden sich in der Art und Weise, wie Pinselspuren sich durch Laub, Büsche, Gräser und Wolken zogen. Was die Landschaftsmaler von Barbizon erprobten, entwickelten die späteren Impressionisten zur stilistischen Strategie der Moderne weiter. Dort schlug man einen Weg ein, der schließlich alle fotografischen Konventionen der Wiedererkennbarkeit von Natur in Gemälden löschen sollte.

1874 reichte Claude Monet zu einer Gruppenausstellung, die im ehemaligen Atelier des Fotografen Nadar stattfand, ein Bild ein, für das ihm kein Titel eingefallen war. »Ansicht von Le Havre« wäre angesichts der vielen ähnlichen Motive nicht sonderlich prägnant gewesen, also schlug er vor, es einfach »Impression« zu nennen. Im Katalog hieß es schließlich »Impression – Soleil levant« (»Impression – Sonnenaufgang«). Der Ausdruck »Impression« war keineswegs neu. Schon 1865 hatte Théophile Gautier den Pleinairmaler Daubigny beschimpft, weil er sich »mit einer Impression begnügt und die Details so sehr vernachlässigt« habe. In Daubignys Landschaften sah Gautier nichts als ein Nebeneinander von Farbflecken.

Was sich bei Daubigny noch auf Landschaften beschränkte, hatten die Maler, die bei Nadar ausstellten, zu einer Manier gemacht, Gesichter, Menschen oder Straßen: kurz alles, was ihnen gegenwärtig war, als Muster von Farbflecken abzubilden. An der Ausstellung waren fast ausschließlich Künstler beteiligt, die später berühmt wurden, neben Claude Monet Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Edgar Degas, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Paul Cézanne. Édouard Manet weigerte sich, »mit Cézanne gemeinsame Sache zu machen«, und verzichtete auf seine Teilnahme. Die Ausstellung bei Nadar wurde parallel zum Salon am 15. April eröffnet, fand jedoch beim großen Publikum keinen besonderen Anklang. Innerhalb von vier Wochen kamen keine 4000 Besucher – im Vergleich mit den rund 8000, die tagtäglich den Salon besuchten, eine geringe Zahl.

Zehn Tage nach der Eröffnung erschien eine verheerende Kritik von Louis Leroy im Satireblatt »Le Charivari«, in der er die Maler in Anlehnung an den Titel von Monets Bild als Impressionisten verhöhnte.⁴¹ Damit war der Name der

Gruppe geboren. Vier Tage später antwortete der Kritiker Castagnary, nahm die Bezeichnung auf und versuchte ihre Malweise damit zu erklären, dass es den Malern eben nicht um das jeweilige Motiv gehe, sondern nur noch um den Eindruck, den es bei ihnen hinterließ. Wenngleich er die Bemühung der Gruppe wegen der raschen und skizzenhaften Wiedergabe der Motive lobte, wagte er eine Prognose, die alles andere als schmeichelhaft war. Auf Dauer würden sich die Impressionisten den Details zuwenden oder das Schicksal Cézannes erleiden, dessen subjektive Fantasien jeder Kontrolle entglitten seien.

Die Zukunft brachte das genaue Gegenteil und machte mit Cézanne gerade den Maler, der die extremste Position vertrat, zu einem der Gründerväter der Moderne. Warum sich eine Gruppe von Malern ausgerechnet auf den Stil einer bestimmten, erkennbaren Reaktion gegen die Detailtreue der Fotografie eingelassen hat, lässt sich im Einzelfall und voraussehend nicht wirklich ergründen. Wohl aber kann man nachträglich die Frage beantworten, warum sie damit Erfolg hatten und warum sie in Museen in aller Welt gezeigt werden.

Dass der Impressionismus mit technischen Neuerungen zusammenhängt, gesteht Renoir freimütig ein. »Ohne Tubenfarben gäbe es keinen Cézanne, keinen Monet, keinen Sisley, keinen Pissarro, überhaupt keine Kunstrichtung, die von Journalisten als Impressionismus bezeichnet worden ist«⁴², schrieb er seinem Händler Durand-Ruel. Den Umgang mit Tubenfarben hatten die Impressionisten von den Pleinairmalern gelernt. Aber die meisten Künstler der Gruppe standen nur in indirektem Kontakt mit den Landschaftsmalern von Barbizon. Ausnahmen waren Camille Pissarro, der viel von Corot lernte, und Berthe Morisot, die zeitweise von Daubigny unterrichtet wurde. Monet

ließ sich von Eugène Boudin, dem ehemaligen Inhaber eines Farbenladens und Maler von Seestücken, in die Technik der Tubenmalerei einweisen. Die Arbeiten der Freiluftmaler von Barbizon waren allen Impressionisten hinlänglich bekannt, und viele von ihnen suchten den legendären Wald auf, um die Motive ihrer Vorgänger vor Ort zu sehen. 1863 hielt sich Monet zusammen mit Frédéric Bazille in Chailly auf, einem Dorf unweit von Barbizon. Sisley und Renoir folgten ein Jahr später.

Die Einigung auf einen Stil brachte die Stadt und nicht das Land. Ab den frühen sechziger Jahren traf sich die Gruppe um Manet, Monet, Degas und Pissarro regelmäßig in Paris in einem Café, wo sie in nächtelangen Gesprächen Erfahrungen austauschten. Eine viel diskutierte Frage war, wie man von den Bildern der Realisten ausgehend eigene stilistische Merkmale entwickeln konnte. Alle späteren Impressionisten verfolgten die Strategie, ihren Farbauftrag zu variieren und daraus einen wiedererkennbaren, persönlichen Stil zu formen. Während der sechziger Jahre erprobten sie verschiedene Methoden, im Pinselstrich ihre Handschrift gleich einer visuellen Signatur dem Bild aufzuprägen. Pissarro und Renoir arbeiteten eine Weile mit dem Spachtel, so wie sie es sich von Courbet und Daubigny abgeschaut hatten. Dann entwickelte Renoir seinen leicht verwischten Farbauftrag, und Pissarro griff auf dickere Pinsel zurück. Von Claude Monet sind regelrechte Testbilder bekannt, auf denen er die Wirkung unterschiedlicher Detailtreue zu erproben scheint. Aus dem Jahr 1866 datieren zwei Ansichten der Rue de la Bavolle in Honfleur, die sich bis auf einige Personen im Vordergrund vollkommen gleichen, aber Details in jeweils verschiedener Genauigkeit darstellen.⁴³ Das glattere Bild, das Pinselspuren verwischt, den Himmel weich wiedergibt und Büsche in wol-

kige Massen auflöst, hängt heute in der Städtischen Kunsthalle in Mannheim, während die Variante im Bostoner Museum Umriss stärker betont, einzelne Blätter nachzeichnet und Himmel, Hauswände sowie das Straßenspflaster in feine Pinselstriche auflöst.

Jeder einzelne der Maler entwickelte seine Eigenart, Details aufzulösen und mit einem bestimmten Pinselstrich zu überziehen. Der Farbauftrag wurde so zu einem Kennzeichen, an dem die Bilder den jeweiligen Malern zugeordnet werden konnten. Bis in die sechziger Jahre bestimmte der darzustellende Gegenstand den Pinselstrich. Noch zeigte Wasser eine andere Oberfläche als Blätter, als nackte Haut oder als der Himmel. Aber als Monet zusammen mit Renoir 1869 am Ufer der Seine nahe eines Restaurants namens »*La Grenouillère*« malte, entstanden die ersten Bilder, in denen ein einheitlicher Pinselstrich die ganze Leinwand überzieht, ohne auf die Oberfläche der dargestellten Gegenstände Rücksicht zu nehmen. Plötzlich spiegelten sich nicht mehr nur Dinge im Wasser, sondern die Wellen des Flusses breiteten sich im einheitlichen Pinselduktus gleichmäßig über das ganze Motiv aus. Die Oberflächen der Dinge verschwanden unter einer Handschrift. Damit machten die Impressionisten etwas zur Regel, das man zur selben Zeit auch einem Gemälde Courbets vorwarf. »Gustave Courbet beweist, dass das Meer aus demselben Material gemacht ist wie die Boote«⁴⁴, hieß es 1870 unter einer Karikatur in der Zeitschrift »*Le Monde illustré*«. Aber erst die Impressionisten überschrieben mit der Pinselschrift nicht nur ein ganzes Bild, sondern machten daraus die Eigenheit eines Künstlers.

Das stilistische Erkennungszeichen erwuchs genau dort, wo die Genauigkeit der Fotografien nichts zu wünschen übrig gelassen hatte. An die Stelle der fotografischen

Details trat die visuelle Signatur des Malers. Die von Pinselspuren durchfurchte Bildfläche stellte auch die Farben der Dinge erneut infrage. Einheitliche Farbverteilungen, wie etwa der blaue Sommerhimmel, wurden nicht mehr als glatte Flächen wiedergegeben, sondern in Striche verschiedener Tönungen aufgelöst. Die Impressionisten beriefen sich in ihrem Umgang mit Kontrasten auf die Farbenlehre von Delacroix, der die neuen Erkenntnisse der Optik im frühen 19. Jahrhundert mit ihrem Wandel von der Messung physikalischer Tatsachen hin zu physiologischen Theorien der Farbwahrnehmung auf seine Gemälde angewandt hatte. Besonders auf die Beobachtung von sich wechselseitig verstärkenden Kontrasten und bunten Schatten beriefen sich die Impressionisten in ihrer Farbwahl. Das Nebeneinander verschiedener farblicher Abstufungen verlieh ihren Bildern jenes Flirren, von dem es hieß, es würde nicht die Dinge, sondern das Licht abbilden. Die Rede vom Licht macht nicht nur deutlich, dass Beleuchtungseffekte in diesen Bildern eine größere Rolle spielten als Umrisse und lokale Farben, sondern sie wiederholt auch etwas, das man gleichermaßen den technischen Bildern der Fotografie zusprach: die Aufnahme von Licht.

Die Ablösung der Bildfarbe von der Farbe des Gegenstands war damit eingeleitet, wenn auch vorerst lediglich der Duktus des Pinsels die Farbflächen überlagerte. Die Unterordnung der Farbe unter das, was man Licht nannte, setzte bei der Frage der Schatten ein. Um 1870 kamen die Impressionisten zu der Auffassung, dass Schatten nicht einfach als dunklere Stellen zu malen seien, sondern dass jeder Schatten seine eigene Farblichkeit entwickelte. Man besann sich damit auf einen Effekt, den bereits Leonardo in seinen Schriften erwähnt. Man spielte an den Schatten allerlei Farbabstufungen durch, und besonders deutlich

schlug sich der Effekt an den winterlichen Motiven nieder, in denen der Schnee sich als perfekter Malgrund bunter Schatten erwies. Die Absicht, das reine Schwarzweiß zu umgehen, gewinnt im Zusammenhang mit der Fotografie eine besondere Bedeutung. Fotos zeigten nur Abstufungen zwischen Schwarz und Weiß, also genau jene Farben, die die meisten Impressionisten fortan aus ihren Gemälden verbannten.

Mit den beiden wesentlichen stilistischen Merkmalen, dem durchgehenden Pinselstrich und dem Ausschluss von Schwarz und Weiß, entfernten sich die Maler von der fotografischen Abbildung, ohne allerdings den Blickwinkel einer Kamera aufzugeben. Alle Motive, die die Impressionisten malten, hätten sich auch fotografieren lassen. In gewissem Sinn übernahmen die Maler selbst den Platz und die Funktion einer Kamera, wenn sie vor Ort wechselnde Lichtsituationen beobachteten, um dann Bilder zu malen, die ganz bewusst von Fotografien abwichen.

Ab 1885 begann Monet, Serien einzelner Motive zu malen. Sein erstes Versuchsobjekt waren Heuschöber. Die Bilder zeigten stets denselben Ausschnitt, es ging nur um die Variationen von Licht und Farbe. Mit den Heuschöbern zielte er auf ein klassisches Testfeld der Malerei. Wie sollte man Dinge malen, deren Oberflächenstruktur so fein ist, dass Pinsel sie nicht wiedergeben können – ein Problem, das sich an Haaren, Gräsern, groben Stoffen oder dichtem Laub schon immer gestellt hatte? Malerei gerät an eine technische Grenze ihres Auflösungsvermögens, wenn Haare eines Pinsels Haare im Bild wiedergeben sollen. Für Fotografen boten diese Gegenstände einen willkommenen Anlass, um die Überlegenheit ihrer Technik zu demonstrieren. Der Engländer Henry Fox Talbot zeigte 1844 in sei-

nem Buch *The Pencil of Nature*, dem ersten fotografischen Bildband überhaupt, die Aufnahme eines Heuhaufens und erläuterte, dass erst die Fotografie es möglich gemacht habe, in die Bilder »eine Vielzahl kleinster Details aufzunehmen, die die Wahrheit und Realitätsnähe der Darstellung steigern helfen und die kein Künstler so getreu der Natur abkopieren würde«. ⁴⁵

Claude Monet kam der Zwang, fotografische Details hinter sich zu lassen, gerade recht. Seine Heuhaufen zerstoßen zu Lichtwolken, sie waren einzig und allein dazu da, die wechselnden Beleuchtungsverhältnisse einzufangen. »Kein Maler kann länger als eine halbe Stunde vor dem gleichen Motiv malen, wenn er der Natur treu bleiben will«, ⁴⁶ sagte er, arbeitete aber dennoch ganze Tage und ließ sich mehrere Leinwände hinterhertragen, die er mit dem im Lauf der Sonne wechselnden Licht vor dem Motiv austauschte. 1891 stellte er siebzehn seiner Heuhaufen aus. Die Bilder waren innerhalb von drei Tagen verkauft. Eines davon wurde vier Jahre später in Moskau gezeigt und bescherte dem jungen Ethnologen und Juristen Wassily Kandinsky eine Erleuchtung. »Und plötzlich, zum ersten Mal, sah ich ein Bild. Dass das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Erkennen konnte ich ihn nicht.« ⁴⁷ Im Rückblick erinnerte sich Kandinsky damit an eine Form der Abstraktion, die er zwanzig Jahre später selbst erreichen sollte. So berichtet er in der Begegnung mit Monets Heuhaufen im Nachhinein die Geschichte einer plötzlichen Entdeckung von etwas, das er selbst einlösen sollte. Aber Monet hatte nicht an Abstraktion gedacht, sondern an sichtbare Lichtverhältnisse.

Der neue Markt

Die malerischen Errungenschaften der Impressionisten können nicht ausreichend erklären, warum der neue Stil einige Jahrzehnte, nachdem er entstanden war, so erfolgreich wurde. Es gibt keinen zwingenden Grund, aus dem sich ableiten ließe, warum der von ihnen eingeschlagene stilistische Weg fortschrittlicher als andere Lösungen war. Erst im Nachhinein, aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts, zeigt sich, dass der Impressionismus die Strategie stilistischer Unterscheidung begründete, die die moderne Malerei über gut fünf Jahrzehnte fortsetzen sollte. Der Gründungsmythos der Moderne schildert die Befreiung des Bildes vom Gegenstand als einen Fortschritt. Bilanziert man aber Gewinne und Verluste des neuen Stils, so wird deutlich, dass für jede neue Errungenschaft auf dem Weg zur Abstraktion etwas an den Bildern verloren ging. Die freie Wahl der Motive radierte die letzten Spuren einer alten Ikonografie aus. Die visuelle Signatur des Pinsels vernichtete die Details der Gegenstände. Die Freiheit der Farben und Formen kostete schließlich die Wiedererkennbarkeit eines Motivs. Nur von einem ganz bestimmten, historisch bedingten Standpunkt aus stellt sich die Stilentwicklung der Moderne als Fortschritt oder Befreiung dar. Die Gründe für die Durchsetzung des neuen Stils lagen nicht in der Einschätzung der Nachwelt, sondern an einer ganz anderen Stelle.

1870 überrannte Preußen mit Unterstützung der anderen deutschen Staaten Frankreich. Die meisten der impressionistischen Maler verzogen sich in alle Winkel des Landes, aber einige flohen nach London. Monet malte dort zusammen mit Pissarro Eindrücke der Westminster Abbey. Der

Flucht nach London verdankte die Gruppe einen ihrer wichtigsten Kontakte. Der Maler Daubigny vermittelte Claude Monet die Bekanntschaft von Paul Durand-Ruel, einem Pariser Kunsthändler.⁴⁸ Dessen Vater hatte mit Delacroix zusammengearbeitet und danach die Maler der Schule von Barbizon unterstützt. Sein Sohn war nun auf der Suche nach neuen Malern. Zurück in Paris, formte sich um seine Kunsthandlung der Kern der impressionistischen Malerei. In dem Jahr nach seiner Rückkehr aus dem Londoner Exil kaufte Durand-Ruel Bilder von Monet, Pissarro, Sisley, Degas und Manet. Für Monet brachte der Ankauf eine Phase des Wohlstands, die aber nicht lange andauerte. Mithilfe des Händlers unabhängig geworden, verzichteten die meisten der Künstler darauf, ihre Arbeiten überhaupt noch zum Salon einzureichen, wo sie ohnehin zumeist abgelehnt wurden. Hier kündigt sich bereits der Niedergang der akademischen Salons an, deren Jury mit der Bewertung R für *Refusé* – abgelehnt – den Verkauf eines Bildes bis dahin so gut wie unmöglich gemacht hatte. Die Impressionisten waren die ersten Künstler, die außerhalb des Salons einen Stil prägten und sich damit am Kunstmarkt durchsetzten.

In der Einleitung zum Katalog von Durand-Ruels Kunsthandlung aus dem Jahr 1873 beschrieb der Kritiker Armand Silvestre die Werke der einzelnen Maler als kaum unterscheidbar, so stark war der Eindruck stilistischer Gleichförmigkeit. »Auf den ersten Blick ist es schwierig, den Unterschied zwischen einem Gemälde von Monet, von Sisley oder von Pissarro festzustellen. (...) Eines steht fest: die Bilder dieser drei Landschaftsmaler haben nicht das Geringste mit denen der bekannten Meister gemeinsam. Sie haben keine Vorläufer, außer vielleicht Manet, der ihnen zwar zeitlich nahe steht, von dem sie aber nur wenig

übernahmen.«⁴⁹ Die neue Methode, mit der Pinselführung einen Stil zu prägen, zeigte erste Wirkungen, auch wenn es noch dauern sollte, bis ein Platz im Museum erkämpft war.

Nach dem kurzen Höhenflug von 1873 verschlechterte sich die wirtschaftliche Lage wieder und damit auch Durand-Ruels Geschäfte. So griffen die Maler zum Mittel der Selbsthilfe und organisierten eigene Ausstellungen wie die im Atelier von Nadar, der sie ihren Namen verdankten. Finanziellen Erfolg brachte sie nicht. Der Ruhm der Impressionisten festigte sich erst, als sich der freie Kunsthandel gegen die akademische Salonherrschaft durchzusetzen vermochte. Bis dahin sollte es noch mehr als ein Jahrzehnt dauern. In Frankreich allein wäre ihr Erfolg vielleicht nie zustande gekommen. Die Revolution der Malerei verdankte sich nicht einem gesellschaftlichen Umbruch, sondern der Erschließung eines neuen Marktes.

In den achtziger Jahren begann man mehr und mehr, französische Kulturgüter nach Amerika zu exportieren. Die Vereinigten Staaten hatten sich vom Bürgerkrieg erholt und waren auf dem Weg, zur größten Industrienation der Welt zu werden. Für Hochkultur blieb jedoch der alte Kontinent zuständig, und das selbst nachdem man die Importzölle 1882 drastisch heraufgesetzt hatte. 1883 zeigte Durand-Ruel Bilder seiner Künstler in Boston und New York. 1886 veranstaltete er eine größere Ausstellung gemeinsam mit dem amerikanischen Galeristen James Fountain Sutton. Die *American Art Association* hatte ihn nach New York eingeladen. Unter dem Titel »Werke in Öl und Pastell der Impressionisten von Paris« zeigte er insgesamt etwa dreihundert Arbeiten, darunter allein fünfzig von Monet.⁵⁰ Auch Pissarro, Renoir, Manet, Degas und Sisley waren zahlreich vertreten. Das Interesse an der Ausstellung war so groß, dass sie um einen Monat verlängert wurde. Du-

rand-Ruel gestand später ein, dass er ohne die Kundschaft aus Amerika verloren gewesen wäre. Die neuen Käufer trugen entscheidend zum finanziellen Erfolg der Impressionisten bei und damit auch zur Durchsetzung der Moderne in Europa. In Paris war Durand-Ruel indessen nicht mehr der einzige Händler, der impressionistische Malerei verkaufte. Mit dem Erscheinen zahlungskräftiger Käufer stiegen auch andere Galeristen auf den neuen Stil um. Claude Monet propagierte ab Mitte der achtziger Jahre lauthals die Loslösung von Durand-Ruel, um sich nicht an einen einzigen Händler zu binden. Er selbst stellte bald bei dessen Konkurrenten Georges Petit aus, der sich nicht auf einen Stil festgelegt hatte, sondern von schwülstiger Salonmalerei bis zur Avantgarde alles anbot, was sich verkaufen ließ. Ab 1886 stieg auch die Kunsthandlung Bousod & Valadon ins Geschäft mit den Impressionisten ein. Sie hatte 1873 einen jungen holländischen Händler angestellt, der sich der neuen Malerei mit besonderer Hingabe annahm: Theo van Gogh. Die vormals verpönten Landschaftsmaler erzielten nun schon Rekordpreise, und um 1893 gelang es dem Vertreter der französischen Akademie nur mit der höchsten bis dahin für ein Gemälde gezahlten Summe von 533 000 Francs, den »Angelus du Soir« von Millet gegen die Gebote zweier Amerikaner zu ersteigern.⁵¹ Mitte der neunziger Jahre scheinen die Impressionisten den Markt derart beherrscht zu haben, dass diesseits wie jenseits des Atlantiks die besten Geschäfte ausschließlich mit ihren Werken zu machen waren.

Die Händler hatten die Macht des offiziellen Salons gebrochen. Käufer richteten sich nicht länger danach, was eine akademische Jury lobte, sondern bevorzugten geradezu das Gegenteil. Den Stildifferenzen der Moderne folgend, verspricht ein abgelehntes Werk weit mehr als

eines, das längst vergangene akademische Maßstäbe erfüllt. Als Anlageform verspricht die je jüngste Kunst die höchsten Gewinne für die Zukunft. So korrespondiert die Bewegung der Moderne ideal mit dem Aufschwung der kapitalistischen Wirtschaft gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Das Ziel, Geld zu vermehren, hatte die bloße Ansammlung von Reichtümern und repräsentativen Werten abgelöst. So überrascht es nicht, dass die erste Entfaltung eines globalen Kapitalismus sowie dessen Kritik im Werk von Karl Marx und der Einfluss des Kapitals im Feld der Kunst zeitlich zusammenfallen. Das Kapital schätzt den Wert einer Investition, sei es in eine Sache, in Produktionsmittel oder in Kunstwerke, nicht mehr nach zeitlosen Maßstäben, sondern nach der Rendite, die sie verspricht. Die Moderne überführt die Bewegung des Kapitals in die Begriffe des Museums. Als werthaltige Objekte gelten nicht mehr jene Werke, die Qualität nach akademischen Maßstäben ausweisen, sondern moderne Kunst, deren Wert sich erst in der Zukunft zeigen wird. Ohne das Kapital, das den Wert der Bilder mit der Aussicht auf spekulative Gewinne vervielfachte, hätte die Moderne einen anderen Lauf genommen. Gerade dem gewinnorientierten Einsatz von Geld verdankt diese Art von Kunst ihre wesentlichen Freiheiten. Solange die Werke ihren Wert nur steigerten, blieb es dem Spekulantem völlig gleich, um was es sich handelte. Solange aber akademische Maßstäbe bleibende Qualitäten festsetzten, war das Potenzial der Wertsteigerung gebremst. In dem Moment, in dem das System des Handels mit der Kunst aus dem Schatten der Salons und ihrer Jurys trat, löste sich diese Bremse, und die Bewegung der Moderne konnte sich in einem ebenso grandiosen wie investitionsfreundlichen Aufschwung entfalten.

Unter dem Druck der Veränderung wandeln sich auch die Salons. In Paris wird 1884 ein »Salon unabhängiger Künstler« gegründet, und der alte akademische Salon spaltet sich 1890 in zwei voneinander getrennte Ausstellungen auf.⁵² Bereits ab 1884 wird in Brüssel nach dem Vorbild des unabhängigen Pariser Salons eine jährliche Großausstellung unter dem Titel *Les XX* veranstaltet, auch bekannt als der Salon der »Vingtisten«, der »Zwanzig«. Viele Maler der Pariser Avantgarde finden dort ein zusätzliches Forum. 1892 erreicht die Bewegung Deutschland. In Berlin spaltet sich die »Vereinigung der XI« vom akademischen Ausstellungsbetrieb ab, im selben Jahr auch die »Sezession« in München, die das Trennen schon im Namen führt. Die neuen Salons übernahmen eine andere Funktion als die alten. Sie zeigten nicht länger die Erzeugnisse der Akademien, sondern versuchten genauso wie die Kunsthändler, an der Spitze der Avantgarde mit voranzustürmen.

Die Richtung der Avantgardemalerei blieb von der Veränderung der Vermittlungswege vorerst unbehelligt. Den entscheidenden Anstoß hatten die Impressionisten geliefert, und so war ihr Stil vorerst zum Maßstab des Marktes geworden. Rituale akademischer Ästhetik wurden aufgegeben, stattdessen bestimmten spekulative Erwartungen den Wert der Bilder. Damit fiel auch dem breiteren Publikum eine neue Rolle zu, die für die Moderne typisch bleiben sollte. Da die Meinung des Publikums im Großen und Ganzen mit dem tradierten akademischen Qualitätsbegriff übereinstimmte, lieferte sie für neue Tendenzen und spekulative Erwartungen bestenfalls ein negatives Indiz. Je mehr sich die Aufmerksamkeit der Sammler den gewinnträchtigen, noch unentdeckten Neuheiten zuwandte, desto weniger durfte sie sich am Geschmack der Masse orientie-

ren. Der Skandal wurde plötzlich zum Anzeichen des bevorstehenden Erfolgs, auch wenn die öffentliche Empörung und der wirtschaftliche Durchbruch einer Strömung im 19. Jahrhundert zeitlich noch nicht zusammenfielen.⁵³

Zwischen dem Malen der Bilder, ihrer ersten Ausstellung und der geglückten Wertsteigerung lagen noch immer Jahre. Die Investitionen in neue Kunst liefen zögerlich an. Zwischenhändler betätigten sich als zeitliche Puffer, kauften billig ein, bauten über Jahre hinweg einen Stil auf, um ihn bei Gelegenheit zu vermarkten. Zwischen Entstehung und Erfolg eines Gemäldes verging mitunter so viel Zeit, dass Künstler starben, bevor ihre Werke bekannt wurden. Ein klassisches Beispiel ist Vincent van Gogh, der Bruder des Kunsthändlers Theo. Zu seinen Lebzeiten konnte er ein einziges Gemälde verkaufen. Eine vergleichbare Entwicklung erlebten viele der Impressionisten, darunter auch Paul Cézanne. Durand-Ruel erwarb Bilder der neuen Gruppe ab Anfang der siebziger Jahre, es gelang ihm nicht vor Mitte der achtziger Jahre, viele davon auch tatsächlich wieder zu verkaufen. Cézanne hatte er erst gar nicht in sein Programm aufgenommen. Dessen Leinwände lagen bei einem Farbenhändler herum und waren fünfzehn Jahre lang auf keiner Ausstellung zu sehen. Die Entstehungsdaten der Bilder sagen deshalb wenig darüber aus, in welcher Reihenfolge sich stilistische Ausprägungen der Moderne durchsetzten. Sie täuschen eine Entwicklung der Malerei vor, die zwar vor der Staffelei, aber nicht in der Öffentlichkeit stattgefunden hat und deshalb andere Maler und Käufer kaum beeinflusste. Entscheidend für den Durchbruch einer Strömung in der Moderne ist weniger der Maler, als vielmehr der Händler, der zur richtigen Zeit einen bestimmten Stil am Markt durchsetzt. Wer zu früh kommt, geht in die Warteschleife – oder er geht unter.

Der Puls der Zeit schlug in Paris, jedenfalls so lange, bis das Prinzip moderner Stilentwicklung sich international verbreitet hatte. In der Welthauptstadt der Kunst wurde ausgehandelt, was als modern zu gelten hatte und anderswo übernommen werden konnte. Bis zum Ersten Weltkrieg dominierte Paris die internationale Szene derart, dass ein Maler, der Anschluss an die Entwicklung finden wollte, zumindest auf Besuch dort gewesen sein musste. Der internationale Erfolg der Moderne wurde von ihrer Wendung zum Alltäglichen und der Aufgabe traditioneller Motive begünstigt. Um einen Stil wiederzuerkennen, waren weder ikonografische Kenntnisse noch eine bestimmte kulturelle Tradition oder eine an Motiven und Genres geschulte akademische Ausbildung erforderlich. In ihrer persönlichen Handschrift unterschieden sich die einzelnen Maler, und durch die sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt vergrößernde Distanz zur fotografischen Abbildung unterschieden sich die Stile. So nutzte die Bewegung der Moderne die beiden Ordnungsbegriffe des Museums, den Künstler und den Stil, als Taktgeber stetiger gewinnbringender Erneuerung.

Die Moderne im Museum

Der Erfolg der Moderne blieb unvollständig, solange ihre Bilder nicht den Weg ins Museum gefunden und damit das alte akademische System nicht vollständig abgelöst hatten. Auch hier ging Monet voran, wenn auch nur mittelbar im eigenen Interesse. 1883 starb Édouard Manet. Fünf Jahre nach seinem Tod bot seine Witwe das Gemälde »Olympia« zum Verkauf an. Manet hatte das Werk, einen nach einem Vorbild von Tizian ausgeführten Akt, der beim Sa-

lon des Jahres 1865 für einen Skandal gesorgt hatte, zeit lebens behalten. Um zu verhindern, dass das Bild nun nach Amerika verkauft wurde, regte Monet an, es dem Louvre zu schenken, und sammelte dafür Geld.⁵⁴ Die benötigten 20 000 Francs kamen zwar zusammen, aber gegen die Unterbringung des Bildes im Louvre regte sich Widerstand. 1890 wurde es schließlich in die Sammlung für Gegenwartskunst im Palais Luxembourg eingereiht. Ganz uneigennützig hatte Monet nicht gehandelt, wäre das Geschenk doch der erste Schritt des Impressionismus ins Museum gewesen. 1893 zeigte sich bei anderer Gelegenheit erneut, wie hartnäckig die akademischen Maßstäbe in den Museen den Umwertungen der Moderne standhielten. Der Maler Caillebotte, der erst spät zu den Impressionisten gestoßen war und einige ihrer Bilder erworben hatte, war verstorben und hatte dem Staat eine Sammlung von fünfundsechzig Gemälden vermacht. Es gelang dem Testamentsvollstrecker Renoir nicht, die gesamte Sammlung wunschgemäß in ein einziges Museum zu überführen und dort zusammenzuhalten. Kaum mehr als die Hälfte der Bilder kam letztlich wieder im Palais Luxembourg unter. Die Widerstände der Museen wurden auf breiter Front erst im angehenden 20. Jahrhundert überwunden, als die Bewegung der Moderne unumkehrbar geworden war.

Für die Akteure auf dem Markt spielte die Institution des Museums eine nicht zu verachtende Rolle. Hatte das Werk eines Malers dort einmal seinen Platz in der Geschichte gefunden, stellte es eine sichere Kapitalanlage dar. Als Institution staatlicher Wertsicherung schützte das Museum seine Künstler vor dem Abrutschen in die Vergessenheit und dem damit verbundenen Preisverfall. So achteten die Händler und Sammler, sosehr sie auch der Gewinnsparne zuliebe Risiken eingingen, stets darauf, im Ein-

klang mit einer künftigen Museumspolitik zu stehen, die den Wert ihrer Ankäufe im Nachhinein garantierte. Museen sind seitdem nicht nur die Speicher und Ausstellungsorte der Kunst, sondern sie übernehmen auch eine Art von Bürgschaft für die Erwerbungen der Sammler.

Die Moderne stellte zu keiner Zeit eine Revolte gegen die Institution des Museums dar, ganz im Gegenteil. In der Bewegung der Moderne feierten die Regeln des Museums ihren größten Triumph, auch wenn es einige Jahrzehnte dauerte, bis diese Erkenntnis die Spitzen der trägen Institution erreichte. Waren indes die anfänglichen Widerstände erst einmal überwunden, so erwies sich die Moderne als eine ideale Erweiterung ihrer Sammlungen. Sie kann in mancherlei Hinsicht geradezu als eine Erfindung der musealen Anordnung von Kunst betrachtet werden. Die Museen zeigten Bilder von Anfang an so, dass sie eine geschichtliche und stilistische Abfolge darstellten. Die Moderne geht einen Schritt weiter, indem sie den einzelnen Künstler gleichsam zum Agenten dieser historischen Entwicklungen macht. Eine Moderne, die ganz im Sinn von Baudelaire die Dinge der Gegenwart auf deren historische Verwertbarkeit einzuschätzen lernt, entwirft ihre Werke schon von Anfang an so, dass sie die Ordnung des Museums bedienen, um später einmal dort aufgenommen zu werden. Zwar haben Maler schon vor der Moderne ihre eigenen Bilder als Unterscheidung zu allen anderen Werken entworfen, die bereits vorlagen, aber diese Entwürfe waren bis dahin auf ein Modell von Abweichung und Norm ausgerichtet, das durch die klassischen Regeln der akademischen Kunstformen begrenzt war. Erst die Moderne beginnt, den neuen Stil nicht mehr als Unterschied im akademischen Rahmen, sondern als reinen Fortschritt auf-

zufassen, als einen Fortschritt, der sowohl gegen jede akademische Vorgabe wie auch gegen das Modell der fotografischen Abbildung voranschreitet. Die Errungenschaften der Renaissance, wie etwa Perspektive und Proportion, werden dann ebenso überflüssig wie die Nachahmung der sichtbaren Welt. Die Bewegung der Moderne entwirft ihre geschichtliche Entwicklung exakt entlang jener Ordnung, in der das Museum die Werke begreift und verarbeitet. So ist die moderne Malerei von Anfang an ein Dienst der Kunst am Museum und die Abfolge ihrer Stile gleichsam eine gemalte Ordnung der Institution. Im Voranschreiten vom Realismus zur Abstraktion zeigt sich deutlich, wie die Malerei dem Museum Stil um Stil liefert. Die Frage, ob technische oder gemalte Bilder ins Museum kommen sollten, war damit entschieden, denn die Fotografie konnte mit ihrer technisch erzwungenen Abbildung kein Potenzial für eine Entwicklung anbieten, das mit der modernen Malerei auch nur entfernt konkurrieren konnte. So behielt die Malerei fürs Erste ihr Monopol auf das Museum, und bis heute prägen von Hand gemalte Bilder die großen Kunstsammlungen der letzten hundert Jahre.

Avantgarde

Eine Zeit lang schien es fraglich, ob der Impressionismus ein Stil von Dauer sein würde oder ob die Richtung, die er eingeschlagen hatte, nicht notwendig andere, radikalere Strömungen nach sich ziehen würde. Beide Lösungen wären möglich gewesen, für beide Strategien waren Bilder und Maler genug da. Die Händler hatten sich zu entscheiden zwischen Künstlern wie Gustave Loiseau, Charles Camoin, Henry Moret oder Albert-Charles Lebourg, die alle

um die Jahrhundertwende weiterhin in dem einmal erreichten impressionistischen Stil malten, oder anderen wie Georges Seurat, Paul Gauguin oder Vincent van Gogh, die den eben erreichten Stand der Dinge schon wieder überschritten. Die Antwort auf diese Entscheidung geht aus den beiden Namenslisten hinreichend deutlich hervor. Die impressionistischen Nachzügler wurden vergessen, die anderen Maler als Helden der Moderne gefeiert. Erst mit den Fortsetzungen der stilistischen Strategie gewinnt der Ablauf der Moderne an Deutlichkeit. Es wird klar, dass es nicht mehr wie in der bisherigen Geschichte der Malerei darum gehen kann, einen Stil auf Dauer zu erhalten und seine Regeln leicht zu variieren. Von nun an wird ständig etwas Neues eingeführt, das gleich darauf zum Alten erklärt wird, um den nächsten Neuerungen Platz zu machen.

In Frankreich gerieten die Nachfolger der Impressionisten als zweite Garde bald in Vergessenheit, während in den anderen Staaten die eigenen heimischen Impressionisten erst entdeckt werden mussten, in Deutschland etwa Max Liebermann, Max Slevogt oder Lovis Corinth. Viele der Maler außerhalb von Paris hatten zwar den Stil des Impressionismus gelernt, aber die Bewegung der Moderne nicht verstanden. So kam es etwa in Berlin 1905 zu einem spektakulären Streit zwischen Emil Nolde und Max Liebermann, der als Direktor des Unabhängigen Berliner Salons die Weiterentwicklung hin zum Expressionismus nicht dulden wollte und damit zurück in die vormoderne Haltung alter Salonjurys verfiel.⁵⁵

In Paris dagegen setzte sich der Impuls der Moderne durch, und neue stilistische Differenzen traten an die Stelle der impressionistischen Malerei. Welche Bilder gemalt wurden, entschieden zwar noch immer die einzelnen Maler, aber welche Malerei erfolgreich wurde, blieb dem En-

gagement der Händler überlassen. Deren Kunden nahmen auf das Aussehen der Bilder so gut wie keinen Einfluss, da ihr Kapitaleinsatz den Inhalten gleichgültig gegenüberstand, solange sie eine entsprechende Wertsteigerung versprachen. Wie der Fortschritt der Moderne aussah, entschied sich also auf der Seite des Angebots am Markt. Händler hatten die Auswahl der Stile in der Hand, sie waren es, die den Fortschritt der Malerei lenkten. So ist jeder Stil und jeder große Name der Moderne an Vermittler geknüpft, die seinen Erfolg in die Wege leiteten. Niemand hat das deutlicher gesehen als Vincent van Gogh, der 1876 nach einer siebenjährigen Anstellung bei der Kunsthandlung Boussod & Valadon mangels kaufmännischen Geschicks entlassen wurde. Sein Bruder Theo erwies sich als begabter. Ab 1886 war er im Pariser Stammhaus der Kunsthandlung beschäftigt und kümmerte sich intensiv um den Ankauf moderner Malerei. Vincent, der sich erst nach seinem geschäftlichen Misserfolg wirklich der Malerei widmete, beneidete seinen Bruder um das »schöne Geschäft« des Kunsthandels. Im Sommer 1888 schrieb er aus Südfrankreich nach Paris: »Indem du mittelbar Bilder hervorbringst, bist du produktiver als zum Beispiel ich. Je mehr du ganz zum Kunsthändler wirst, um so mehr wirst du zum Künstler.«⁵⁶

Je mehr Kapital die Kunst anzog, umso heißer umkämpft war der Markt der Kunstvermittler und umso größer war auch der Bedarf nach neuer Malerei. Neben Durand-Ruel prägten ab Mitte der neunziger Jahre der Händler Georges Petit und das 1827 gegründete Kunsthaus Goupil die Szene, das ab 1875 nach den neuen Inhabern Boussod & Valadon hieß. Neu hinzu kamen Anfang der neunziger Jahre der Kunsthandel von Le Barc de Butteville, ab 1894 Ambroise Vollard und um die Jahrhundert-

wende die Brüder Josse und Gaston Bernheim-Jeune, von einer größeren Anzahl kleinerer Händler, die gleichzeitig Farben, Bilder und Trödel verhökerten, einmal abgesehen. Bis zum Ersten Weltkrieg kam aus Paris kein neuer Stil, der nicht durch die Hände eines dieser Kunsthändler gegangen war.

Die erste vielversprechende Neuerung brachte der Versuch, die Malweise des Impressionismus auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Künstler, die man als Neoimpressionisten bezeichnete, wurden noch auf der letzten gemeinsamen Ausstellung der Impressionisten 1886 gezeigt und von der Galerie Durand-Ruels vertreten. Ihr Vorgehen folgte eher dem akademischen als dem modernen Modell, legte die wissenschaftliche Aufarbeitung es doch darauf an, den Impressionismus zu fixieren und damit zu einem klassischen Stil zu festigen. Georges Seurat, der wichtigste Vertreter der Neoimpressionisten, hatte 1879 mit sechzehn Jahren eine Ausstellung der Impressionisten besucht und sich dann während seines Studiums der Malerei Grundkenntnisse in der wissenschaftlichen Optik und der Theorie der Farbwahrnehmung erworben. So lag es nahe, das, was Monet in seinem unregelmäßigen Pinselduktus vorbereitet hatte, nach wissenschaftlichen Kriterien zu normieren. Das Ergebnis waren Bilder, die ganz von einem gleichmäßigen Raster kleiner bunter Farbpunkte bedeckt waren. Diese Malweise geht zurück auf die Arbeiten des Chemikers Eugène Chevreul, der 1839 ein Buch über *Das Gesetz des Simultankontrastes der Farben* veröffentlicht hatte. Seine Farbenlehre verfolgte einen sehr konkreten Zweck, war er doch Direktor einer Gobelfabrik, weshalb Verfahren der Farbmischung von Punktrastern im Mittelpunkt seines Interesses standen. Der Stil, zu dem Seurat den Impressionismus weiterent-

wickelte, erinnert in der sturen Regelmäßigkeit der Farbpunkte an die Ausführung eines Gobelins. Fraglich waren die Dichte und der Farbunterschied der einzelnen Punkte, zwei Parameter, die er für seinen Stil festzulegen hatte. So scheint Seurat sein großes Gemälde der Insel La Grande Jatte erst dann flächendeckend mit einem Raster aus kleinen Tupfen überzogen zu haben, als er die ideale Größe und Verteilung der Punkte gefunden hatte. Mit der schon beinahe mechanisch vorgegebenen Pinselführung ging eine strenge Planung der Linien und Flächen einher, die das Bild gliedern sollten. Paul Signac, der engste Begleiter Seurats, sah darin ein Mittel, sich von den anderen Bildern zu unterscheiden, da strenge Komposition »ein heutzutage, da die meisten Bilder Momentfotografien und nichtssagenden Illustrationen gleichen, sehr seltenes Vorgehen« sei.⁵⁷

Der Impressionismus auf wissenschaftlicher Basis ließ sich aber keineswegs als klassischer Stil festigen, denn die Moderne wehrte sich gegen jede Norm, sei sie akademisch oder wissenschaftlich begründet. Camille Pissarro, der sich 1886 erst für den Stil Seurats begeistert hatte, wandte sich nach nur zwei Jahren von den strengen Vorgaben dieser Malweise wieder ab. Etliche Maler, die später andere Stilformen der Moderne begründeten, durchliefen die Schule der Neoimpressionisten. Van Gogh versuchte sich 1887 in etwas plumpen, von Linien zerfurchten, gepunkteten Stadtansichten. Henri Matisse ließ sich noch 1904 von den übrig gebliebenen Neoimpressionisten Signac und Charles Cross in ihre Arbeitsweise einführen, um dann doch den Weg zu etwas ganz anderem zu finden.

Die Hoffnung, mithilfe der Wissenschaften einen Stil in akademischer Manier festschreiben zu können, hatte sich bald wieder verloren. Im Lauf der Moderne besetzte

der Spätimpressionismus nur eine von vielen möglichen historischen Stellen. Eine neue akademische Malerei war nicht gefragt, wie wissenschaftlich sie auch immer untermauert sein mochte. In der Moderne taugt wissenschaftliche Erkenntnis innerhalb der Kunst nur noch zu stilistischen Randbemerkungen. Das Museum, der Markt und auch die Maler verlangen eher nach variablen als nach gesicherten Lösungen, eher nach strategischen Unterscheidungsmodellen als nach technischen Standards. In dem Bruch, der auf den wissenschaftlichen Stil Seurats folgte, setzte sich die Moderne, die am Impressionismus und seinen unmittelbaren Nachfolgern nur ihre Methode des Fortschritts erprobt hatte, erst wirklich in Bewegung.

Vorangetrieben wurden die weiteren Fortschritte der Kunst wiederum von den Händlern. Künstler oder Künstlergruppen hatten keine Möglichkeit, einen Stil wirklich durchzusetzen, solange sie nicht am Markt verfügbar waren. An zwei Künstlern mit sehr unterschiedlichen Biografien zeigt sich beispielhaft, wie Händler die Strömungen der Moderne zu lenken vermochten.

Ambroise Vollard, ursprünglich in Paris, um Jura zu studieren, stieg 1893 in den Kunstbetrieb ein. Er verfügte offenbar weder über besondere Kenntnisse noch über einen zielsicheren Geschmack, und beide Eigenschaften erwiesen sich als Vorteile, die seinen Erfolg als Vermittler im Kunstbetrieb um einiges erleichterten. Zu viele Kenntnisse schmälern die Unvoreingenommenheit gegenüber dem Neuen, und ein bestimmter Geschmack bindet die Auswahl an etwas, das es schon gibt. Von beiden Hemmnissen befreit, wurde Ambroise Vollard ein idealer Agent der Moderne. Er orientierte sich an denjenigen, die gerade Erfolg hatten, und fragte sie nach dem, was als Nächstes kommen könnte. Camille Pissarro schickte ihn zu dem vergessenen

Paul Cézanne. Cézanne gehörte ursprünglich dem frühesten Kern der Impressionisten an, hatte sich aber in seiner Malweise nie der Gruppe angepasst und war deshalb von Durand-Ruel nicht vertreten worden. Er zog sich aus Paris zurück und lebte seit 1877 wieder vorwiegend in Südfrankreich. Zeitlebens war er nicht von Verkäufen abhängig gewesen, da sein Vater, ein Bankier in Aix-en-Provence, ihn unterstützte, zwar widerwillig und mit geringen Beträgen, dafür aber mit Ausdauer.

Cézanne schickte Vollard sofort mehr als hundert Bilder, zu viele, um sie alle in seinen kleinen Räumen zu zeigen. Mit der Ausstellung Cézannes lenkte Vollard die Aufmerksamkeit der Avantgarde auf seine Galerie, schlugen die aus der Versenkung aufgetauchten Bilder doch gerade einen Weg ein, der den Stillstand des zu einer Modeerscheinung verkommenen Impressionismus zu überwinden versprach. Cézannes Bilder vollzogen den nächsten folgerichtigen Schritt weg von der Fotografie und den Konventionen der Naturnachahmung. In der Zwischenzeit war sich der Maler jedoch seiner Sache alles andere als sicher gewesen. 1879 hatte er sich an seinen alten Schulfreund Émile Zola gewandt – der jede Hoffnung auf eine Karriere Cézannes bald darauf fahren ließ – und sich bei ihm beklagt, dass er sich zwar anstrengte, seinen Weg als Maler zu machen, die Natur ihm jedoch größte Schwierigkeiten dabei bereite. Es sollten genau diese Schwierigkeiten mit der Natur und die entsprechenden malerischen Lösungsversuche sein, die Cézanne zum Propheten der Avantgarde machten. Die räumlichen Verhältnisse in seinen Bildern hatten sich zusehends verflüchtigt, und bei der Suche nach anderen bildlichen Ordnungsprinzipien hatte er damit begonnen, den Aufbau seiner Gemälde an geometrische Formen anzulehnen. Cézannes Bilder wiesen eine Richtung, in

der die Malerei neue Fortschritte erhoffen konnte. 1899, als sich sein Erfolg abzeichnete, kaufte Vollard alles von ihm auf, was nur zu haben war. Als er 1906 starb, wurde er mit einer großen Gedächtnisausstellung geehrt.

Vincent van Gogh stellt als Modellfall der modernen Malerei in gewissem Sinn das Gegenstück zu Cézanne dar. Konnte man im Werk Cézannes noch einen nachträglich entdeckten Treffer sehen, so führt van Goghs Weg zur Avantgarde über eine Nachahmung aller Stile, die alles bereits Vorhandene sehr gezielt in eine bestimmte Richtung übersteigert. Cézanne ist die Moderne passiert, van Gogh hat sie sich erarbeitet.

Als erfolgloser Kunsthändler und ebenso erfolgloser Maler hörte Vincent van Gogh 1885 zum ersten Mal von den Ereignissen in Paris. Noch etwas ahnungslos schrieb er an seinen Bruder Theo: »Es gibt, glaube ich, eine Schule der Impressionisten.«Keine fünf Jahre später hatte er nicht nur begriffen, was Impressionismus war, sondern auch, wie er damit umzugehen hatte: »Ich suche eine immer einfachere Technik zu finden, die vielleicht nicht impressionistisch ist.«⁵⁸ Vielleicht war es seine Erfahrung als Kunsthändler, die ihn so rasch gelehrt hatte, die Abläufe der Moderne zu verstehen. Im Frühjahr 1886 überraschte er seinen Bruder mit einem zweijährigen Besuch in Paris. Noch im Herbst desselben Jahres hatte er verstanden. »Was sich hier erreichen lässt, das ist Fortschritt, und was zum Teufel das auch sein mag, der ist hier zu finden.«⁵⁹ Derart von dem zeitlichen Impuls der Moderne besessen, machte sich van Gogh eilig und ohne inhaltliche Einschränkungen daran, die Stilgeschichte auf seinen Leinwänden fortzusetzen. 1886 malte er impressionistisch, aus dem Jahr 1887 sind einige neoimpressionistische Werke bekannt. 1888 hatte er von Paris und von dem, was es dort zu sehen gab,

genug. Er zog nach Südfrankreich mit der festen Absicht, die Kunst der Moderne voranzubringen. »Der Maler der Zukunft ist ein Kolorist, wie es noch keinen gegeben hat«,⁶⁰ schreibt er im Mai 1888 nach Paris, damit beschäftigt, dieses Versprechen selbst einzulösen. Seine Farben lösen sich sowohl von den sichtbaren Farben der Dinge wie auch von den Mischverfahren der Impressionisten. Vincent steht in stetem Kontakt mit seinem Bruder Theo, der seine unverkäuflichen Werke gegen eine regelmäßige geringe Überweisung bei Boussod & Valadon unterstellt. Den Erfolg seines Werkes erlebt Vincent von Gogh nicht mehr. Ende 1888 schneidet er sich nach einem Streit mit seinem Freund, dem Maler Paul Gauguin, ein Ohr ab und kommt in psychiatrische Behandlung. 1890 wird sein Zustand so kritisch, dass sein Bruder Theo ihn zurück nach Auvers in die Nähe von Paris holt, wo er sich am 27. Juli erschießt. Seine Bilder bleiben in der Obhut des Bruders, der aber selbst schwer erkrankt und im Januar 1891 stirbt. Nach seinem Tod beklagt sich der Inhaber der Galerie Léon Boussod, dass er zum Schaden des Geschäfts »entsetzliche Dinge moderner Maler aufgestapelt« habe. So blieb es der Galerie der Gebrüder Bernheim-Jeune vorbehalten, ab 1901 die ersten Früchte der Arbeit von Vincent van Gogh zu ernten.

Nachdem Cézanne und van Gogh als Vertreter einer neuen malerischen Avantgarde sichtbar wurden, erschien ein Weg des Fortschritts in der Malerei möglich, der sich später als der bestimmende erweisen sollte. Neue stilistische Errungenschaften konnten von Malern entlang einer gerichteten Abweichung geplant werden, von Händlern als Erfolg versprechende Investitionen angeboten, von Sammlern gekauft und dann von den großen Museen übernommen werden. Die Zeitspanne, die zwischen dem Malen

eines Bildes und seinem Verkauf verstrich, verkürzte sich zusehends, sodass immer mehr Künstler von der Aufwertung ihrer Bilder noch zu Lebzeiten profitieren konnten. Bald stellte sich schon gleichzeitig mit der öffentlichen Aufmerksamkeit das finanzielle Interesse ein. Der Skandal wurde zum idealen Startpunkt einer Karriere.

Ein beispielhaftes Ereignis dieser Art war der Aufruhr um die Fauves auf dem Salon von 1905. Dabei stand der Maler Henri Matisse im Mittelpunkt. Er war zu seinem Stil auf einem ähnlichen Weg wie van Gogh gekommen. Von der akademischen Malerei ausgehend, hatte die Bewegung der Moderne ihn erfasst. Nachdem er die wichtigsten Stilformen nacheinander durchprobiert hatte, konnte er mithilfe der dabei gewonnenen Kenntnisse eine neue Malweise erfinden, die ihm einen eigenen Stil verschaffte. Matisse ging den Katalog der alten akademischen Konstruktionselemente Zeichnung, Farbe und Komposition auf Möglichkeiten der Abweichung hin durch. Er hatte klar erkannt, dass am Gegenpol der malerischen Entwicklung der Moderne die industriell verbreiteten Bildfabrikate Film und Fotografie standen. Den anderen Pol der Unterscheidung bildete der Vorrat gemalter Bilder. So sprach Matisse davon, »dass nichts für einen Künstler schwieriger ist, als eine Rose zu malen, weil er, um sie zu schaffen, zuerst alle vor ihr gemalten Rosen vergessen muss«. ⁶¹ Doch um alle Rosen vergessen zu können, muss man sie erst einmal kennen. Denn nur ausgehend von dieser Kenntnis kann man einen eigenen abweichenden Entwurf auf den Markt bringen.

1904 kam Matisse zur Galerie von Vollard und hatte dort seine erste Einzelausstellung. Ein Jahr später gelang ihm zusammen mit einer Gruppe gleichgesinnter Maler beim Herbstsalon ein großartiger Skandal. Der Kritiker

Louis Vauxcelles bezeichnete sie erzürnt als Fauves, die »Wilden«. Der Anlass seiner Aufregung bestand in einer Reihe von Bildern, die Dinge und Menschen in grobe, bunte Farbflecken aufgelöst hatten. Der finanzielle Erfolg stellte sich für Matisse unmittelbar nach dem Skandal ein. Der Matisse-Schock strahlte weniger wegen der Bilder aus, sondern vielmehr wegen der Tatsache, dass öffentliche Empörung nunmehr mit dem finanziellen Erfolg unmittelbar einherzugehen zu schien. Die gute Nachricht von dem geglückten Skandal des Fauves verbreitete sich rasch und wurde für viele aufstrebende Maler auch jenseits der Grenzen von Frankreich zu einem sicheren Beweis für den Sieg der Moderne.

Nur einem Künstler gelang es, Matisse den Rang abzulaufen: Pablo Picasso. Lange Zeit galt er als der wichtigste Künstler des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel seines Aufstiegs zeigt sich exemplarisch, wie die Karrieren mit den Interessen von Händlern und Galeristen verflochten waren. Was Picasso in diesem Zusammenhang so aufschlussreich macht, sind weniger seine Werke, sondern eher das Netz von Interessen, das sich um ihn ausbreitete und seinem Werk ab 1909 einen Platz in den Museen und den wichtigen Sammlungen sicherte. Picassos Werk ist nicht zuletzt deshalb so bemerkenswert, weil er wie kaum ein anderer Maler den Erfolg seiner Anpassungsfähigkeit verdankt. Picasso betonte selbst, dass er als Maler nicht suche, sondern finde. Wer sucht, hält nach etwas Bestimmtem Ausschau. Wer findet, trifft auf etwas und ist dazu imstande, es zu verwerten. Tatsächlich hat Picasso anfangs nicht nur selbst gefunden, sondern musste erst als eine Erfindung seiner Sammler zu Ruhm kommen. Weder hat er dauerhaft auf einen bestimmten Stil hingearbeitet, noch ist er durchgehend bei nur einem wiedererkennbaren Stil

geblieben. Sein Werk überschreitet im Gegensatz zu den Arbeiten seiner meisten Zeitgenossen die verschiedensten stilistischen Grenzen seiner Zeit, weshalb er nie nur einer bestimmten Schule zugeschlagen werden konnte, sondern zu einem Künstler wurde, dessen Biografie und Werk fast alle Strömungen der Moderne berührt.

Die Geschichte seiner Berühmtheit ist aber zuerst nicht eine Geschichte von Stilfragen und Bildern, sondern eine von Händlern. Als Picasso 1901 im Alter von neunzehn Jahren zum ersten Mal nach Paris kam, war die Händlerschaft in eine Hierarchie von Vermittlern und Zwischenhändlern aufgespalten, die Neuankömmlinge auf deren Verwertbarkeit prüften. An Berthe Weill, die ihre Galerie mit dem Schlachtruf »Platz für die Jungen!« führte, konnte Picasso über einen Freund innerhalb der zwei Monate, die er bei seinem ersten Besuch in Paris verbrachte, drei Pastelle verkaufen.⁶² Bei seinem zweiten Aufenthalt wurde er im Januar 1902 dem Händler Vollard vorgestellt. Picasso produzierte bis zu drei Bilder pro Tag und konnte für seine Ausstellung im Juni vierundsechzig Ölbilder sowie etliche Aquarelle und Skizzen vorlegen. Die Bilder des Zwanzigjährigen entsprachen im Großen und Ganzen dem, was gerade im Kommen war, sodass er einiges verkaufen konnte. Ein Teil der Werke ging an sogenannte *dénicheurs*, was soviel wie Nesträuber heißt – Zwischenhändler, die sich darauf spezialisiert hatten, bei vielversprechenden jungen Malern spekulativ einzukaufen, um von deren steigenden Preisen zu profitieren. Doch der Start ins Geschäft misslang. Nach dem ersten raschen Erfolg kam die Nachfrage ins Stocken, und schon bei Picassos drittem Parisbesuch wollte Vollard nichts mehr von dem nun schon bekannten Neuling wissen. Auch die übrigen großen Kunsthändler winkten ab. Nun war der Maler auf die Nesträuber ange-

wiesen, die sich seine Bilder gut leisten konnten, da die Preise gefallen waren. Kuriose Gestalten waren unter diesen Händlern, so etwa der pensionierte Justizangestellte Léon Angély, der sich von einem kleinen Mädchen durch die Ateliers auf dem Montmartre führen ließ. Die Bilder musste sie ihm beschreiben, denn er war blind, aber das beeinträchtigte sein gutes Gespür offenbar wenig, denn er legte sich Modigliani, Utrillo und eben Picasso zu. 1905 erlebte Picasso an seinem Ateliernachbarn Kees van Dongen, einem der Fauves, den Erfolg eines Malers aus nächster Nähe mit. Seinen eigenen Durchbruch verdankte er keinem Skandal, sondern zwei neuen Bekanntschaften. 1905 erwarb der Deutsche Wilhelm Uhde bei einem Trödler eines seiner Bilder für gerade einmal zehn Francs. Freunde rieten ihm von weiteren Ankäufen ab, da sie das Bild für eine schlechte Cézanne-Nachahmung hielten, aber er suchte den Maler bald darauf in seinem Stammlokal auf. Uhde war selbst nur ein kleiner Zwischenhändler, pflegte allerdings gute Beziehungen zu Sammlern und setzte sich gezielt für die Wertsteigerung seiner Erwerbungen ein. Eine weitere Bekanntschaft wurde für Picassos Aufstieg entscheidend. Im Oktober 1905 hatte der Kunsthändler Clovis Sagot ein Bild des Spaniers an den amerikanischen Sammler Leo Stein, den Bruder von Gertrude Stein, verkauft, der kurz zuvor auch in Matisse investiert hatte. Im folgenden Monat war Picasso zum ersten Mal bei Gertrude und Leo Stein zu Gast. Bald darauf erfuhr sein ehemaliger Galerist Vollard von den neuen Verbindungen und versuchte umgehend, für sich zu retten, was noch zu retten war. Im April 1906 suchte er Picasso auf und kaufte für 2000 Francs alles, was er bekommen konnte. Picasso befand sich auf dem besten Wege, denn eine Reihe einflussreicher Personen waren nun daran interessiert, ihren

Schützling nach vorne zu bringen. Es fehlten nur noch die wirklich neuen Werke, die es erlaubten, um den Marktneuling herum den musealen Zauber eines wirklich eigenständigen Stils zu entfalten. Der Druck, etwas Neues zu malen, führte Anfang 1907 zu einem Ergebnis, bei dem der Einfluss Cézannes wiederum unverkennbar ist. Cézanne war im Oktober 1906 gestorben, und seine erste große Retrospektive wurde gerade vorbereitet. Picasso, der 1908 Cézanne als »Vater von uns allen« rühmte, hielt sich an dessen Anweisung, »man behandle die Natur nach dem Muster von Zylinder, Kugel und Kegel«. ⁶³ Anfang 1907 hatte er ein Bild in Arbeit, das die Körper von fünf Frauen aus geometrischen Grundformen und Linienstücken konstruierte. Weder Vollard noch der befreundete Kritiker Fénéon waren sonderlich angetan, deshalb bat Picasso Wilhelm Uhde um seine Meinung. Auch Uhde zweifelte, machte aber den Kunsthändler Daniel Henry Kahnweiler auf das neue Werk aufmerksam. Kahnweiler hatte gerade eine neue Galerie eröffnet und ergriff die Gelegenheit, um aus diesem so andersartigen Bild den Kern eines neuen Stils zu formen. Georges Braque, ebenfalls von Kahnweiler vertreten, eignete sich Picassos Malweise an. Der Händler gab beiden ein Jahr Zeit, um dann im kommenden November ihre Resultate erstmals öffentlich zu zeigen. Louis Vauxcelles, der drei Jahre zuvor schon den Fauvismus ausgerufen hatte, war wieder mit einer Wortschöpfung zur Stelle und prägte die Bezeichnung »Kubismus« für den Stil von Picasso und Braque. Kahnweiler gelang es, schon zur ersten Ausstellung so viele Sammler anzulocken, dass er nicht mehr darauf angewiesen war, seine Künstler dem Urteil der Öffentlichkeit weiter auszusetzen. Picasso und Braque wurden mit einem Vertrag fest an die Galerie gebunden, aber ihre Werke waren kaum mehr zu sehen. Mit dem Kubismus

war der nächste neue Stil geboren, und die Malerei hatte sich einen weiteren Schritt von der Fotografie entfernt.

Der Rituale der modernen Revolutionen verliefen inzwischen derart absehbar, dass der Gang der Dinge selbst in Pariser Künstlerkreisen Anlass zu Belustigungen gab. So trat zum Salon des Jahres 1910 eine neue Bewegung an, die sich den Namen des »Exzessivismus« gegeben hatte. Der Maler Joachim Raphael Boronali hatte drei Bilder voller unkenntlicher Farbflecken mit den Titeln »Und die Sonne geht unter«, »An der Adria« und »Seestück« eingereicht. ⁶⁴ Die Affäre drohte sich zu einem neuerlichen Skandal auszuweiten, bis der Schriftsteller Roland Dorgelès offenbarte, wie die Gemälde zustande gekommen waren. Man hatte dem Esel von Père Frédéric, dem Besitzer von Picassos Stammlokal, einen Pinsel an den Schwanz gebunden, ihn in einen Farbtopf getunkt und den Esel rückwärts vor die Leinwand gestellt. Der Künstlername Boronali bildet ein Anagramm zu »Aliboron«, Esel. Nun nahm die Geschichte erst recht skandalöse Formen an, aber niemand war mehr an der Kunst des Esels interessiert.

Dass Boronali zu einem bis dahin unerreichten Grad von Abstraktion durchgedrungen war, erkannten seine Hüter nicht, denn sie betitelten die Bilder so, als handele es um Ansichten nach der Natur. Sie führten ihre Geschichte nicht bis zu dem Punkt fort, an dem sie tatsächlich etwas über die Rolle des Künstlers in der Moderne aufgedeckt hätte. Denn Boronalis Gemälde erfüllten genauso gut wie andere die Funktion, sich von anderen Bildern zu unterscheiden und eine Avantgarde gegen das Prinzip fotografischer Abbildung weiterzuführen. Der Künstler spielt dabei keine ausschlaggebende Rolle, so viel auch im Nachhinein von ihm die Rede ist. Vielmehr arbeitet eine Reihe von Personen daran, mit Rücksicht auf die

Regeln des Museums Werke und Künstler auszuwählen und als Stilrichtung zum geschichtlichen Fortschritt zu erklären. Das Kunstwerk als Schöpfung allein dem Künstler zuzurechnen, und sei er ein Esel, bedient einen Mythos der Kunst und übersieht die Regeln ihres Betriebs.

Die Boronali-Anekdote musste immer wieder dazu herhalten, antimoderne Vorurteile zu bestätigen. Das galt vor allem für konservative oder nationalistische Kreise, die anstelle der Moderne den überkommenen akademischen Betrieb aufrechterhalten oder gar die Maler wieder auf eine Abbildung von Wirklichkeit verpflichten wollten, um ihre Bilder besser in den Dienst politischer Propaganda stellen zu können.

Der Siegeszug der modernen Malerei hatte seinen Höhepunkt noch nicht erreicht, denn nach wie vor gelang es, Bilder zu entwerfen, die weiter von dem Muster der fotografischen Abbildung abrückten als alles bisher Dagewesene. Die Initiative ging allerdings auf andere Länder über, die mittlerweile nicht nur französische Malerei importiert, sondern auch das System und die Regeln der modernen Kunst übernommen hatten. Von Land zu Land unterschieden sich die Organisationsformen, in deren Rahmen man den Weg zur Moderne suchte.

In Deutschland entstand der Expressionismus als Spätgeburt der Moderne aus dem Vereinswesen. 1905 schlossen sich in Dresden fünf Künstler zusammen, um dem Pariser Vorbild zu folgen. Ihr Verein nannte sich »Die Brücke«, und es war vorgesehen, dass nicht nur Maler, sondern als passive Mitglieder auch Förderer aufgenommen werden konnten. Den unmittelbaren Anlass zur Vereinsgründung gab eine Van-Gogh-Ausstellung, die im selben Jahr in Dresden

stattfand. Dem »Brücke«-Mitglied Ernst Ludwig Kirchner lag wenig daran, diesen Zusammenhang besonders herauszustellen, und so führte er den Malstil der Gruppe auf alles Mögliche zurück, auf Statuen aus der Südsee, afrikanische Plastiken oder etruskische Kunst, nur nicht auf die importierte Moderne eines van Gogh. In einem Katalog der Gruppe wurde schließlich die Gründung des Vereins auf das Jahr 1903 vordatiert, was zumindest die zeitliche Koinzidenz mit der Ausstellung van Goghs aufhob. Mangels eines geeigneten Namens bezeichnete Ernst Ludwig Kirchner den von der »Brücke« vertretenen Malstil als »monumentalen Impressionismus«, aber die Herkunft scheint unverkennbar gewesen zu sein. Der Maler Emil Nolde, später mit der Gruppe lose verbunden, verspottete die Dresdner und schlug ihnen hämisch vor, sie sollten sich statt »Die Brücke« lieber »Van Goghiana« nennen.⁶⁵

Die Organisationsform des Vereins erwies sich als nur bedingt geeignet, es gelang nicht, genügend Förderer und Sammler anzuwerben. Indessen war in Deutschland um die Jahrhundertwende ein vielversprechender Zusammenhang von kaufkräftigen Industriellen, fortschrittlichen Kunsthistorikern und aufstrebenden Malern entstanden, die alle an der Förderung der Moderne Interesse hatten. Anders als in Frankreich, wo das Museum im Gefolge der Revolution als zentrale staatliche Institution geplant worden war, verfügte Deutschland über ein weitverzweigtes Netz kleinerer Museen, die freier agieren konnten und sich nicht so eng an staatliche oder akademische Vorgaben halten mussten. Viele von ihnen waren an Vereine oder an Stiftungen und Kapitalgeber gebunden. So konnten in Deutschland die Museen und damit verbunden die kapitalkräftigen Kunstliebhaber zu Vorreitern der Moderne werden. 1896 begann Hugo von Tschudi mit dem Ankauf von

Impressionisten für die staatlichen Museen in Berlin und ein Jahr später erwarb er den ersten Cézanne weltweit für ein Museum. Der kunstinteressierte Kaiser Wilhelm II. schritt höchstpersönlich gegen die Ankaufspolitik von Tschudis ein. In einem Erlass vom 29. August 1899 legte er fest, »dass künftig zu allen Entscheidungen für die National-Galerie, sei es durch Ankauf, sei es durch Schenkung, zunächst meine Genehmigung eingeholt werde«. Zehn Jahre später gab von Tschudi seinen Posten als Direktor der Nationalgalerie auf und ging nach München, wo er seine Bemühungen um die moderne Kunst unter günstigeren Bedingungen fortführen konnte.

Es gab in Deutschland mehr als einen Ort, an dem die Moderne nicht von Künstlern vorangebracht wurde, sondern von Kapitalgebern importiert und tatkräftig gefördert wurde. Beispielhaft steht dafür 1902 die Gründung des Folkwang-Museums in Hagen durch den Bankierssohn Karl Ernst Osthaus mit dem Ziel, ein modernes Museum aufzumachen, »das ein lebendiger Faktor in der lebenden Kultur sein möchte«. ⁶⁶ Er förderte den Aufstieg der einheimischen Maler, zeigte 1906 Emil Nolde und 1907 verschiedene Mitglieder der »Brücke«.

Aber erst 1911 kam es im großen Stil zum Durchbruch der modernen Malerei in Deutschland. Ein Teil der »Brücke«-Maler war inzwischen nach Berlin gezogen. Um Herwarth Walden, einem einflussreichen Schriftsteller, Kunstkritiker und Galeristen, gruppierten sich die Anhänger der Moderne in Berlin. Der Ausdruck »Expressionismus« war inzwischen zum Titel für die Bewegung avanciert. Walden vollbrachte das Kunststück, Neureiche, Industrielle und Mäzene für die junge Kunst zu interessieren. Oskar Koschka, ein Maler in seinem Umfeld, bescheinigte ihm später, »ähnlich wie in den Machtkämpfen der Wirtschafts-

monopole um Absatzmärkte«⁶⁷ die Bewegung des Expressionismus gegen die konservativeren Interessenverbände der akademischen Traditionalisten durchgesetzt zu haben.

Nach der Übersiedlung von Hugo von Tschudi entwickelte sich München zum zweiten Zentrum der deutschen Moderne. Im Jahr seiner Ankunft wurde die »Neue Künstler-Vereinigung« ins Leben gerufen, an der sich unter anderem Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Marianne We-refkin und Alexander Jawlensky beteiligten. Kandinsky, der theoretische Kopf der Gruppe, kam 1907 zusammen mit Münter von einer zweijährigen Reise zurück, die ihn unter anderem für ein Jahr nach Paris geführt hatte. Dort hatte er den Skandal der Fauves miterlebt und einen Einblick in die Moderne und deren Abläufe gewonnen. Die wachsende Distanz der Gemälde zur Abbildung sichtbarer Dinge vor Augen, schrieb die Kandinsky die Einsicht, »dass der Künstler außer den Eindrücken, die er von der äußeren Welt, der Natur, erhält, fortwährend in einer inneren Welt Erlebnisse sammelt« und diese in Bilder übertragen soll, manifestartig in der Satzung der Vereinigung fest. Wie kaum anders zu erwarten, traf die erste Ausstellung der Vereinsmitglieder in München auf schärfste Angriffe, die aber durchaus zeigten, dass auch dort die strategischen Zusammenhänge der Moderne längst zur Genüge bekannt waren. »Haben Sie von Herrn Matisse in Paris gehört, dessen Sudeleien von verrückten Amerikanern schon angekauft werden, bevor sie noch das Licht der Welt erblickt haben?«, fragte ein prominenter Kunstkritiker.⁶⁸

Zwei Jahre später waren die persönlichen Beziehungen innerhalb der Neuen Künstler-Vereinigung derart zerrüttet, dass sich ein Teil der Gruppe, darunter die vier oben Genannten, daranmachte, andere Formen der Öffentlichkeitsarbeit zu erproben. Franz Marc hatte die neueste Pro-

duktion einiger Vereinsmitglieder gesehen und berichtete August Macke, es handle sich dabei um »eine so lächerliche und gewöhnliche Nachäffung kubistischer Modeideen, dass man sich einfach blamiert, wenn man so etwas ausstellt.«⁶⁹

Die Abtrünnigen um Kandinsky, Werefkin, Jawlensky, Münter und Marc gründeten den Almanach »Der blaue Reiter« und gaben damit der neuen Gruppierung ihren Namen. Hugo von Tschudi wurde nicht nur um ein Vorwort gebeten, sondern erhielt Ende Oktober 1911 den Text vorab mit der Bitte um Durchsicht und Ratschläge zugestellt. Zweck des neuerlichen Zusammenschlusses war es einmal mehr, den Vorsprung der Franzosen aufzuholen, indem man sie übertraf, ohne sie nachzuahmen.

Die Diskussion um die Moderne in Deutschland entbrannte in aller Schärfe, als 1911 mehr als einhundert konservative Künstler, die sich von den neuen Strömungen bedroht sahen, eine Protestschrift formulierten. Der unmittelbare Anlass für den nationalistisch gefärbten Angriff gegen die französisch dominierte Moderne bestand im Ankauf von van Goghs »Mohnfeld« durch Gustav Pauli, den Direktor der Kunsthalle Bremen. Die Vertreter des Protests, unter ihnen auch Käthe Kollwitz, verlangten nicht weniger als die Bewegung der modernen Kunst aufzuhalten. Die Werke Cézannes und van Goghs gingen ihnen zu weit, aber im Zentrum des Protests stand der Vorwurf, dass die französische Malerei der Moderne das Produkt einer spekulativen Übertreibung darstelle, die die Arbeit deutscher Künstler gezielt entwerte. Die Attacke, die nicht darauf verzichtete, Ressentiments gegen den Erbfeind Frankreich zu schüren, konnte am Gang der Dinge nichts ändern, forderte aber die Anhänger der Moderne zu einer Stellungnahme heraus. Sie erschien noch im selben

Jahr unter dem Titel *Im Kampf um die Kunst*. Gustav Pauli, an dessen Ankaufspolitik sich der Streit entzündet hatte, wies klar auf die gemeinsamen Interessen von Museumsvertretern und Sammlern auf. »Glauben Sie, dass Sie einen einzigen jener intelligenten Großkaufleute und Kunstfreunde, die im Besitze bedeutender Sammlungen sind, veranlassen werden, seine Franzosen abzustoßen?«,⁷⁰ fragte Pauli und machte damit unmissverständlich die Macht klar, die der Moderne ihre Dynamik, wenn auch nicht ihre Richtung gab. Paulis Einschätzung, dass die Moderne längst zu einer Bewegung geworden war, die sich weder aufhalten noch umgehen ließ, schon gar nicht mit deutsch-nationaler Beschränktheit, traf ohne Zweifel zu. Sie war derart in das System der Kunstinstitutionen eingepasst, dass der Theoretiker Wilhelm Worringer zu Recht von einer »entwicklungsgeschichtlichen Notwendigkeit« sprechen konnte.

Genauso wenig wie die deutschen Traditionalisten hielt der Erste Weltkrieg die Moderne auf. Er erwies sich zwar als Katastrophe für viele Künstler, nicht aber für die Sammler, Geldgeber und Kunstvermittler. Etliche der expressionistischen Künstler wollten in der allgemeinen Kriegsbegeisterung ihre Kunst mit dem Kampf verbinden. Der Kunsthistoriker und Fürsprecher der Moderne Julius Meier-Graefe veröffentlichte einen Artikel, in dem er die Künstler zu den Waffen rief. »Der Krieg gab uns die Einheit. Die Kunst folge!«⁷¹ Franz Marc, Mitbegründer des Blauen Reiters, dröhnte aus dem Feld: »Lasst uns Soldaten bleiben auch nach dem Krieg ...«⁷², bevor er 1916 vor Verdun fiel. Dessen ungeachtet breitete sich der Expressionismus auch nach dem Krieg als eine regelrechte Modeerscheinung aus, sodass man Anfang der zwanziger Jahre in Berlin Klagen hörte, es sei alles nur noch expressionistisch.

Wassily Kandinsky, der vom grassierenden Waffenhahn dank seiner russischen Staatsbürgerschaft verschont blieb, ging bei Kriegsausbruch schon andere künstlerischen Wege. 1911 hatte er ganz im Sinn seiner Vereinsatzung damit begonnen, Gemälde herzustellen, auf denen kein Gegenstand der sichtbaren äußeren Welt mehr wieder zu erkennen war. Er unterschied zwischen Impressionen, die auf sichtbare Natur zurückgehen, und Improvisationen oder Kompositionen, deren Quelle er in inneren Erlebnissen suchte. Mit seinem Durchbruch zur Abstraktion läutete er eine Malerei ein, die zum fotografischen Bild die größtmögliche Distanz erreichte. Kandinskys neue Malweise löste die Aufgabe, auf dem Weg der Moderne über die französischen Künstler und allen voran die Fauves weiter hinauszugehen. In seiner programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* beschreibt Kandinsky seine eigene Malerei als historisch notwendige Schlussfolgerung nach den zwei jüngsten Hauptströmungen der Pariser Moderne. Aus der freien Farbe von Matisse und den in kubistische Formen aufgelösten Motiven Picassos ergibt sich die Abstraktion quasi von selbst. Bei der Entscheidung, gänzlich auf Anleihen bei sichtbaren Dingen zu verzichten, berief sich Kandinsky auf Unterstützung von ungewöhnlicher Seite. Auch wenn er vom Rückgriff auf vermeintliche »innere Erlebnisse« spricht, über die das Geistige in seine Gemälde gelangt sein sollte, gibt es ganz äußerliche Quellen für die Herkunft seiner Bilder. Schon kurz nach der Jahrhundertwende hatte sich Kandinsky mit verschiedenen esoterischen Schriften beschäftigt, die damals in Mode waren. In seinem Buch erwähnt er Madame H. P. Blavatsky und ihre »theosophische Gesellschaft« sowie die Lektüre von Aufsätzen Rudolf Steiners in der Zeitschrift »Luzifer-Gnosis«. Was Kandinsky aber beiseitelässt, sind die abs-

trakten bildlichen Darstellungen geistiger Inhalte in dem theosophischen Klassiker *Gedankenformen*. Das Buch der englischen Autoren Annie Besant und C.W. Leadbeater kam 1908 in deutscher Übersetzung heraus. Kandinsky besaß eine eigene Ausgabe.⁷³ Die siebenundfünfzig farbigen Abbildungen stellten ein Vorbild dar, in dem der Schritt zur Abstraktion längst vollzogen war, wenn auch nicht als Kunst. So erfüllten Kandinskys Bilder nicht zuletzt im Bezug auf die neuesten esoterischen Theorien eben jenen Voratz, Kinder ihrer Zeit zu sein, mit dem er die Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* eingeleitet hatte.

Kandinsky stilisiert seinen Weg zur Abstraktion, indem er als persönliche Entscheidung ausgibt, was einer mittlerweile absehbaren Form moderner Stilbildung folgt. Abseits aller institutionellen Zusammenhänge erklärt er einmal mehr den Künstler zur Quelle einer Schaffenskraft, die weiter nicht zu ergründen ist. Man müsse nur auf das Prinzip der inneren Notwendigkeit hören, um die reine Kunst in den Dienst des Göttlichen zu stellen. Mit derlei pathetischem und esoterischem Schwulst verklärt er die schlichte Tatsache, dass seine abstrakten Bilder genau den Nerv der Zeit trafen und in die Hände der richtigen Museumsleute und Händler gerieten, die sie in den Dienst eines ganz irdischen Kunstbetriebs stellten. Erst der Erfolg seiner Bilder erzeugte den Künstler Kandinsky als eine Figur von historischer Bedeutung. In seinen Schriften erfüllt er nachträglich die formalen Anforderungen an Künstlerbiografien, indem er das, was sich im Zusammenhang der Kunst seiner Zeit als erfolgreich erwiesen hat, allein einer persönlichen, künstlerischen Eingebung zuschreibt. So überhöht er eine in Paris geschulte Anpassungsleistung zum Prinzip innerer Notwendigkeit.

Kandinsky vollzog seinen Schritt zur Abstraktion zum

richtigen Zeitpunkt und in einem günstigen Umfeld. Andere agierten weniger glücklich. Bereits Ende 1908 hatte der litauische Maler und Komponist Mikolajus Čiurlionis in Sankt Petersburg abstrakte Gemälde ausgestellt.⁷⁴ Doch Kunst aus Russland wurde damals noch kaum exportiert, und so erfuhr im Westen niemand von Čiurlionis, dessen Name aus der internationalen Geschichte der Kunst so gut wie getilgt ist. Ein noch früherer Vorbote der Abstraktion war zu seiner Zeit ein absolut unverständliches Kuriosum geblieben. 1883 zeigte der sonst unbekannt Dichter und Künstler Alphonse Allais bei einem der obskureren unabhängigen Salons in Paris ein abstraktes Kunstwerk von äußerster Radikalität. Unter dem Titel »Erstkommunion anämischer junger Mädchen im Schnee« reichte er ein weißes Blatt Papier ein. Gewiss hätte es im Lauf des 20. Jahrhunderts einen Ort und einen Zeitpunkt gegeben, der auch diesem Werk einen Platz im Museum gesichert hätte. Aber einmal verschollen, lässt sich ein weißes Blatt Papier kaum wiederentdecken. Denn es gewinnt seine Bedeutung nur aus den Texten und Dokumenten, die es begleiten und erklären. Bilder von Cézanne kann man nach Jahrzehnten wiederentdecken, ohne im ersten Moment über alle Hintergründe Bescheid zu wissen. Ein weißes Blatt ist ohne das Wissen um die Zusammenhänge nichts.

Über Kandinskys Abstraktionen hinauszugehen musste schlicht heißen, jeden Inhalt abzuschaffen, von dem abstrahiert werden könnte. Das gelang schon bald durch den Schritt hin zu einer neuen, noch radikaleren Gegenstandslosigkeit. Im Jahr 1915 stellte der russische Künstler Kasimir Malewitsch ein Bild aus, das nichts weiter zeigte als ein schwarzes Quadrat. Seine Behauptung, es wäre 1913 in dem Bestreben entstanden, die Kunst vom Ballast des

Gegenständlichen zu befreien, widerspricht einer anderen Auskunft des Künstlers, der zufolge er das Bild durchaus bewusst, jedoch nicht als Kunst entworfen hatte. Im Herbst 1913 hatte Malewitsch an einer Bühnendekoration für die Inszenierung der Oper »Sieg über die Sonne« gearbeitet. In der 5. Szene des 2. Aktes nahm ein schwarzes Quadrat den Hintergrund der Bühne ein. Das Bühnenbild stand mit seiner Kunst im ersten Moment in keinem Zusammenhang, denn noch seine Gemälde aus dem folgenden Jahr zeigen einen durchaus konventionellen Kubismus, wie er ganz ähnlich auch in Paris gemalt wurde. Erst ein gutes Jahr später kam er auf den Gedanken, das schwarze Quadrat von der Bühne zu lösen und als Modell einer radikalisierten Abstraktion zu verstehen, die er unter dem Namen »Suprematismus« nun zum höchsten Ismus der Moderne erklären wollte.

In gewissem Sinn hat Malewitsch mit seiner überheblichen These recht behalten. Im Bild des schwarzen Quadrats erreicht eine lineare Entwicklung der Moderne ihren Endpunkt. Die Malerei hatte nach und nach alles hinter sich gelassen, was an eine fotografische Abbildung erinnern könnte. Übrig bleibt allein eine Fläche, die von sich aus nichts weiter mitteilt, als dass es sich um etwas Gemaltes handelt.

An diesem Punkt kommt eine Bewegung, die von dem technischen Bild der Fotografie bis zur Aufgabe jeder Art von Abbildung führt, zu einem vorläufigen Ende. In immer neuen Errungenschaften der Befreiung oder, von einem anderen Standpunkt aus gesehen, des Verlustes hat die Moderne einen Stil nach dem anderen hervorgebracht. Ihr institutionelles Ziel hat sie damit erreicht. In den Museen der Kunst behielten die von Hand gemalten Bilder eine

absolute Sonderstellung. Fotografien und auch Filme blieben allen juristischen und ästhetischen Urteilen zum Trotz de facto vorerst ausgeschlossen. Die technischen Bilder hatten sich weder den stilistischen Erfordernissen des Museums derart perfekt anpassen können wie die Malerei, noch boten sie eine gute Basis für einen Handel mit exklusiven Einzelstücken, da sie sich technisch reproduzieren ließen. Die Originale der Malerei eigneten sich dagegen ideal als Wertgegenstände, waren sie doch Unikate, deren Besitz aus jedem Käufer einen Monopolisten machte.

Die Malerei der Avantgarde, die im Lauf der Moderne zur Befreiung der Bilder von der sichtbaren Natur geführt hat, stellt zugleich einen Schritt in eine institutionelle Abhängigkeit dar. Zwar stürmt die Avantgarde auch in diesem Bild als Vorhut vorneweg, aber sie ist auf der Flucht. Sie flieht aus einem Terrain, das das neue Medium der Fotografie besetzt. Aus der blanken Notwendigkeit, das Bildermachen von Hand weiterhin in den Institutionen der Hochkultur zu halten, verzichten die Maler nach und nach auf alle Abbildungsfunktionen des fotografischen Bildes, bis sie schließlich bei einem schwarzen Quadrat enden. In die Leerstellen trägt sich mit der Handschrift des Malers ein je persönlicher Stil ein, der dem Werk eine wiedererkennbare Einheit verleiht und es damit der musealen Ordnung anbietet. Zuerst fallen bei den Impressionisten Umriss und Oberflächen dem Pinselduktus zum Opfer, dann lösen sich bei van Gogh und später den Fauves und den Expressionisten die gemalten Farben von den Farben der Gegenstände. Schließlich weichen im Kubismus die Umriss geometrischen Figuren und Kanten, bis sich zuletzt in der Abstraktion jeder Bezug auf einen sichtbaren Gegenstand verliert.

Was Maler damit aufgeben, ist nichts Geringeres als die

Abbildung der sichtbaren Welt. Was sie dafür erhalten, ist die Freiheit, beliebige visuelle Merkmale abzubilden, die nach den Regeln des Museums zur Herstellung einer Fortschrittsgeschichte moderner Kunst verwertet werden. Gemalte Bilder gehorchen seitdem, sofern sie einen Platz innerhalb der Kunst anstreben, in erster Linie der musealen Nachfrage nach abweichender Stilbildung und widmen sich nur nebenher dem Motiv, das so unbedeutend wird, dass man schließlich ganz darauf verzichten kann. Ihre Kompetenz, sichtbare Wirklichkeit wiederzugeben, hat die Malerei damit eingebüßt, aber sie hatte sie ohnehin an die Fotografie verloren. Seither gibt es zwei Bildkulturen, die im 20. Jahrhundert voneinander getrennt verlaufen. Malerei hat sich in der Institution des Museums eingeschlossen. Sie verlangt nach Kennerschaft und einem verständigen Blick, um als Kunst angemessen bewertet und wahrgenommen zu werden. In allen anderen Bereichen, wo Bilder etwas von der Welt zeigen sollen, haben sich Fotografien und Filme durchgesetzt. Von dieser Situation kann man nicht auf ein Ende der Malerei schließen, wohl aber ihren Anspruch auf eine dominante kulturelle Rolle bezweifeln. Was endet, ist der Anspruch der handgemalten Bilder, in der Welt außerhalb des Museums eine besondere Rolle zu spielen. Solange Museen in ihrer heutigen Prägung fortbestehen, erinnern sie daran, dass Gemälde einmal die einzigen Bilder waren.

Nach der Erfindung der Fotografie hätte die Implosion der Malerei im schwarzen Quadrat einen zweiten Anlass geben können, um eine Hochkultur von Hand gemalter Bilder zu beenden. Dass es dazu nicht kommen konnte, bestätigt einmal mehr, dass Institutionen nicht an Inhalte gebunden sind. Sie überleben inhaltliche Krisen und sind dazu in der

Lage, sich mit ihrer Umgebung unter neuen Umständen zu arrangieren.

Das Einzige, was sich nach Malewitsch ändern musste, ist die Richtung der Moderne. Sie ist nun ziellos, weder von positiven Vorgaben, wie den akademischen, noch von negativen, wie der Fotografie, geleitet. Das offene Feld der Abstraktion bietet ein schier endloses Reservoir, um Unterschiede zwischen Bildern und Stilen zu erzeugen. Es lässt sich schlicht und einfach nicht vorstellen, dass die Möglichkeiten dazu je ausgeschöpft sein könnten. Seit die Notwendigkeit, vor der Fotografie zu flüchten, entfallen ist, stehen zudem plötzlich alle die Stilrichtungen der Malerei, die die klassische Moderne durchlaufen hatte, als Muster zur Verfügung, auf deren Basis sich andere Abweichungen neu kombinieren und variieren lassen. Die Moderne vor Malewitsch war klassisch, weil sie einen Weg zuerst beschritten hat und damit in demselben Sinn einen kanonischen Bildervorrat erzeugt hat wie die Malerei des frühen 16. Jahrhunderts. Alle Bilder, die von nun an gemalt werden, finden entweder in einer der Stilrichtungen der klassischen Moderne ihr Vorbild oder, und das ist ein wichtiger Unterschied zur Renaissance, sie übertragen etwas ins Medium der Malerei, das aus dem Feld der technischen Bilder von Film und Fotografie stammt.

Von nun an wird es schwieriger, stilistische Einheiten zu bündeln. Da die Gerichtetheit der Malerei wegfällt und da man sich nicht noch weiter von allem entfernen kann, was sichtbare Umwelt war, zeigen sich die Neuheiten der Malerei nicht mehr einfach an ihrem Aussehen. Es entfällt auch der Indikator des Skandals, da alle Bilder, seien sie noch so abstrakt, sich auf ein Vorbild berufen können. Jetzt muss jede Neuerung ihr Erscheinungsbild gesondert begründen. Es kommt zu einer Inflation der Manifeste, in

deren Gefolge Texte, Erklärungen und Aufrufe den Kunstwerken ihre jeweilige Besonderheit zuschreiben sollen. Eine neue Strömung kann ohne eine Erklärung oder eine Theorie, die ihre Eigenheit festschreibt, kaum mehr auftreten, da die Werke allein den Zusammenhalt nicht mehr herstellen. Seitdem gehört es zum guten Ton des Kunstverständnisses, die Werke in ihrem Zusammenhang zu betrachten und zu diesem Zweck all das theoretische Beiwerk aufzuarbeiten, das mit ihnen einhergeht. Vom Aussehen her fast identische Bilder – und seien es weiße Blätter – können damit sehr verschiedenen künstlerischen Zusammenhängen zugeordnet werden.

Schauplatz New York

Eine letzte erwähnenswerte Episode dieser Entwicklung ist die Rückkehr der modernen Malerei in das Land, dem sie ihren Beginn verdankt. Erstaunlicherweise waren die Vereinigten Staaten, was die Durchsetzung einer eigenen Moderne betraf, ein Nachzügler, obgleich die dortigen Sammler schon 1886 impressionistische Gemälde gekauft und Durand-Ruel zu seinen frühen Erfolgen verholfen hatten. Aber sie importierten vorwiegend Malerei aus Europa und übersahen die Bemühungen der einheimischen Künstler, den Erfolgen aus Übersee nachzustreben.

1929 wurde das Museum of Modern Art in New York mit einer Ausstellung von Cézanne, Gauguin, Seurat und van Gogh eröffnet, die fast 50 000 Besucher sahen. Eine zweite Ausstellung, die neunzehn amerikanische Künstler zeigte, zog kaum halb so viel Publikum an. Was für das große Publikum galt, galt noch mehr für die großen Sammler. Das Museum baute auf die Unterstützung reicher Kapital-

geber, darunter Mrs. John D. Rockefeller, die sich von einem erlauchten Kreis von Kunsthistorikern beraten ließen. Schon die Machtverhältnisse im Direktorium stellten sicher, dass man der Moderne absoluten Vorzug vor allen Alternativen geben würde. Dennoch nahm das Museum of Modern Art im Gegensatz zu vielen europäischen Museen von Anfang an auch Bilder technischer Medien in seine Sammlungen auf, indem es eigene Abteilungen für Film und Fotografie aufbaute. In klassische Kunst wurde aber weiterhin dort investiert, wo der Markt sein Zentrum hatte. So war es für amerikanische Maler vor dem Zweiten Weltkrieg leichter, von ihren heimischen Sammlern in Paris gekauft zu werden als zu Hause. Aber noch 1938 ertete eine Ausstellung amerikanischer Künstler in Paris derart verheerende Kommentare, dass sich ein Kritiker der *New York Times* fragte, ob es überhaupt eine amerikanische Kunst gebe.

Die Situation änderte sich, als der Zweite Weltkrieg und die deutsche Invasion die Rolle von Paris als Zentrum des Kunsthandels gefährdete. Noch vor der Besetzung von Paris im Sommer 1940 erreichte die Welle der Heimkehrer New York. Von da an war es kaum mehr möglich, neue Bilder aus Paris einzuführen. Der Handel wurde in New York mit Importware und den Werken von Exilanten fortgesetzt. Sofort liefen Bemühungen an, mit amerikanischer Kunst in die Bresche zu springen. Im Winter 1940 veranstalteten Regierungsbehörden eine »Buy American Art-Week«, die vor allem realistische Gemälde massenhaft in die einfachen Haushalte brachte.⁷⁵ Damit aber war der Markt für diese Art von Malerei verdorben. Das Museum of Modern Art blieb den geflüchteten Pariser Händlern und ihren mitgebrachten Beständen treu. Dennoch war einheimische Kunst durchaus gefragt, denn die verfügbaren Bilder gin-

gen zur Neige und die aufgeblähte Kriegswirtschaft spülte neues Kapital in die Hände der Industriellen. In Europa hätte kaum jemand für diese Situation so deutliche Worte gefunden wie der Kunstsammler Samuel Kootz, der sich am 10. August 1941 in der *New York Times* mit einem seltsam unkünstlerischen Manifest an künftige Kunstproduzenten wandte. »Unter den gegenwärtigen Umständen ist es wahrscheinlich, dass die Zukunft der Malerei in Amerika liegt. (...) Wie auch immer, jetzt ist die Zeit für Experimente da. Jahrelang habt ihr über die Franzosen geklagt, sie hätten den amerikanischen Markt überschwemmt – gut, nun geht es aufwärts. Galerien brauchen frische Talente, neue Ideen. Überall im Land hört man das Geld rascheln. Und alles, was ihr zu tun habt, Jungs und Mädels, ist ein neuer Anfang, ein wenig Anstrengung, um etwas zu verändern – ihr hattet weiß Gott genug Zeit, euch auszuruhen.«⁷⁶ Ganz so einfach, wie Kootz es sich vorstellte, ließ sich das Problem nicht lösen. Die Kunstszene war gespalten zwischen Vertretern einer realistischen Malerei, die in der Vereinigung der »Artists for Victory« politische Ziele verfolgte, und einer abstrakteren Fraktion der »American Modern Artists«, die sich von einer radikalen anarchistischen Haltung zu den Freiheiten des *American way of life* bekehrt hatte. Der Erste, für den Kootz' Manifest einer kapitalistischen Moderne sich unmittelbar auszahlte, war Kootz selbst. Er wurde ins Beraterkomitee des Museum of Modern Art berufen und machte bald darauf in New York eine Galerie auf, die ihm ein Vermögen einbringen sollte.

1943 unternahmen einige abstrakte Künstler, allen voran Daniel Gottlieb, Barnett Newman und Mark Rothko, einen Anlauf, den Markt nach französischem Vorbild auf ihre Seite zu ziehen. Sie organisierten parallel zur großen Ausstellung der Artists for Victory einen juryfreien Salon

der Unabhängigen. Aber weder dieser Salon noch ein Manifest der Maler in der *New York Times* lösten die ersehnten Ankäufe aus. Im Winter 1943/1944 ging das Direktorium des Museum of Modern Art in die Offensive und zauberte mit Jackson Pollock einen eigenen Vertreter der amerikanischen Moderne aus dem Nichts. Zur selben Zeit hatte auch die Gruppe der Abstrakten bessere Kontakte zum Museum of Modern Art geknüpft. Newmans Freund Robert Motherwell, Sohn eines Direktors der Wells Fargo Bank, nutzte seine familiären Beziehungen zu Peggy Guggenheim, deren Drähte wiederum in die höchsten Kreise des MoMA reichten. So war der Durchbruch der abstrakten Kunst gegen Ende des Krieges bestens vorbereitet, und Samuel Kootz kaufte 1945 die gesamte Produktion von Robert Motherwell auf, um sich im absehbaren Aufschwung ein gutes Geschäft zu sichern. Um 1946 war die Gruppe der abstrakten Expressionisten um die Künstler Newman, Reinhardt, Gottlieb und Motherwell am Markt platziert, und von dieser Position aus gelang es, in den Vereinigten Staaten eine einheimische Produktion moderner Malerei aufzubauen. Auf der Grundlage der wirtschaftlichen Überlegenheit und einer international konkurrenzfähigen eigenen Malerei konnte New York nach dem Weltkrieg Paris als Zentrum der weltweiten Moderne endgültig ablösen.

Die weitere Entwicklung der Malerei wird unter den Bedingungen der nachklassischen Moderne zu einem Spiel von Wiederholungen, Nachahmungen und Unterscheidungen, dessen Ergebnisse sich weder vorhersehen lassen noch einen historischen Ablauf hervorbringen. Ähnlich wie im Manierismus der späten Renaissance werden in dem durch die klassische Moderne vor Malewitsch abgesteckten Feld beliebige Konstellationen zu Erfolgen stilisiert. Der Zu-

fälligkeit künstlerischer Lösungen treten die Regeln des Museums weiterhin gegenüber, so etwa durch die Vorgabe, dass nichts zweimal gespeichert wird, oder durch die Regel der personalisierten Abweichung, die von einem Maler den Entwurf einer wiedererkennbaren Eigenheit verlangt. Der Zusammenhang zwischen einem bestimmten ästhetischen Ideal und seinem Kunstwert ist als altes akademisches Relikt auf der ganzen Linie aufgehoben. So stehen das Museum und die Moderne den Geschmacksfragen von Gefallen oder Nichtgefallen, schön oder unschön völlig indifferent gegenüber. Was über den Erfolg eines Bildes entscheidet, sind oft erratische Käuferentscheidungen am Markt, die im Nachhinein in der musealen Form der Geschichte bestätigt werden müssen. Je schwieriger es wird, Arbeiten verschiedener Maler zu unterscheiden, desto größer wird die Erklärungslast, die dabei die Texte hinter den Bildern zu tragen haben.

Ein unbestreitbarer Vorteil einer Kunst, die sich von jeder sichtbaren Wirklichkeit befreit hat, besteht darin, die verschiedensten Erklärungsmodelle zuzulassen. Je weniger man den Bildern ansieht, desto mehr kann man ihnen andichten. Unversehens hat sich damit die Konstruktion der Unterschiede vom Werk zu seiner Erklärung verschoben. Die moderne Malerei lässt sich von einer Kultur der Texte begleiten, in der Bilder oft nur noch den Anlass für eine Reihe von Zuschreibungen bieten, die dem Betrachter die Kunst erst nahezubringen versuchen. Je unverständlicher ein Werk auf den ersten Blick daher erscheint, desto besser eignet es sich dazu, erklärt zu werden. Die alte museale Operation des Verstehens, mit der die Institution des bürgerlichen Staates sich die feudalen Sammlungen als öffentlichen Besitz aneignete, hat sich damit selbstständig gemacht. Die abstrakten Muster der Bilder bieten einen

willkommenen Anlass, etwas zu verstehen, und das heißt oft nicht mehr, als den Beibext in eigenen Worten wiedergeben zu können und mit dem richtigen Bild zu verknüpfen. Und doch trifft man in den Museen nicht selten auf Betrachter, denen die Anstrengung ins Gesicht geschrieben steht, sich ein Ausstellungsstück zu erklären, als müssten sie den Beibext dem Bild ansehen können. So dürfen die Kunstwerke in der zweiten Phase der Moderne in einem beinahe unbegrenzten Maß frei sein, vorausgesetzt, eine beigefügte Erklärung erfüllt die Aufgabe, sie einem Verständnis im Sinn der musealen Ordnung zuzuführen.

Kapitel 3 • *Ready Made*

Eine Lebensgeschichte kann man als Abenteuer eines Helden darstellen oder als Verwirklichung des Möglichen begreifen. Das gilt auch für das Lebenswerk, das mal als einzigartiger individueller Ausdruck erscheint, mal bloß auf den Rahmen und den Kontext reagiert, in dem es entsteht. Marcel Duchamp war als Maler an den Avantgarden seiner Zeit nur sehr kurz beteiligt, um sich dann zurückzuziehen und nur noch mit sehr wenigen, aber umso entscheidenderen Arbeiten der Kunst seiner Zeit weit vorzugreifen.

Jeder Moment seiner künstlerischen Biografie kann dabei von zwei Seiten beleuchtet werden. Einmal als Ergebnis einer Fähigkeit, eine Situation hervorzurufen und ihre Möglichkeiten aufzuzeigen, andererseits als Reaktion auf eine außergewöhnliche Lage, die seine Entscheidungen erst ermöglicht. Sein Werk von der ersten auf die zweite Lesart umzuschreiben heißt, hinter den Ereignissen und Entscheidungen im Leben einer Person den institutionellen Rahmen aufzudecken, der sie erst möglich gemacht hat. Daran lässt sich nachvollziehen, wie es dazu kommen konnte, dass Duchamp für die Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte so bedeutungsvoll wurde. Allein aus seiner Lebensgeschichte lässt sich diese Entwicklung nicht erklären, wohl aber vor dem Hintergrund, in dem sich die

Kunst am Ende der ersten Phase der Moderne befand. Vor den dort anstehenden Veränderungen zeigt sich das Werk Duchamps als eine exemplarische Versuchsanordnung.

Modern heißt ursprünglich so viel wie »gerade eben« oder »jetzt«. Sich in einer Abfolge dieser »Jetzt«-Momente einen Namen von Dauer zu machen verlangt, beteiligt zu sein, wenn Geschichte gemacht wird. Es geht nicht nur darum, am richtigen Platz zu stehen, sondern auch zur rechten Zeit dort zu sein. In seinen Anfängen gelangte Duchamp immer wieder an den richtigen Ort, um sich an einer Avantgarde zu beteiligen, aber oft spät. Innerhalb der zeitlichen Dynamik der Moderne ergibt sich die Bedeutung eines Werkes nicht aus dem, was es ist, sondern aus dem Zeitpunkt, an dem es erscheint.

Die Gelegenheit, an einer der neuen Strömungen teilzuhaben, bietet sich Duchamp im Jahr 1911. Bis dahin hatte er sich acht Jahre lang darum bemüht, die gängigen Stilrichtungen in mehr oder weniger großem zeitlichem Abstand zu kopieren. Nacheinander hatte er Bilder im Stil von Cézanne, Matisse und den Fauves gemalt – später spricht er von »Schwimmübungen«.⁷⁷ Aber in der Phase des Kubismus schwimmt er nicht mehr hinterher, sondern mit. Seine ersten kubistischen Gemälde hätten als eklektische Nachahmungen untergehen können. Bereits 1908 war der Begriff »Kubismus« anlässlich einer Braque-Ausstellung geprägt worden. Duchamp wäre als Avantgardist zu spät gekommen, hätte nicht der Kunsthändler Kahnweiler die Durchsetzung des neuen Stils verschleppt. Denn dank seiner Ankaufs- und Ausstellungspolitik sind die Bilder der Gründerväter Pablo Picasso und Georges Braque vorerst kaum öffentlich zu sehen. Er lässt seine Schützlinge im Geheimen vorarbeiten.

Aufgrund dieser Verzögerung kann 1912 der Spätzünder Duchamp noch zu einem der wichtigsten Vertreter der kubistischen Malerei werden. 1910 bringen Schüler von Picasso die neue Malweise wieder an die Öffentlichkeit. Kritiker, allen voran Guillaume Apollinaire, raten den Kubisten der zweiten Reihe, als Gruppe aufzutreten, um sich die nötige Aufmerksamkeit zu sichern. Das Vorhaben gelingt. Seit dem Salon der Unabhängigen im Jahr 1910 wird der Kubismus der zweiten Garde öffentlich diskutiert. Gleizes und Metzinger agieren als Anführer der Gruppe, Duchamp ist nicht mit dabei. Zu dieser Zeit treffen sich allwöchentlich sonntags Marcel und seine beiden Brüder, Gaston Duchamp und Raymond Duchamp-Villon, mit anderen Malern in Gastons Atelier. Auch Gleizes und Metzinger, die Wortführer der neuen Kubisten, lassen sich dort hin und wieder blicken. Nach einem Skandalserfolg beim Frühjahrssalon des Jahres 1911 bietet der Herbstsalon eine letzte Gelegenheit, auf den anrollenden Zug aufzuspringen. Duchamp begeistert seine Brüder und einige Freunde für den neuen Stil. Sein Besuch im Atelier bei Georges Braque und seine ersten kubistischen Bilder fallen in diese Zeit. Beim Herbstsalon inszeniert sich die neue Gruppe dann unter tatkräftiger Hilfe von Raymond Duchamp, der Mitglied der Jury ist. Der Auftritt der zweiten kubistischen Gruppe erregt viel Aufmerksamkeit. Marcel Duchamp hat mit einem ersten zaghaften Malversuch unter Beweis gestellt, dass er gelernt hat, wie ein kubistisches Gemälde aussehen könnte.

Es ist absehbar, dass das Jahr 1912 den Kubisten einen Durchbruch bringen kann. Duchamp sucht seine eigene Position, indem er sich auf Bilder außerhalb der Kunst bezieht. Er nimmt sich eine Bewegungsfotografie des Physiologen Étienne Jules Marey zum Vorbild. In den 1880er

Jahren hatte Marey marschierende Menschen fotografiert und dabei in einer raschen Folge von Aufnahmen die einzelnen Phasen der Bewegungen übereinanderbelichtet und so in einem Bild festgehalten. Duchamp kannte die Bewegungsbilder Mareys, aber vor allem auch die *Physiologie Artistique de l'homme en mouvement*, die Paul Richer 1895 veröffentlicht hatte. Das Gemälde, mit dem er berühmt werden wird, der »Akt, eine Treppe herabsteigend, Nr. 2«, weist eine bis ins Detail gehende Ähnlichkeit mit einer Skizze aus dem Zeichenlehrbuch Richers auf.

Dass Duchamp mit dem Bild für einen kurzen Moment an der Spitze der Avantgarde stand, hat mit dem Rückgriff auf die jüngsten Resultate neuer fotografischer Techniken wenig zu tun. Etwas ganz anderes führt zu dem ersten Skandal um das Bild. Den anderen Kubisten seiner Gruppe missfällt der Titel, der zu allem Überfluss deutlich auf die Leinwand geschrieben steht. Duchamp zieht das Bild nach der internen Kritik von der Ausstellung zurück, und so ist es beim Salon der Unabhängigen 1912 gar nicht erst zu sehen. Für einen kurzen Moment war Duchamp noch der Avantgarde zu avantgardistisch. Sein Bild hatte die engen Grenzen der Corporate Identity des entstehenden Kubismus übertreten.

Den eigentlichen Skandal entfacht sein Gemälde vor einem Publikum, das die Malerei der Moderne noch kaum kennt. 1913 organisiert der amerikanische Kritiker und Maler Walter Pach eine große Ausstellung der jüngsten europäischen Moderne in Amerika. Nach dem Militärlagerhaus, in dem sie stattfindet, heißt sie die »Armory-Show«. Pach hatte 1911 einen von Marcells Brüdern kennengelernt. Die Familie Duchamp ist in New York gut vertreten. Der Akt hängt, von weitem sichtbar, an einer Frontseite einer Halle.

In den Vereinigten Staaten hatte das größere Publikum zu diesem Zeitpunkt weder die zeitliche Dynamik der Moderne wirklich verstanden, noch hatte die Flucht der Malerei vor der Fotografie eingesetzt. Akademische Gemälde wie etwa die Historienbilder von Meissonnier werden hoch gehandelt. Der Import der Moderne aus Europa löst Erstaunen aus. Das größte Aufmerksamkeits erregte Duchamps kubistisches Gemälde. Es ist inzwischen viel gerätselt worden, warum ausgerechnet dieses Bild zu einer amerikanischen Ikone der Avantgarde wurde. Die direkte Konfrontation zwischen einem vielversprechenden Titel und einem nicht eindeutigen Motiv bietet es als Zielscheibe der Kritik an. Prüderie mag ihren Teil zu der öffentlichen Wirkung des Bildes beigetragen haben. Landesweit ist es in Zeitungen zu sehen und macht seinen Maler für einen Moment zu einem Star. Auch wenn Duchamps Name danach nicht lange im Gedächtnis bleibt, an sein Bild erinnert man sich. Noch Jahre später wird er als der Mann vorgestellt werden, der »die Nackte auf der Treppe« gemalt hat.

Für Duchamp ist die Ausstellung auch in finanzieller Hinsicht ein Erfolg. Seine vier Bilder werden alle verkauft, der »Akt« an einen kalifornischen Sammler. In den Vereinigten Staaten gilt er nun als einer der wichtigsten europäischen Maler.

In Frankreich haben sich die Dinge mittlerweile ganz anders entwickelt. Duchamp hat die Malerei aufgegeben. Nach dem kurzen Höhenflug an die Spitze der Avantgarde und der unerwarteten Ablehnung wollte er von Kunst im herkömmlichen Sinn nichts mehr wissen. Er suchte sich eine Stelle als Bibliothekar. Damit war er unabhängig vom finanziellen und stilistischen Druck eines Erfolgs am Markt. Zwischenzeitlich fabriziert er unverkäufliche Arbeitsskizzen im Stil technischer Zeichnungen, die Zeit der

Ölmalerei ist für ihn vorbei. An den Spielchen der Malergruppen, der kollektiven Differenz und der Stilbildung beteiligt er sich nicht mehr.

Paradoxerweise war er so in Amerika zum Helden der Bewegung geworden, die er in seinem Leben gerade hinter sich gelassen hat. Mit dem Erfolg in Übersee ist er nur indirekt konfrontiert, aber immerhin übersteigt der Gesamterlös der Verkäufe in New York sein Jahresgehalt als Bibliothekar um ein Vielfaches.

Nach dem Ausstieg aus der Malerei beschäftigt sich Duchamp mit der Frage, ob es ihm überhaupt möglich sei, etwas herzustellen, das kein Kunstwerk ist.⁷⁸ Das betrifft nicht nur die Frage, was ein Werk ausmacht, sondern auch die, was ein Künstler ist und macht. Ist ein Künstler jemand, der etwas Bestimmtes herstellt, oder ist er ein Mensch, der einen Titel führt und ein Amt innehat? Wenn ein Künstler berufen und quasi geadelt ist, kann er dann überhaupt noch entscheiden, ob das, was er macht, Kunst ist, oder wird es dazu ganz automatisch? Duchamp hatte gerade miterlebt, wie eine gut organisierte stilistische Bewegung zum Erfolg geführt wurde. Er weiß, was Künstler zu tun haben, um am Spiel der Avantgarde teilzunehmen. Am Beispiel seiner beiden Brüder verfolgt er, wie sie durch zielstrebige Wiederholung eines einmal erlangten Stils ihren Erfolg auf Dauer sicherstellen. Raymond Duchamp-Villon wird ein bekannter Bildhauer, stirbt aber im Ersten Weltkrieg. Gaston Duchamp wird später unter dem Namen Jacques Villon bekannt und gilt noch in den fünfziger Jahren als einer der großen Kubisten.

Wäre in Europa nicht der Krieg ausgebrochen, hätte sein Erfolg in den Vereinigten Staaten Duchamp vielleicht

nicht ernsthaft betroffen. Da er aber im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen keinerlei soldatischen Ehrgeiz an den Tag legt, kommt ihm die Einladung seines Kurators Walter Pach nach Amerika gerade recht. Am 15. Juni 1915 erreicht er New York. Pach holt ihn am Hafen ab und bringt ihn zu den Arensbergs, einem Sammlerehepaar. Sie vermitteln dem berühmten Avantgardisten eine Unterkunft und führen ihn in einen Kreis von Intellektuellen und Künstlern ein. Bis zu ihrem Lebensende bleiben sie seine ausdauerndsten Sammler.

Duchamp ist in den Vereinigten Staaten nicht unter seinem Namen bekannt, sondern als der Maler »des Akts«. Er ist seinem Gemälde und seinem Ruhm nachgereist. Als Person wird er nie eine Popularität erlangen, die der seines Bildes vergleichbar ist. Doch ungeachtet seiner Abkehr von der Malerei betritt er das Land als kommerziell vielversprechender Künstler. Die Galerie Knoebel bietet ihm im Voraus für seine gesamte Jahresproduktion 10 000 Dollar an, eine nicht unbeträchtliche Summe. Duchamp lehnt ab. Er bleibt bei seiner Weigerung, je wieder professionell Kunst zu machen.

Dass Duchamp dennoch zum Modellfall eines zeitgenössischen Künstlers werden konnte, verdankt sich gerade dieser Ablehnung. Er will sich der Standardrolle des Künstlers als professioneller Maler entziehen und gerät damit in eine Situation, die Jahrzehnte später auf andere Künstler zutrifft. Er bleibt Künstler, obgleich er nicht mehr malt und im ersten Moment gar nicht genau weiß, was er überhaupt machen soll. Das jedoch gefährdet seine Position nicht ernsthaft. Aus dem Zentrum der Avantgarde kommend, ist er unangreifbar, und sein Status als Künstler steht so fest, dass nicht einmal er selbst ihn umstürzen könnte. Die Überquerung des Atlantiks macht ihn im da-

mals noch rückständigen New York zu einem Protagonisten der Moderne, ob er es will oder nicht. Vergleichsmaßstäbe für das, was möglich ist, fehlen in Amerika. Der Rhythmus der Avantgarden wird von Paris vorgegeben.

Duchamps Frage, ob es ihm möglich sei, Dinge herzustellen, die keine Kunst sind, klärt sich in New York bald. Um Gegenstände aus seinen Händen entwickelt sich geradezu eine Art Reliquienverehrung. Seine Umgebung betrachtet ihn als Künstler, und er selbst spielt zumindest den gesellschaftlichen Teil des Spiels mit. Dass er anfangs keine Kunstwerke liefert, tut seinem Ruf keinen Abbruch. Einige Monate nach seiner Ankunft richtet er sich am Broadway ein Atelier ein. Aber dort wird kaum je etwas im herkömmlichen Sinn eines Kunstwerks hergestellt.

Die Situation, in der Duchamp sich befindet, macht eine Lösung mit Modellcharakter möglich. Nach der Aufgabe der Malerei wird er zum ersten Künstler ohne Arbeitsgebiet. Dass er in diese Situation geraten ist, verdankt sich der Konfrontation zweier Rollen. In Paris hatte er sich noch aus dem Zirkus der Moderne verabschiedet, der einfach ohne ihn weiterzog. In New York kann er seinen Ruhm und seine Rolle als Künstler nicht abstreifen. Duchamp hält den Widerspruch zwischen Künstlerdasein und Produktionsverweigerung aufrecht und erreicht damit früher als jeder andere Künstler den Umschlagpunkt, an dem die Institution Kunst jedes Handwerk, auch das der Malerei, endgültig abschüttelt.

Duchamp beginnt bald, seine neue Position zu nutzen, wenn auch anfangs praktisch unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Aus der Tatsache, Künstler sein zu können, ohne Kunst herstellen zu müssen, zieht er die Schlussfolgerung, Kunst machen zu können, ohne im konventionel-

len Sinn etwas zu produzieren. Im April 1916 werden von ihm in der Galerie Bourgeois unter anderem eine Schneeschaukel und eine Schreibmaschinenhaube gezeigt. Der Katalog führt sie pauschal als »Two Ready Mades«. Ready-made bezeichnet ursprünglich einen fertig produzierten Industrieartikel. Die Ausstellungsbesucher, die auf Kleinskulpturen und Ölgemälde geeicht sind, nehmen die Gegenstände kaum als Kunst zur Kenntnis. Obgleich damals von der ersten Ausstellung eines gewöhnlichen Produkts als Kunst fast niemand Notiz nimmt, gilt das Ereignis dennoch als Ausgangspunkt für eine Art von Kunst, die erst viel später im weiteren Verlauf des Jahrhunderts aufkommen sollte.

Es lässt sich schwer nachvollziehen, wann Duchamp die Idee hatte, industriell angefertigte Objekte als Kunst einzusetzen. Offenbar führt er diese Idee zur Herstellung von Kunst im Winter 1915 zum ersten Mal bewusst aus. Er kauft in einem Haushaltswarenladen eine Schneeschaukel, gibt ihr einen Titel und signiert sie. »In Advance of a broken arm« heißt das Gerät von nun an und verfügt mit Künstlersignatur, Titel und Datum über alle notwendigen Attribute eines Kunstwerks. Einige andere Gegenstände folgen. Anfangs zeigt er die neuen Objekte nur Freunden und privaten Besuchern des Studios. Dann erinnert sich Duchamp an einige Dinge, die er in seinem Pariser Atelier aufbewahrt. Ein auf einen Barhocker montiertes Fahrradrad und einen Flaschentrockner hat er anderthalb Jahre zuvor dort abgestellt, zur bloßen Zerstreung, wie er sagt. Brieflich bittet er seine Schwester in Paris, beide Dinge mit einem Titel zu beschriften und sie in seinem Namen zu signieren. Die nachträgliche Weihe zur Kunst kann indes nicht verhindern, dass die beiden Werke bei der Auflösung des Studios auf dem Müll landen, signiert oder nicht. Du-

champ stellt in New York später Kopien der beiden Stücke her. Insgesamt aber bleibt sein Ausstoß an Ready-mades spärlich, obgleich es keine Instanz außer ihm selbst gibt, die ihn begrenzen könnte. In den Dreißigern spricht er davon, »die Zahl der Readymades pro Jahr einzuschränken«. ⁷⁹ Zu dieser Zeit hält er sich mit Kunsthandel über Wasser und weiß daher genau, dass ein zu großes Angebot die Preise verdirbt.

Das Konzept der fertig hergestellten Kunstprodukte betrifft mehrere offene Fragen auf einen Schlag. Duchamp hat seine Position als Künstler gründlich überdacht und Folgerungen daraus gezogen, die nicht nur ihn selbst betreffen, sondern auch zeigen, wie er das institutionelle Gefüge der Kunst durchschaut hat. Was dort zählt, ist neben der Anerkennung als Künstler eine trotz aller Gesten der Auflehnung formal korrekte Vorgehensweise. Dinge sind Kunst, sobald sie von einem anerkannten Künstler stammen und vom Museum oder am Markt akzeptiert sind. Um was es sich dabei handelt, spielt eine untergeordnete Rolle. Die Entscheidung, ob etwas Kunst ist oder nicht, hängt vom Aussehen des einzelnen Kunstwerks genauso wenig ab wie von den handwerklichen Fähigkeiten des Künstlers.

Der Unterschied zwischen einem Ready-made und einem herkömmlichen Kunstwerk ist einfach. Die einen Werke werden tatsächlich von einem bestimmten Künstler hergestellt, die anderen sind schon da und werden vom Künstler nur als Kunstwerk bezeichnet. Der entscheidende Akt ist nicht mehr die Herstellung eines Dings, sondern das Zuweisen einer Geltung. Sie hat formelle Vorgaben zu beachten. Der Künstler wählt ein Ding aus, betitelt es, signiert es mit seinem Namen und stellt es an einen Ort der Kunst aus. Dass diese Vorgehensweise funktioniert, verriet etwas über den Zustand des Systems, das sie gelingen

lässt. Die Machbarkeit von Ready-mades, wenn auch zuerst im kleinen Kreis, beweist Duchamp, dass es ihm als anerkanntem Künstler nicht gelingen kann, etwas herzustellen, das kein Kunstwerk ist.

Das Jahr 1917 sieht den großen öffentlichen Testlauf der Ready-mades. Die Präsentation, die Duchamp inszeniert, ahmt einen unabhängigen Salon nach Pariser Muster nach. Er selbst nimmt daran nicht als Maler, sondern als Mitglied der Veranstaltungskommission teil. Und er reicht kein Werk ein. Vom Künstler ist er zum Kunstvermittler aufgestiegen. Die »Society of Independent Artists«, die die Ausstellung ausrichtet, hat er selbst mitbegründet. Das Ereignis, das sich in New York wiederholt, ist die Ablehnung eines seiner Kunstwerke. Es handelt sich um ein Keramikurinal, signiert mit dem Namen R. Mutt und datiert auf 1917. Das Objekt entfacht eine lebhaftige Diskussion unter den Organisatoren. Da die Ausstellung aber juryfrei ist und jeder Künstler für einen Beitrag von fünf Dollar zwei Werke einreichen darf, kann das Urinal nicht abgelehnt werden. Dennoch fehlt es in der Ausstellung. Noch vor der Eröffnung ist es verschwunden und taucht erst nach Ende der Veranstaltung hinter einem Vorhang wieder auf. Duchamp spricht sich zwar anfangs dafür aus, das Objekt auszustellen, kann aber nicht formal gegen dessen Verschwinden vorgehen. Richard Mutt hätte dagegen protestieren können, doch Duchamp will sein Pseudonym nicht preisgeben. ⁸⁰ Nach dem Streit um das Urinal tritt er aus dem Direktorium aus. Der Fall Mutt weist auf ein entscheidendes Detail bei der Herstellung von Ready-mades hin. Der Name der Signatur ist nicht beliebig, sondern muss bestimmte Voraussetzungen erfüllen. Richard Mutt ist unbekannt. Hätte Duchamp selbst signiert, wäre die Auseinandersetzung um das Werk mit Sicherheit anders

verlaufen. Das Urinal hätte als Ready-made anerkannt werden müssen. So aber wird es zu einem weiteren Testfall für das Verhältnis von Künstler, Gebrauchsgegenstand und Werk. Denn es bestätigt, dass zwar Künstler dazu verurteilt sind, Kunst herzustellen, aber nicht jeder ein Künstler ist. Im Übrigen gelang es Duchamp damit doch noch, etwas herzustellen, das kein Kunstwerk wird. Dabei blieb es aber nur, solange er sein Inkognito wahren konnte. 1951 reproduzierte er das Urinal zum ersten Mal, und 1964 gelangte eine Edition von acht nummerierten und signierten Exemplaren in den Handel. Das Urinal war der vorerster letzte Versuch Duchamps, etwas öffentlich auszustellen. Die wenigen Ready-mades, die er danach noch signiert, überreicht er direkt seinen Sammlern.

Erst zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt gelangt der Begriff Ready-made in die öffentliche Diskussion. Zwar erwähnt Duchamp die Bezeichnung unter Freunden schon 1916, aber allgemeine Beachtung findet das Konzept erst, als es in den fünfziger Jahren mit der Wiederentdeckung Duchamps erneut aktuell wird.

So revolutionär sich das Fertigprodukt als Kunstwerk auch ausnahm, es kam nicht unvorbereitet. Das Ready-made vollzieht einen Schritt, dessen Ausgangspunkt am Beginn einer Geschichte der Kunst liegt. Wie jede Revolution der Kunst ist auch diese erfolgreich, weil sie viele Konventionen wahrte, um wenige zu brechen. In mancher Hinsicht erfüllt das vorgefertigte Objekt als Kunstwerk, was im Begriff Kunst von Anfang an angelegt war. Die Überwindung der handwerklichen Zwänge war Programm und Ausgangspunkt bei der Einführung des Begriffs Kunst. Dass dennoch weiter gemalt wurde, wollte im 16. Jahrhundert niemand infrage stellen. Es ging nicht

darum, Malerei abzuschaffen, sondern sie sollte als Wissenschaft institutionalisiert, statt als Handwerk gehandelt werden. Duchamps Ready-mades schaffen jede Bindung der Kunst an eine handwerkliche Betätigung endgültig ab. Sie führen ein geistiges, profaner gesagt, institutionell begründetes Verfahren der Kunst ein.

Den funktionalen Bezügen entsprechen formale. Die Geschichte von der Entdeckung eines bereits fertigen Kunstwerks bildet den Mythos von der Entdeckung des bereits fertigen Künstlers ab. Was Giotto in den Sand kritzelt, zeigt ihn als einen Künstler, der schon fertig ist, genauso »ready made« wie die Dinge Duchamps.⁸¹ Die Geschichte ist zu schön und zu alt, um nicht wiederholt zu werden. Sie gibt ein Grundmuster der Künstlerbiografie wieder, das schon die Antike kannte. Dabei geht es nicht um die Wahrheit eines Ereignisses, sondern um das genaue Gegenteil, um ein Versteckspiel. Die Geschichte vom schon fertigen Künstler wie auch die vom schon fertigen Kunstwerk verfolgen vergleichbare Ziele. Beide blenden die Gründe und Wege aus, die zu etwas führen. Die Entdeckung von Giotto übergeht, dass Künstler handwerklich geschult werden, und untermauert damit die Unabhängigkeit vom Handwerk, die unter dem Begriff Kunst formell durchgesetzt werden sollte. Das Ready-made als aufgefundenes Objekt bestätigt von der Seite des Objekts her, dass Kunstwerke ohne jede handwerkliche Betätigung gemacht werden können.

In diesem Sinn passt sich das Ready-made den Konventionen der Kunst besser an als Gemälde, deren handwerkliche Voraussetzungen stets bestehen bleiben. Das zum Kunstwerk umgewidmete Fertigprodukt darf sich trotzdem nicht allgemein im Kunstbetrieb durchsetzen. Inflationär hergestellt, würde es ihn empfindlich stören. So

bleibt die Anerkennung von Ready-mades an den Künstler Marcel Duchamp gebunden.

Schreibt man das Ready-made allein der Erfindungsgabe Duchamps zu, so übersieht man, in welcher Weise seine Umgebung die Möglichkeiten dafür bietet. In der Situation überschneiden sich der Aufenthalt eines Avantgardekünstlers in New York und die Lage der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Am Objekt entscheidet sich schon längst nicht mehr dessen Qualität als Kunstwerk. Zu viele Dinge haben auf verworrenen Wegen ihre Anerkennung erreicht. In den fortschrittlicheren Kreisen hat sich längst die Erkenntnis festgesetzt, dass alles, was sich innerhalb bestimmter formaler Grenzen bewegt, Kunst sein kann, unabhängig davon, wie es aussieht. In New York zeigt sich die nach wie vor bestehende Unsicherheit in der Beurteilung von Kunst daran, dass der letzte Schrei jeweils aus Paris importiert wird.

Mit den ersten Ausstellungen ist die Wirkung der Ready-mades noch keineswegs vollendet. Sie hat gerade erst ihren Anfang genommen. Was das Ready-made war, wird sich erst retrospektiv in den fünfziger Jahren klären, wenn es seinen ganzen Einfluss entfaltet. Bis es dazu kommen kann, sind noch einige Vorbereitungen zu treffen. Für eine Wiederentdeckung des Werks von Duchamp hätten die spärlichen Nachrichten aus der Kunstszene New Yorks kaum ausgereicht. Duchamp weiß, dass das Museum über das Überleben eines Künstlers und seines Werks entscheidet. Doch seine Situation entwickelt sich gerade in dieser Hinsicht außerordentlich günstig, wobei er daran selbst nicht ganz unbeteiligt ist.

Mit dem Zusammenspiel von Kunstmarkt, Sammlun-

gen und Museen macht Duchamp bald seine Erfahrungen. Nach dem Rückzug aus der Kunstproduktion und einer kurzen, aber recht erfolgreichen Karriere als Schachspieler hält er sich mit Kunsthandel über Wasser. Er agiert als Berater mehrerer wichtiger Sammler, deren Erwerbungen bald darauf die wichtigsten Museen der Moderne bestücken. Duchamps Einfluss auf die Sammler ist nicht zu seinem Nachteil. Er arbeitet nicht nur für die Arensbergs und Katherine Dreier, die einen Großteil seines Werks besitzen, sondern unterstützt auch Peggy Guggenheim beim Aufbau ihrer Sammlung. Selbstverständlich tritt er dabei nicht vordringlich als Makler der eigenen Werke auf, sondern nutzt seine Kenntnisse der französischen Avantgarde, um die Sammler zu beraten. Besonders setzt er sich für den Bildhauer Constantin Brâncuși ein. Weiter könnte er sich vom Konzept des Ready-mades kaum entfernen, denn Brâncușis Plastiken sind handwerklich aufwendig gearbeitete Objekte, deren konventioneller Kunstcharakter nie infrage steht. Duchamp organisiert zwei Ausstellungen des Bildhauers und bringt dessen Werke bei seinen Sammlern unter. Weiterhin vermittelt er Arbeiten von Picasso, Braque, Léger, Picabia und Magritte. Duchamp hat die Seite gewechselt. Er ist in der glücklichen Lage, als sein eigener Kurator und Kunsthändler auftreten zu können. Damit erreicht er eine Personalunion dreier wichtiger Positionen, die kein Künstler dieses Jahrhunderts in ähnlicher Weise je wieder einnehmen konnte.

Die Stellung seines eigenen Werks profitiert von seiner Tätigkeit. Ab 1927 beginnt er, verstreute Werke zurückzukaufen. Anfang der vierziger Jahre ist sein spärliches Werk in drei Sammlungen konzentriert, nachdem Peggy Guggenheim neben den Arensbergs und Katherine Dreier einige Stücke erworben hat.

Zur Vollendung des Künstlers Duchamp fehlt die Übereignung seiner Werke an die Museen. Er greift der Musealisierung seines Werks vor und wartet nicht auf die endgültige Speicherung, sondern versammelt im Kleinen, was später groß herauskommen soll. 1934 erscheint die sogenannte »Grüne Schachtel«, die 93 Faksimiles seiner Arbeitsnotizen und Zeichnungen nebst Fotografien einiger seiner Werke enthält. Duchamp macht damit die Dokumentation seines Werks zum Bestandteil desselben. 1941 geht er noch einen Schritt weiter. Die »Boîte-en-valise« (»Schachtel-im-Koffer«) enthält im Kleinformat alle seine wichtigsten Werke. Sie überbrückt die Kluft zwischen der Malerei und den Ready-mades, um alle seine Werke unter dem Namen Duchamp zu versammeln. Seine Miniatur-sammlung ist nicht nur ein Kunstwerk, das Kunstwerke zeigt, sondern auch eine mobile Retrospektive, Duchamps Vertreterkoffer für Museen.

Die Annäherung von Duchamps Werk an die Museen geht gut voran, während in Europa der Zweite Weltkrieg tobt. Das Museum of Modern Art in New York wird 1929 gegründet und ist mit enormen finanziellen Mitteln ausgestattet. Im selben Jahr scheitert der Plan der *Société Anonyme*, das erste amerikanische Museum moderner Kunst zu gründen. Duchamp hatte die Gesellschaft mitbegründet und wäre beinahe selbst zum Museumsdirektor geworden, aber Katherine Dreier, die Vorsitzende des Vereins, kam nach der Wirtschaftskrise in finanzielle Schwierigkeiten. Doch auch ohne diese Position gelingt die Musealisierung seines Œuvres.

Seine wichtigsten Sammler, Katherine Dreier und die Arensbergs, wollen ihre Sammlungen langfristig in großen Museen unterbringen. Die Museen stehen diesem Anliegen aufgeschlossen gegenüber, enthalten doch beide Samm-

lungen nicht zuletzt dank der Beratung Duchamps einen repräsentativen Querschnitt der europäischen Avantgarde. Einmal mehr spielt Marcel Duchamp auch bei der Übergabe seines Werks an die Museen eine aktive Rolle. Sowohl im Auftrag der Arensbergs als auch für Katherine Dreier verhandelt er mit den Museumsleitern. Die Ergebnisse, soweit sie sein eigenes Werk betreffen, sind überaus erfreulich. Die Sammlung Louise und Walter Arensberg geht geschlossen an das Philadelphia Museum of Art, wo sie bis heute steht. Die Sammlung Katherine Dreier wird geteilt. Einige Werke kommen in das Museum der Yale University, und die meisten anderen landen im Museum of Modern Art, das die Sammlung seiner Werke durch spätere Ankäufe noch vergrößert. Damit steht das Œuvre Duchamps, als sich die Schlachtennebel des Zweiten Weltkriegs verzogen haben und Amerika sich anschickt, auch kulturell die Weltführung zu übernehmen, in den wichtigsten Museen des Landes zur Wiederentdeckung bereit.

Marcel Duchamps Leben bringt den Modellfall einer Biografie hervor, die alle wichtigen Stellen in den Institutionen der Kunst im entscheidenden Moment besetzt. Indem er sie vom Künstler über den Kunsthändler bis zum Museumsberater durchläuft, gelingt es ihm, Schritt um Schritt den alten Zusammenhang zwischen Werk und Kunst zu löschen und an seine Stelle eine Tätigkeit zu setzen, die genau das leistet, was die Institutionen verlangen. Damit verwirklicht er ein Zusammenspiel zwischen Kunstwerk und Museum, das unter dem Begriff Kunst schon immer möglich gewesen wäre, aber noch immer mit dem alten System der handwerklichen Arbeit, der Malerei und der Bildhauerei, vermischt war. So setzt Duchamp Maßstäbe für eine Kunst, die sich von ihren herkömmlichen Verfahren löst,

den Standard der Malerei überwindet und dennoch ihren angestammten Platz innerhalb der alten Institutionen sichern kann.

Dennoch gerät er in Vergessenheit. Nach dem Krieg ist Marcel Duchamp in Europa so gut wie nicht mehr bekannt. Aber sein Werk hat die Zeit auf seiner Seite. Seine Präsenz in Sammlungen amerikanischer Museen machen seine Wiederentdeckung so gut wie sicher. Die weitere Entwicklung des Systems Kunst tut ein Übriges. Die Einsicht, dass Kunst nicht auf das Format handwerklich gefertigter Gemälde und Skulpturen beschränkt sein muss, setzt sich allmählich durch. Wo auch immer die Abkehr von der Malerei und die Befreiung des Museums von konventionellen Dingen und Werken angestrebt wird, rückt das Werk Duchamps in die Position eines Vorläufers.

1959 erscheint die einflussreiche Duchamp-Monografie Robert Leblers auf Französisch und noch im selben Jahr in englischer Übersetzung. 1963 zeigt das Pasadena Art Museum die erste Retrospektive des Werks von Marcel Duchamp. Seitdem steht seine Position unangefochten fest. Der Wandel der Kunst von einer Ansammlung von Malerei und Skulptur zur Institution einer ebenso offenen wie selbstbezüglichen Geschichte von Werken in nahezu beliebiger Form ist abgeschlossen. Das Ergebnis ist das Kunstsystem, so wie es bis in die Gegenwart funktioniert.

Kapitel 4 • *Nach der Moderne*

Kunst als Institution

Am 30. September 1967, einem Samstag, unternimmt der amerikanische Künstler Robert Rauschenberg einen Ausflug vor die Tore New Yorks. Vom Stadtzentrum aus fährt er mit dem Bus Nummer 30 hinaus in den Vorort Passaic. Die kleine Expedition hat einen besonderen Anlass, denn es geht um nichts weniger als darum, eine künftige Kunst zu entdecken. Rauschenberg ist ausgerüstet mit allem, was Ende der sechziger Jahre für den Angriff auf die Zukunft der Kunst hinreicht, einer kleinen automatischen Kamera und einer *New York Times* vom Tage. Im Bus blättert er die Kunstbeilage durch, so als ginge es darum, sich noch einmal ins Gedächtnis zu rufen, was Kunst ausmacht, Sammler, Kuratoren und Kritiker, aber auch Drucke, Gemälde, Aquarelle oder Statuen. Von Samuel B. Morse, Amerikas erstem Fotografen und Erfinder des Morse-Alphabets, bildet das Magazin eine »allegorische Landschaft« ab. Derart eingestimmt, entdeckt Rauschenberg jenseits der Stadtgrenzen das erste Motiv und verlässt den Bus. Er nimmt den Ort in Augenschein. Es ist eine Brücke über den Fluss Passaic, eine schmucklose Stahlkonstruktion aus der Zeit der Jahrhundertwende. Im Sucher seiner Kamera verwandelt sich die Brücke in ein Monument, bereit für den Eintritt in die

Ewigkeit. Das grelle Licht des Spätsommertags taucht sie in den Glanz einer überbelichteten Fotografie. Der Industriebau wird im Bild zu einem Monument, das ihn in jenen Bilderspeicher trägt, der für seine Zeitlosigkeit bürgt. »Es mit meiner Instamatic 400 zu fotografieren war wie eine Fotografie zu fotografieren.«⁸² Das Objekt scheint sich geradezu von selbst auf den Film zu bannen, genauso wie all die anderen Dinge und Bauten, die an diesem Nachmittag durch die Hand des Künstlers im Inneren der Kamera ein Kunstwerk nach dem anderen auslösen. Die Brücke zu überqueren heißt, durch eine Fotografie aus Stahl und Holz zu schreiten, unter der der Fluss wie ein endloser Film hindurchrauscht. Smithsons Fantasien der Historisierung ergreifen die Dinge um ihn herum und machen den Künstler selbst zum Anhängsel seines Kunstapparats. Nur das Datum der Brücke will sich ihm entziehen. Die Vergangenheit vergeht vor der Gegenwart der künstlerischen Schnappschüsse – es gelingt Smithson nicht, das Baujahr der Brücke unter dem Rost zu entziffern, 1899, vielleicht 1896. Seit seinem Ausflug trägt die Passaic-Brücke ohnehin ein neues Datum, das Jahr 1967.

Er wird an diesem denkwürdigen Tag noch viele Monumente dieser Art rund um Passaic finden. Bauten und Dinge haben nur darauf gewartet, sich seiner Kamera anzuvertrauen und den Schritt in ihre Zukunft als Kunst zu wagen. Smithson weiß allzu genau, dass er als Künstler zusammen mit seinen Monumenten überleben wird. »Hatte ich die wirkliche Zukunft verlassen, um in eine falsche Zukunft voranzuschreiten?«,⁸³ fragt er und erklärt sich damit zum Teil eines Science-Fiction-Films, der in eben der Zukunft spielt, die er seinen Bildern zuschreibt. Die Zukunft von Passaic erzeugt nicht allein die Instamatic 400, sondern auch der Erzähler Smithson. »Danach kehrte ich

nach Passaic zurück, oder war es schon das Jenseits – ich jedenfalls weiß, dass diese einfalllose Vorstadt ein plummes Abbild der Ewigkeit, eine billige Kopie der Stadt der Unsterblichen hätte sein können.«⁸⁴ Die wohlkalkulierte Spekulation auf die Unsterblichkeit scheint aufgegangen zu sein, denn mit Smithsons Fotos hat der Ort Passaic Eingang in die Geschichte der Kunst gefunden. Doch die Überzeugung des Künstlers, dass die Zukunft irgendwo in den Niederungen einer noch gegenwärtigen Vergangenheit, in den Zeitungen von gestern steht, wird erst im Museum zu einer historischen Wahrheit. Die Monumente vom Passaic River sind nichts anderes als eine Variation der Zeichnungen, Gemälde und Statuen, die Smithson auf der Hinfahrt in der Zeitung gefunden hatte. Im Spiel der Kunstgeschichte, die stets auf die Ewigkeit setzen muss, zahlt sich sein Einsatz in seinem Geburtsort Passaic aus. Sechs Jahre später fiel Smithson einem anderen Ausflug zu einem Ort der Kunst zum Opfer. Beim Flug über ein Land-Art-Kunstwerk in der Nähe von Amarillo stürzte er 1973 ab und lebt seitdem weiter in jenem musealen Jenseits der Kunst, das er in Passaic für sich erfunden hatte.

Die Entscheidung über die Ewigkeit der Stadt Passaic muss jedoch noch nicht endgültig sein. Zwar übertrifft Smithson bei weitem all jene Bürger, denen Andy Warhol nur fünfzehn Minuten Berühmtheit zugestanden hat, aber noch hat sein Werk nicht jene hundert Jahre im Museum hinter sich, die Marcel Duchamp als die schwersten bezeichnete. Die Situation ist offen, der Film könnte zurückgedreht und Passaic wieder in die Namenlosigkeit seiner Nachbarstädte Clifton, Nudley oder Paterson entlassen werden.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist noch nicht zu jenem historischen Kanon gefroren, der es möglich macht, eine

Geschichte der Werke, Stile und Künstler in einer ein für alle Mal feststehenden Reihe nachzuerzählen. Die Flucht der Malerei vor den technischen Bildern der Fotografie scheint die vorerst letzte Episode gewesen zu sein, deren Geschichte das Museum endgültig sichergestellt hat. Was darauf folgt, zerstreut sich in eine Vielzahl einzelner Werke und Strömungen, Künstler und Stile, deren künftige Ordnung sich aller laufenden Arbeit an der Geschichte zum Trotz erst noch erweisen wird.

Die Gegenwart der Kunst liegt deshalb im Nebeneinander aller unterschiedlichen Strategien, die sich in dem Rahmen aufhalten, den die Institutionen der Kunst abstecken. Eine Besichtigung dieser Gegenwart wird gerade zum Gegenteil des Ausflugs nach Passaic. Denn ihre Brücken und Bauten, Werke und Ereignisse können noch nicht als künftige Monumente im Museum betrachtet werden, sondern fallen umgekehrt immer wieder in eine unvollendete Gegenwart zurück. In dieser Gegenwart beteiligt sich eine beschränkte Zahl von Akteuren an einem Spiel, dessen Regeln sich weder vom einzelnen Werk noch vom Künstler her begreifen lassen. Wohl aber als Teil der institutionellen Gegebenheiten, denen sich jede Handlung und jede Aussage anpassen muss, will sie im Kunstbetrieb funktionieren.

Texte und Reden über Kunst, die wieder und wieder das einzelne Kunstwerk oder den einzelnen Künstler ins Zentrum stellen, sie bewerten, erklären oder stilisieren, nehmen von Anfang an die Werke als selbstverständlich gegeben hin. Ein ganz anderer Zusammenhang der Kunst zeigt sich, wenn im Gegensatz dazu einmal nur das Museum und die Institutionen der Kunst als Gewissheit vorausgesetzt werden. Sie bilden die Positionen, die seit Jahrhunderten stabil bleiben. Von dort aus gesehen handelt es sich

bei der Kunst um einen veränderlichen Fluss von Namen und Werken. Und dann stellt sich nicht die Frage, welche Bedeutung Smithsons Reise nach Passaic hatte und wie sich sein Werk in eine Geschichte und in ein Umfeld anderer Werke einordnen lässt. Nein, dann lautet die Frage, was ihn nach Passaic geschickt hat und warum die Ergebnisse seines Ausflugs Kunst geworden sind. In dem Fall treten die Geschichten von Werken und Künstlern, denen sonst stets die größere öffentliche Aufmerksamkeit gilt, hinter der Beschreibung eines Systems zurück, das Werke und Künstler samt ihren Geschichten erst hervorbringt.

Das Kunstwerk wird damit einmal nicht als Anfang und Ursprung der Kunst, sondern umgekehrt als ihr mehr oder weniger notwendiges Ergebnis betrachtet. Museen, Akademien und der Markt stecken als gefestigte historische Institutionen das Feld der Kunst ab. Die beteiligten Personen nehmen innerhalb dieses Feldes bestimmte Stellen ein. Sie sind Sammler, Galeristen, Betrachter, Kritiker, Kunsttheoretiker oder Künstler. Jede dieser Stellen fordert von der Person, die sie besetzen will, bestimmte Handlungen und Aussagen, die über Erfolg oder Misserfolg entscheiden. Je weniger Einfluss und Macht eine Stelle innerhalb des institutionellen Gefüges gewährt, desto unerheblicher und damit auch ungebundener werden die ihr zugeordneten Entscheidungen. So gesehen nimmt der Künstler in seiner Freiheit eine Position ein, die für den Bestand des Systems verhältnismäßig unwichtig ist. Aber selbst die vermeintliche Freiheit der Kunst stellt nichts anderes dar als das Endprodukt einer Verkettung institutioneller Regeln.

Dass es die Institutionen der Kunst und damit Kunst selbst gibt, ist alles andere als notwendig. Als Modell kultureller Produktion hat sich das Kunstsystem von den bürgerlichen

Industriestaaten Europas her ausgebreitet. Außerhalb dieser Region entstand ein vergleichbarer Kunstbetrieb nur dann, wenn er mitsamt seinen Institutionen nachgebildet wurde. Wenngleich überall Gegenstände hergestellt wurden, die in den Staaten, die Kunst und deren Institutionen unterhalten, als Kunst gelten, bedarf es dazu vor Ort nicht unbedingt einer ähnlichen Verwaltung. Und zugleich macht vieles von dem, was hier als Kunst gilt, in anderen Kulturen ohne den entsprechenden institutionellen Kontext keinen Sinn.

Je selbstverständlicher der Bestand der Kunstinstitutionen erscheint, desto eher wird die Freiheit der Kunst stillschweigend vorausgesetzt, wobei man oft übersieht, dass der Betrieb aller Rhetorik zum Trotz Grenzen setzt und auf subtile Weise Ausschlüsse hervorbringt. Diese Grenzen zeigen sich nicht nur negativ, wenn beispielsweise ein konservativer Politiker aus religiösen Gründen repressiv gegen ein Werk und einen Künstler vorgeht, sondern sie zeigen sich auch positiv, indem sie die Bedingungen setzen, denen sich gerade die fortschrittlichsten und erfolgreichsten Künstler zwanglos fügen. Die Verwaltung von Geld, Stellen, Preisen oder Ausstellungen ruft in der Kunst wie überall, wo behördliche Entscheidungen eine große Rolle spielen, die entsprechenden Formen der Anpassung hervor. Wo viele Stipendien verteilt werden, gibt es unvermeidlich professionelle Stipendiaten, deren Fähigkeiten sich auf die Formulierung erfolgreicher Anträge beschränken. In ähnlicher Weise gehorchen viele Strategien im Feld der Kunst nicht hochfliegenden Idealen, sondern sehr oft ganz banalen behördlichen Rahmenbedingungen.

Das Museum hat die Ordnung und die Logik, nach der es Kunst erwirbt, speichert und zeigt, seit seiner Gründung

im 19. Jahrhundert im Wesentlichen beibehalten. Als Speicher steht es seinen Inhalten nie neutral gegenüber, sondern hat von vornherein festgelegt, wie es die Dinge einordnet und als was es sie zeigen kann. So unberechenbar und verschieden die Werke sind, die ins Museum gelangen, sie erfüllen stets einige sehr einfache, aber grundlegende Eigenschaften. Jedes von ihnen trägt einen Titel, und sei es das Kürzel »o. T.«. Jedem ist der Name eines Künstlers zugeordnet und jedes ist mit einem Datum versehen. Nichts scheint so natürlich wie diese drei Daten zum Werk, und doch versteckt sich hinter ihnen das maßgebliche Raster, nach dem Dinge im Museum nicht nur geordnet werden, sondern nach dem sie überhaupt dort sind.⁸⁵ Der Titel verweist auf die Einheit eines Kunstwerks, der Name des Künstlers bringt eine Biografie und das damit verbundene Lebenswerk ins Spiel, das Datum schließlich fügt dem Werk den Index der Zeit hinzu, ohne den sich keine Geschichte erzählen ließe.

Die drei unscheinbaren Daten schreiben dem Werk die klassische Ordnung der Kunst ein. Wie radikal sich neuere Kunstwerke auch immer in Verweigerungsgesten gegen ihre Institutionen gestellt haben, nie haben sie gegen dieses Datenformat des Kunstwerks wirklich verstoßen, weil sie sich damit aus dem Speicher des Museums ausgeschlossen hätten, was soviel hieße wie niemals existiert zu haben. Vom Datenformat des Werks aus entwickelt sich jenes Spiel, das Kunstwerken Werte und Geschichten zuweist. Zeitschriften, Texte oder Diskussionen weit außerhalb jedes institutionellen Rahmens tragen mit dazu bei. Denn auch außerhalb seiner Räume und Speicher markieren die Regeln der Institution Museum das Feld, in dem jeder an der Kunst Beteiligte sich bewegt.

Vor dem Hintergrund dessen, was das Museum als die jeweils jüngste Vergangenheit laufend neu herstellt, entfaltet sich Kunst zwischen den beiden Polen von Nachahmung und Unterscheidung. Neue Werke müssen einerseits bestehender Kunst ähneln, um wieder als Kunst anerkannt zu werden, und dürfen andererseits dem, was schon gemacht wurde, nicht zu sehr gleichen. Um Werke in Misskredit zu bringen, genügt es zu behaupten, sie würden ein Werk nachahmen, das bereits vor Jahren gemacht wurde – eine Unterstellung, die immer denkbar ist, denn kein Werk vermag alle Ähnlichkeiten mit anderen zu löschen. Wenn heute ein Künstler wie der New Yorker Rirkrit Tiravanija im Museum kocht, so lässt sich das ebenso gut als eine Form von Kunst im sozialen Kontext zur Neuigkeit stilisieren wie mit dem Hinweis auf die gastronomischen Ereignisse in Daniel Spoerri's Düsseldorf »Eat-Art-Restaurant« von 1968 abwerten.

Ob ein Kunstwerk etwas Neues ist und ob es überhaupt ein Kunstwerk ist, legt nicht der Künstler allein fest, sondern in weit stärkerem Maß die verschiedensten institutionellen Stellen und die dort geführten Diskussionen und Entscheidungen. Deshalb ist es nicht zwingend erforderlich, dass Künstler ihre Werke von vornherein auf museale Betriebsvorschriften hin entwerfen, auch wenn ein derart überlegtes Handeln Erfolg versprechend ist. Wie immer sie vorgehen, sie bleiben auf die Zusammenarbeit mit einer Riege von Galeristen, Händlern, Museumsleuten und Kuratoren angewiesen, nach deren Ermessen Kunst ins Museum gelangt und an Märkten gehandelt wird.

Das Museum übernimmt die Aufgabe, Geschichte herzustellen. Als Institution hat es die Macht, Werke aufzunehmen, Künstler zu erfinden und einen Stil zu entdecken. Auch wenn das Museum nie allein agiert und seine größten

Erfolge im geglückten Zusammenspiel mit Galerien und Händlern erzielt, bleiben seine Entscheidungen letzten Endes gültig, aus dem einfachen Grund, weil Museen mehr als alle anderen Beteiligten für die Dauer der Werke garantieren.

Museen sind keine unabhängigen Institutionen. Wenn sie auch scheinbar zwanglos mit Werken, Stilen und Künstlern umgehen und in ihren Entscheidungen freie Hand haben, so sind sie doch auf eine kontinuierliche Förderung angewiesen. Die meisten europäischen Museen werden seit ihren Anfängen vorwiegend staatlich finanziert. In den Vereinigten Staaten dagegen gründete man die Museen für moderne Kunst erst zeitgleich mit einem aufstrebenden Markt. Sie waren von vornherein an privates Kapital gebunden. Eine enorm einflussreiche Institution wie das Museum of Modern Art in New York ist maßgeblich ein Projekt der Rockefeller-Familie. Die J. Paul Getty-Stiftung eröffnete 1997 in Los Angeles den monumentalen Neubau eines Museums mit vergleichbarer finanzieller Ausstattung. Aber auch in Amerika trägt der Staat wesentlich zur Finanzierung der Institutionen bei, indem er für Stiftungen und Spenden steuerliche Vorteile gewährt. Die indirekte Unterstützung belässt die Entscheidung über die Ankaufspolitik der Museen allerdings bei den Geldgebern und deren Beratern. Da diese zumeist konform mit dem Markt agieren, werden ihre Museen in den Kunsthandel miteinbezogen.

In der späten Moderne haben sich die Bewertungen an den Märkten und in den Museen einander zusehends angeglichen. Der Faktor Zeit, dem die Bewegung der Moderne eine so große Wichtigkeit verleiht, spielt dabei eine ent-

scheidende Rolle, dient eine Verzeitlichung der Kunstproduktion doch Museen und Märkten gleichermaßen. Der geschichtliche Zeittakt der Kunst, wie ihn die Museen setzen, verlängert nur den Wettbewerb von Werken, die billig auf den Markt kommen und dann bei Erfolg hohe Preissteigerungen versprechen. Zwischen dem Handel mit der Kunst und ihrer Ordnung im Museum bestehen keine Widersprüche. Ganz im Gegenteil, denn das Museum passt bestens zum Kunstmarkt, wie man etwa daran sehen kann, dass in New York Mitte des 20. Jahrhunderts die Museumskultur für zeitgenössische Kunst parallel zum expandierenden Markt aufblühte.

Das Museum garantiert nicht nur die Dauer, sondern auch den Wert der Kunst. So große Gewinne die Kunst in der Moderne auch immer zu versprechen scheint, als dauerhafte Anlage taugt sie nur unter der Bedingung, dass der einmal erreichte monetäre wie ideelle Wert nicht wieder verfällt. Andernfalls erweisen sich die Werke als Fehlinvestition und verlieren nach dem Preisverfall auch oft die ihnen zuvor zugeschriebene Bedeutung. So zum Beispiel 1951 die Bilder des Malers Byron Browne, die der Händler Samuel Kootz zum halben Preis im Kaufhaus Gimbel's veramschte.⁸⁶ Nicht nur mit ihrer Wertgarantie stützen Museen den Kunstmarkt. Wenn sie auf dem freien Markt Werke einkaufen, entziehen sie diese dauerhaft dem Handel und erhöhen damit den Preis der übrigen frei verkäuflichen Arbeiten eines Künstlers. Richtig zur Geltung kommt dieser Effekt allerdings erst, nachdem der Künstler gestorben ist und die Nachfrage nicht mehr durch neue Werke befriedigen kann. Vor drohenden Preisverfällen kam es auch schon zu regelrechten Malverböten, mit denen Galeristen ihren Künstlern die Produktion neuer Werke untersagten.

Wie Museen beginnen, auf Marktentwicklungen der Moderne zu reagieren, zeigt sich deutlich an der Affäre Hugo von Tschudi. Als Kaiser Wilhelm II. im Jahr 1899 die Ankäufe impressionistischer Malerei einschränkte, spielte dabei nicht nur sein persönlicher Widerwille gegen die moderne Malerei eine Rolle. Es ging auch darum, die Museen vom Markt unabhängig zu halten, um sie stattdessen weiterhin auf die akademischen Maßstäbe zu verpflichten und damit auf die Aufgabe, die altbackenen Erzeugnisse der Akademien abzunehmen. Aber selbst der Wille eines Kaisers, und sei er sich seiner Sache noch so sicher, vermag nicht ein System zu retten, wenn sich im weltweiten Gefüge eine für fast alle Parteien günstigere Lösung bietet.

Der Konkurrenzkampf zwischen dem herkömmlichen Kunstsystem, das auf der Zusammenarbeit von Akademien und Museen beruhte, und dem neuen System, das als Moderne auf der Basis von Markt und Museum entstand, hatte sich auf der Bühne der internationalen Kunst längst entschieden. Museen, die bei der akademischen Produktion blieben, schlossen sich daher aus einer Geschichte der Kunst aus, die nicht nur das mächtigere System auf ihrer Seite hatte, sondern auch die alte Ordnung mit neuem Elan belebte. Während das Museum des Kaisers zum Anhängsel seiner Akademien herunterzukommen drohte, gelang es den marktbewussteren Institutionen, sowohl ihre Regeln durchzusetzen, als auch eine erhebliche Macht zu entfalten.

Das Museum of Modern Art war zeitweise derart stilbestimmend, dass manche seiner Gruppenausstellungen eine Richtung nicht nur museumsfähig machten, sondern sie bereits zum Bestandteil der Vergangenheit erklärten. So endete etwa 1965 mit der Ausstellung »The Responsive Eye« die produktive Zeit der Op-art und mit »Americans

1963« die der Pop-art. Repräsentative Ereignisse dieser Art feiern nicht nur den endgültigen Durchbruch einer Kunst-richtung, sondern setzen damit zugleich auch den Moment fest, an dem eine bestimmte Schicht von Werken im Speicher des Museums zur Ruhe kommt.

Gegenüber dem Markt werden Museen damit zu Orten der historischen und finanziellen Gewissheit. Sie übernehmen eine Funktion, die der legendären Goldreserve von Fort Knox gleicht. Was im Museum lagert, scheint auf Dauer in seinem Wert bestätigt. Doch diese Sicherheit trägt. Auch wenn die Museen die Launen eines spekulativen Marktes beruhigen, stellen sie doch ihre Geschichte stets in der Gegenwart her. So kann es jederzeit noch nachträglich zu Veränderungen in dem kommen, was als Vergangenheit gilt.

Manchmal sieht es so aus, als könnte die Institution des Museums nicht anders, als den Entscheidungen des Marktes zeitlich wie auch inhaltlich zu folgen. Oft haben private Sammler längst in einen bestimmten Stil investiert, bevor er von der trägeren Institution überhaupt wahrgenommen wird. Mitte der achtziger Jahre war der Markt derartig überhitzt, dass Werke neu lancierter Künstler innerhalb weniger Monate an Privatsammler ausverkauft waren. Für die langsameren Museen blieb nichts mehr übrig. Die Furcht davor, dass sie ihre Entscheidungsmacht im Feld der Kunst gänzlich an den Markt verlieren könnten, ist allerdings unbegründet, arbeiten doch Märkte und Museen eher zusammen als in Konkurrenz zueinander. Beide teilen sich die Aktivitäten im Feld brüderlich auf und sind aufeinander angewiesen. Dass der Markt schneller handelt, sichert seinen Vorrang nur auf Zeit, da langfristig die historische Ordnung des Museums zählt. Selbstverständlich

versuchen Sammler, ihre besten Stücke in den Museen unterzubringen. Da aber deren Kapazitäten begrenzt sind und sich nicht jeder Sammler sein eigenes Museum bauen kann, findet noch einmal eine Auswahl statt, die zwar zeitlich später einsetzt, aber die Entscheidungen des Marktes sehr wohl korrigieren kann. Versuche, solche Korrekturen zu umgehen, enden oft damit, dass Sammler ganze Museen mit ihren Werken bestücken, um auch noch die Fehlkäufe durchzusetzen.

Aussehen und Art der Kunstwerke könnten dem Käufer gleichgültig sein, solange er in erster Linie auf die Vermehrung seines Kapitals abzielt. Ob ein van Gogh im Safe wartet oder zu sehen ist, bleibt sich unter diesem Gesichtspunkt gleich. Private Käufer, die der Logik und der Politik der Museen vorzugreifen versuchen, müssen sich nicht auf einen bestimmten Wertmaßstab festlegen, sondern nur einen zeitlichen Vorsprung anstreben. Wichtig ist einzig und allein, dass Museen im Nachhinein dieselbe Kunst übernehmen und zu denselben Entscheidungen kommen, die der Käufer vorab getroffen hat. Dann erst erweist sich der endgültige Wert seiner Investitionen. So bleibt der Handel, selbst wenn er schneller ist, dem unterstellt, was am Ende im Museum beschlossene Sache wird, und muss von Anfang an auf eine spätere Musealisierung seiner Ware setzen. Der Erfolg erweist sich nicht an dem, was besser oder schöner ist, sondern an dem, was sich durchsetzt. So ist das Kriterium des Erfolgs wieder der Erfolg, und das gilt für Sammler wie für Museen.

Genauso gleichgültig und abwartend wie der Markt handeln auch Museen, ob staatliche oder private, wenn sie nach den Regeln der Moderne die ihnen zugeordnete Rolle erfüllen wollen. Sobald sie sich zu entschieden auf eine bestimmte künstlerische Richtung festlegen, riskieren sie,

mitsamt ihrer Kunst entwertet zu werden. Um dem vorzubeugen, entfaltet sich über der Kunst im Museum die ganze Begründungsmaschine einer Kunstgeschichte, die bestätigt und bestärkt, was dort als Kunst dauern soll. Kataloge werden gedruckt, Aufsätze erscheinen, Retrospektiven und Wanderausstellungen festigen die historische Position eines Künstlers oder Stils. Ist es schließlich gelungen, eine Richtung der Kunst durchzusetzen, so bietet sich diese Position wieder als Gegenmodell für kommende Werke an.

Die Richtung der Entwicklung bleibt bei alledem immer offen. Weder Geldgeber noch Kunstverwaltungen können auf das, was neu entstehen wird, vorgreifen. Jeder, der am Spiel beteiligt ist, trifft seine Entscheidungen, die entweder riskant sind und Gewinn versprechen oder sicher sind und Wert erhalten.

Das System der modernen Kunst wird weder vom Kapital noch von Seiten der Institutionen bedroht, sondern höchstens von einer Öffentlichkeit, die nicht professionell am Spiel beteiligt ist und deshalb die Spielregeln weder kennt noch befolgen kann. Werden Museen von öffentlichem Zuspruch abhängig, so können sie kaum mehr die Interessen des verhältnismäßig kleinen Kreises bedienen, in dem die Neuerungen der Kunst ausgehandelt werden. Weder der Einfluss der Kunsthistoriker noch der Einfluss der Sammler lässt sich dann noch aufrechterhalten, und die Vielfalt der öffentlichen Meinungen sowie die oft ganz unhistorischen Vorlieben eines großen Publikums würden Kunst von der Engführung der Moderne in ein breites Spektrum des Populären entlassen. Aber im Gegensatz zur Mode beansprucht Kunst über den Zeitraum ihrer Aktualität hinaus eine Dauerhaftigkeit, die das Museum, indem es spei-

chert, erst erzeugt. Gäbe es nicht die Sicherheit des Speichers, wären Kunstwerke wie Modeartikel kurzlebige Objekte, die nach wenigen Jahren ihren Wert verlieren müssen. Picassos Gemälde, einst beim Trödler entdeckt, hätten die Schaufenster der Galerien und die großen Ausstellungshallen längst wieder verlassen, um zum selben Trödler zurückzukehren. Nur der Speicher des Museums vermag die widersprüchliche Bewegung von steter Neuerung und historischer Dauer gleichzeitig aufrechtzuerhalten. Und nur mit diesem Rückhalt kann der Kunstmarkt Werte von Dauer hervorbringen. Zuviel Publikumseinfluss ist darum weder nötig noch erwünscht, droht er doch das Museum vom rigiden Gesetz der Wertsicherung zu lösen und auf eine vermeintlich niedere Unterhaltungsfunktion herunterzudrosseln.

Museen, die sich über Eintrittsgelder finanzieren, zeigen diese Entwicklung. Sie sind entweder darauf angewiesen, bekannte Klassiker der Kunst zu zeigen, die ein großes Publikum anziehen, oder Strömungen aufzugreifen, die außerhalb der Kunst populär sind. Im ersten Fall gleichen sich ihre Programme denen der Orchester und Opernhäuser an, die umso gewisser ihr Publikum finden, je eher sie Blockbuster aufführen. Eine Ausstellung von Cézanne oder von Vermeer hat in diesem Sinn denselben Effekt wie eine Oper von Wagner oder eine Sinfonie von Beethoven. Falls die Institution dagegen auf die Übernahme populärer Kultur setzt, müsste sie im Grunde eingestehen, dass solche Kunst etwas im Rahmen des Museums wiederholt, dessen kulturelle Wurzeln außerhalb der Kunst liegen – eine Art von kultureller Zweitverwertung dessen, was allgemein bekannt und beliebt ist. Man kopiert Werbeslogans, veranstaltet Shows mit Models, zeigt Filme oder Musikvideos, eingerichtet für Museumsräume, mit dem Namen

eines Künstlers versehen und ordnungsgemäß als Kunstwerk betitelt und datiert. Damit leistet Kunst nichts anderes, als populäre Kulturformate in die eigene Ordnung zu überführen und als künstlich verknäppte Originale zu vermarkten. Denn normalerweise besitzen Filme oder Fotografien selbst als historische Dokumente keinen großen finanziellen Wert, da es sich nicht um künstlerische Einzelstücke, sondern um kopierbare Information handelt. Als Erzeugnisse einer Kultur der technischen Medien, wie sie das 20. Jahrhundert kennzeichnet, stehen sie einer Kunst gegenüber, die Originale als Eigentum handelt und damit Warenform und Herstellungsweise des 18. Jahrhunderts weiterleben lässt.

Mit der Moderne konnte es dem Museum gelingen, gleichzeitig den kulturellen Standard der Einzelstücke aufrechtzuerhalten, dennoch zeitgemäß zu wirken und der populären Kultur der technischen Medien eine Kultur der Dauer entgegenzusetzen. Solange sich das Museum und der Kunstmarkt gegenseitig stützen, kann dieses System funktionieren, selbst wenn seine Produkte zusehends selbstbezüglich werden und außerhalb des Systems jede Bedeutung verlieren. Orientiert sich aber die Institution des Museums zu sehr am Publikum, so kann es seine Entscheidungen nicht mehr frei mit dem Markt abstimmen und gefährdet damit das Zusammenspiel im System der modernen Kunst.

So betrifft die Furcht vor der Übernahme der Museen durch privates Kapital nicht eigentlich die Kapitalgeber, sondern eher die Sorge, dass damit die Öffentlichkeit als Geldquelle ins Spiel kommen könnte. Genügend Beispiele zeigen, dass Museen, die von Eintrittsgeldern abhängig werden, die Rituale einer spätfeudalen Institution mit intellektuellem Überbau ablegen und stattdessen versuchen,

ihre Ausstellungen zu Blockbustern zu machen, die die Massen in die Museen zu locken.

Zeitzone

Schon immer waren an der Kunst mehr Menschen beteiligt als der verhältnismäßig kleine Kreis von Personen, die sich an der vordersten Front bewegen, über die neuesten Entwicklungen informiert sind und versuchen, von welcher Stelle aus auch immer, Einfluss zu gewinnen. Lange war die Spitze der Avantgarde an einigen wenigen Orten konzentriert, bis zum Zweiten Weltkrieg in Paris und danach in New York. Mittlerweile aber funktionieren die Informationskanäle so gut, dass ohne Weiteres ein Ereignis in Südkorea oder eine Ausstellung in einer kanadischen Kleinstadt weltweite Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann. Dennoch gibt es nicht nur bei den Betrachtern von Kunst, sondern auch dort, wo sie vermittelt und gemacht wird, erhebliche Unterschiede, was Kenntnisse und deren Aktualität anbelangt.

In unzähligen Provinzen der Kunst, die sich weniger am Ort als vielmehr an ihrem Informationsstand festmachen lassen, ergeben sich funktionierende Zusammenhänge, die noch einmal wiederholen und aufarbeiten, was sich anderswo längst ereignet hat. Die provinziellen Zeitzone der Kunst können sich durchaus in einem internationalen Rahmen entfalten und ihre Stützpunkte in den Metropolen der Welt aufbauen, in New York, London, Berlin oder anderswo. Dort erfinden sie, in nächster Nähe und dennoch weit entfernt von der vereinheitlichenden Macht der großen Museen, ihre eigene Variante der Moderne erneut. Alle an eine solche Zeitzone der Kunst Angeschlossenen glau-

ben, in einer allgemeinen Gegenwart zu handeln, wenn das, was sie herstellen, zeigen und kaufen, ihrem Informationsstand entspricht. Dass es von einer anderen Warte aus als Wiederholung von Werken erscheinen mag, die längst im Museum ihren Platz haben, stört sie nicht. Ganz im Gegenteil, denn die Gewissheit, dass es sich dabei um Kunst handelt, schöpfen sie gerade daraus, dass ähnliche Dinge im Museum zu sehen sind. So existieren neben einem Kunstumfeld, das die Position einer Avantgarde in Ausstellungen und Artikeln beansprucht, stets eine ganze Reihe weiterer künstlerischer Zeitzonen, deren Kunst sich in allen Stilrichtungen der Moderne äußern kann, vom Expressionismus über Action Painting, über alle Spielarten der abstrakten Malerei bis zu Rauminstallationen oder künstlerischer Computergrafik. Abstrakte Gemälde bieten sich am besten als volkstümlicher Abklatsch der Moderne an, wie ein Blick in Büros und Unternehmen mit Kunstanspruch zeigt, weil sie gegenwärtig wie kein anderes Produkt für Modernität stehen. Im Gegensatz dazu wirken internationale Großereignisse der Gegenwartskunst wie etwa die Documenta immer wieder verstörend, ziehen sie doch ein Publikum an, das auf dem neuesten Stand der Dinge weder sein kann noch sein muss. Die Reaktionen von Publikum und Kritik sind gespalten. Entweder man versucht zu verstehen, was offenbar anderswo schon verstanden ist, oder man wertet aus Prinzip ab, was dem eigenen Kenntnisstand zuwiderläuft.

Dass viele der Probleme, an denen sich die Künstler der verschiedensten Zeitprovinzen abarbeiten, bereits vor einem halben Jahrhundert neu waren, stört sie keineswegs. Es genügt, wenn ihre Arbeit dem Kenntnisstand eines Kunden, einiger Freunde oder eines Kulturbeamten entspricht. Es gibt keinen anderen Vorwurf, der diese Provin-

zen treffen kann, als den, über die Geschichte der Kunst nicht auf dem Laufenden zu sein. So werden noch heute Bilder à la Mark Rothko oder Max Beckmann hergestellt, die nicht besser und nicht schlechter aussehen müssen als die Originale und die vielleicht sogar etwas neu entdecken, das irgendwann in diesem Jahrhundert übersprungen wurde. Es ist eine Frage der Information, und die Künstler der Provinz haben lediglich versäumt, sich über die Stellung ihrer eigenen Werke in einer institutionalisierten Ordnung der Kunst zu unterrichten. Dennoch sind sie oft enttäuscht, wenn sich diese Institutionen umgekehrt um ihre Kunst genauso wenig kümmern.

Manchmal kommen solche Verspätungen und Wiederholungen allerdings gerade zur rechten Zeit. So gelang es in den achtziger Jahren, eine Malerei international durchzusetzen, die unverkennbar kaum über ihre stilistischen Vorbilder aus den zwanziger Jahren hinausging. Neu an den »Neuen Wilden« war nicht ihre Wildheit, sondern höchstens die Behauptung ihrer Neuheit. Dennoch trafen sie auf eine volkstümliche Begeisterung, die in den Werken echte Kunst und wirkliche Künstler entdeckte, gerade weil es etwas zu sehen gab, das aus dem Museum längst bekannt war. Neben der glücklichen Einsicht, im eigenen Kunstverständnis bestätigt zu sein, erlöste die expressive Bilderwelle die Avantgarde für ein kurzes Zwischenspiel vom intellektuellen Ballast, der sie sonst oft begleitet. Wo man dagegen glaubte, aus einer theoretischen Gewissheit heraus von der Kunst eine andere Fortsetzung fordern zu können, löste die Wiederentdeckung der wilden Maler Bestürzung aus. So war etwa der Kunsthistoriker Benjamin Buchloh, dem der Rückfall in einen Expressionismus die Früchte seiner theoretischen Arbeit für die Konzeptkunst zu rauben drohte, kurzerhand mit dem Vorwurf zur Stelle,

die neu aufgelegte alte Malerei zeige eine Tendenz zum Faschismus.⁸⁷ Der Angriff war ebenso unsinnig, hatte doch gerade der Faschismus die Vorbilder der wilden Malerei als entartete Kunst gebrandmarkt, wie überflüssig. Wie alle Neuerungen der Moderne blieb auch die neue Wildheit ein Abenteuer mit Verfallsdatum, das nach einem knappen Jahrzehnt ein Ende fand.

Was als zeitgemäße Kunst gilt, ergibt sich laufend neu. Alle Interessengruppen beteiligen sich an der Diskussion um das, was sich als Nächstes oder als Übernächstes durchsetzen wird, und beeinflussen damit Erfolg oder Misserfolg, Gewinn oder Verlust, Berühmtheit oder Vergessen. Nicht nur die Werke und ihre Künstler teilen den Erfolg, sondern auch alle, die sie früh genug unterstützt haben, ob als Kritiker, Sammler oder als Museumsdirektoren. Mit jedem Erfolg erzeugt das System die Voraussetzung für den nächsten, denn wann immer eine bestimmte Art von Kunst führend wird, bilden sich Allianzen unter allen, die nicht daran beteiligt sind, um etwas anderes durchzusetzen. Dauerhaften künstlerischen Erfolg kann unter diesen Bedingungen einzig und allein die Bereitschaft garantieren, sich wechselnden Strömungen anzupassen.

An verschiedenen Positionen herrschen dabei verschiedene zeitliche Handlungszwänge. Ein Künstler etwa, der mit einem bestimmten Produkt erfolgreich geworden ist, wird für seine Arbeiten über einen relativ langen Zeitraum Abnehmer finden, da er zum einzigen Anbieter geworden ist. Je durchschlagender der Erfolg, desto größer wird der Druck, die eigenen Werke nachzuahmen. Künstler können aber auch versuchen, immer schon beim jeweils nächsten Stil angekommen zu sein, wie es Picasso als Modellfall über lange Zeit vorgemacht hat.

Wie Künstler müssen auch die meisten anderen Beteiligten sich an den jeweils aktuellen Tendenzen ausrichten. Jede Entscheidung für oder gegen eine bestimmte Kunst offenbart nicht nur einen Geschmack, sondern einen bestimmten Standpunkt im Fluss der Zeit. Je offener man beliebigen Neuerungen gegenübersteht, als desto aktueller kann man sich positionieren. Wer dagegen auf einer bestimmten Art von Kunst beharrt, riskiert, zusammen mit ihr Teil von etwas Vergangenen zu werden.

Texte, Theorien

Nicht nur die Gegenwart ändert sich ständig, sondern auch die Vergangenheit. Das System läuft dabei weder einheitlich, noch befolgt es einen bestimmten Zeittakt. Etwas, das längst vergessen schien, kann wiederentdeckt werden und plötzlich zu ungeahnter Wertschätzung kommen. Umgekehrt ist es möglich, dass einst erfolgreiche Werke so gründlich verschwinden, als hätte es sie nie gegeben. Die Geschichte der Kunst ist eine Erzählung, die keineswegs mit historischer Gewissheit auftreten kann, sondern genauso lebendig und wechselhaft ist wie die Gegenwart, die sie immer wieder umschreibt. Gegenüber solchen Wechselspielen der Geschichte erweisen sich jene Perioden als widerstandsfähig, in denen eine äußere Regel ihre Wirkung entfaltet, wie etwa in der klassischen Renaissance die messtechnischen Verfahren samt Perspektive und in der klassischen Moderne die Fotografie als negatives Gegenbild zur Malerei. Fehlen solche Fixpunkte, so setzen sich Abweichungen in reiner Selbstbezüglichkeit als Manierismen durch und sind nachträglichen Korrekturen eher ausgeliefert. Je zufälliger die Dinge sind, die sich in den

Speichern der Kunstmuseen ansammeln, desto eher können ihnen ganz verschiedene historische Entwicklungslinien zugeschrieben werden, die mal das eine, mal das andere als bedeutend und einflussreich ausweisen.

Eine Vielzahl unterschiedlicher Vorschläge, eine Geschichte der Kunst nachzuerzählen und ihrer Gegenwart Bedeutung zu geben, konkurrieren miteinander. Innerhalb des alten akademischen Kunstsystems konnte man noch anstreben, von einer sicheren theoretischen Position aus ein geltendes Wertmaß anzugeben, wie es das Beispiel von Roger de Piles zeigte, wie es aber auch noch von Ästhetikern wie Max Bense versucht wurde. Die moderne Kunst unterwirft sich nicht länger ästhetischen Kategorien. Sie weist Texten, seien es Theorien, Manifeste oder Erklärungen, eine Stelle im System zu und zieht sie damit unweigerlich in den Strudel laufend neuer Unterscheidungen hinein. Die Aussagen gelten für eine ebenso kurze Zeit wie die Kunstwerke und taugen nicht mehr dazu, eine Betrachtungsposition zu markieren, die Urteile von dauerhaftem Bestand äußert. Kunsttheorien haben im System der Moderne denselben Stand wie die Werke selbst, sie begleiten eine bestimmte Art von Kunst, rechtfertigen deren Rolle in der Geschichte und werden dann von anderen Entwürfen abgelöst.

Obwohl Theorien sich in ihrem Wahrheitsanspruch mit derart begrenzter Haltbarkeit nie zufriedengeben dürfen, stehen sie ihrer laufenden Entwertung hilflos gegenüber. Je starrer Theoretiker und Kritiker an der Position festhalten, die sie im Spiel der Kunst einmal eingenommen haben, desto leichter fällt es, sie mit einer neuen Kunst als überholt abzulösen. Aufstieg und Fall eines theoretischen Modells zeigte sich beispielhaft an dem amerikanischen Kritiker Clement Greenberg, dessen Texte nach dem Zweiten

Weltkrieg den Erfolg der abstrakten Expressionisten begleiteten, bis sie durch Pop-Art und MinimalArt abgelöst wurden. Seine Ansichten, die zu Beginn der fünfziger Jahre maßgeblich waren, galten kaum ein Jahrzehnt später als abschreckendes Beispiel von Rückständigkeit und mangelndem Verständnis für neue Kunst.

Theorien und Werke passen sich einander wechselseitig an. Es kann kaum überraschen, dass zu den jeweils anerkannten und hoch gehandelten Werken auch die entsprechenden Wertmaßstäbe in Umlauf sind, wie die Wirtschaftswissenschaftler Werner Pommerehne und Bruno Frey feststellten. »Das häufig vorgebrachte Argument, die Preise von Kunstobjekten stünden in keiner Beziehung zu ihrem künstlerischen Wert, wird von unserer Analyse nicht bestätigt. Eher das Gegenteil scheint richtig zu sein: den Künstlern, deren Arbeiten die höchsten Preise erzielen, wird im Großen und Ganzen auch die größte künstlerische Leistung zugeschrieben.«⁸⁸ Weil beide Seiten, Künstler und Theoretiker, sich in ihrem Erfolg wechselseitig bestärken, erzeugen sie einen Gleichklang von Geltung und Erfolg. Entweder es lässt sich mit tatkräftiger theoretischer Vorarbeit etwas Neues lancieren, oder etwas Neues ist schon im Gange und verlangt dann nach der entsprechenden Rechtfertigung. Begründungszusammenhänge von Theorien können so verschieden ausfallen wie die Kunstwerke, die sie betreffen. Es gibt nicht nur gute oder schlechte Kunst. Je nachdem, ob die Theorie nach ästhetischen, formalen, historischen, politischen oder sonstigen Kriterien vorgeht, lobt sie ihre Kunst als schön, gut, radikal, revolutionär, kritisch oder interessant.

Aus dem ersten Problem der Kunsttheorie, dass sie Gültigkeit beansprucht, ihre Geltung sich aber als befristet er-

weist, folgt ein zweites. Anstatt aus einer Position der Distanz zu sprechen, geraten Theorien zeitgenössischer Kunst in immer größere Nähe zu den Werken. Sie verlieren damit den Abstand, der es überhaupt erlauben würde, allgemeingültige Aussagen über Kunst zu treffen. Das erklärte Ziel der Konzeptkunst war es, Kunst und Theorie zu verschmelzen, wie es etwa Joseph Kosuth in seinem 1969 erschienenen Aufsatz *Kunst nach der Philosophie* forderte. Auch wenn sein Wunsch nicht in Erfüllung gegangen ist, gibt es doch kaum Kunstwerke ohne begleitenden Text. Wo Unterschiede zu anderen Werken nicht deutlich genug werden, ist ein erklärender Beibetext oder besser noch eine bündige Theorie des Werks notwendig. Solche Theorien bedienen die Funktion des Verstehens, die von Anfang an die Ordnung des Museums und die Herstellung von Geschichte begleitet hat. Viele Kunstwerke sind schon so entworfen, dass sie verstanden werden wollen und auf eine Erklärung warten. Je komplizierter und auf den ersten Blick unzugänglicher sie wirken, desto mehr Raum bieten sie den sie begleitenden Texten. Im Wechselspiel mit »unverständlichen« Kunstwerken schrauben sich dann »verständige« Texte zu einer Kompliziertheit empor, die das System der Kunst nach außen hin abschließt und nach innen für das Werk Geltung beansprucht – sei es eine Stelle im Museum oder einfach nur Bedeutungsfülle. Oft genug erschöpft sich das Verstehen von Kunst in der Kenntnis der mitgelieferten Theorie, die beliebige Banalitäten mit dem Hintergrund einer großen Frage oder eines diffizilen Zusammenhangs aufwertet. Die Beibetexte werden zum Schlüssel, der ein Werk erschließt. Kunst und Text treten im Doppelpack auf. Ein Beispiel stellt das Werk des Künstlers Heimo Zobernig dar. Über seine Objekte zu sagen, sie changierten zwischen Skulptur und Gebrauchsgegen-

stand, zeigt, dass man die gängige Erklärungsschablone kennt. Mitunter gibt es auch weitere Schlüssel, die gleichzeitig komplizierter und banaler sind. Das gilt zum Beispiel für zwölf weiß gestrichene Pressspanobjekte, die Zobernig 1990 in Wien zeigte. Auch hier greift das Erklärungsmuster eines »Spiels zwischen Skulptur und Nicht-Skulptur«, aber es gibt auch einen komplizierteren Zugang, der den Betrachter als echten Kenner ausweist. »Für die Ausstellung in der Wiener Jänner-Galerie 1990 konstruierte Zobernig zwölf weiß gestrichene Pressspanobjekte, welche exakt zwölf Sockel von Fareed Armalys ›Wechselkursen‹ nachahmten, die dort für die Mitgliedstaaten der EU standen. Aus Armalys zeichenhaften Objekten wurden so abstrakte Multiples, die aber wiederum Zeichenfunktion annahmen, wenn man sie als ironisch-kritische Referenz auf den aufklärerischen Konzeptualismus verstand ...«⁸⁹ Ein solches Verstehen verzaubert die Gegenstände durch ein verzweigtes Zusammenspiel von Verweisen, das indessen genauso leer ist wie die Pressspankisten selbst. Man kann einem Kritiker nur zustimmen, der 1992 anlässlich einer Zobernig-Ausstellung in Köln schrieb, dass »der Grad der Irritation oder des Changierens der visuellen Proto-Vorstellung und künstlerischen Umfunktionalisierung abhängig ist von der gedanklichen und visuellen Kapazität des Herstellers und Betrachters«⁹⁰. Das Aufsagen einer Erklärung veredelt nicht nur das Werk, sondern zugleich Künstler und Betrachter, die sich beide einer höheren Sphäre gemeinsamen Verstehens teilhaftig fühlen dürfen. Das Doppel von Kunstwerk und Erklärung bietet mehr an als nur den Kurzschluss des Verstehens. Er erzeugt einen Kreis von Kennern, die einer bestimmten Kunstrichtung huldigen. Eine Theorie und deren Sprechweise braucht dazu weder einfach noch leicht begreiflich

zu sein, sondern erfüllt die Aufgabe umso besser, je unverständlicher und hermetischer sie auftritt. Den Wucherungen des Jargons sind innerhalb einer Diskussionsgemeinschaft keine Grenzen gesetzt, vermitteln sie doch nach innen das Gefühl von Zusammengehörigkeit und sorgen nach außen für den Eindruck von Kompetenz. Die Kompliziertheit wird zur Machtfrage, denn eine solche Theorie funktioniert umso besser, je mehr es ihr gelingt, die Masse der Unkundigen auszuschließen und zugleich kleine, aufeinander eingespielte Gruppen zu formen. Kunst, die sich einer solchen Theorie andienen will, rühmt sich gerne der Eigenschaft, schwierig oder verstörend zu sein und ihr Publikum zu irritieren. Für den Kunstwissenschaftler Buchloh etwa »basiert das Kunstwerk in paradoxer Weise auf einem Kommunikationsmodell, dem Modell einer sehr komplexen und widersprüchlichen Kommunikation, undurchsichtig, hermetisch, esoterisch, einer Kommunikation des Widerstandes und Gegensatzes, der negativen Kritik«. ⁹¹ Eine solche Kunst schreitet geradezu nach einer Theorie, die sich all ihrer Konfusionen annimmt und damit erst die Kommunikation erzeugt, die dem Modell des Theoretikers entspricht. Die in derartigen theoretischen Hochsicherheitstrakten ausgebrüteten Kunstwerke sind von einer Aura der Unangreifbarkeit umgeben.

Nur in seltenen Fällen treten die Unzulänglichkeiten der Kompliziertheit zutage. So diskutierten 1996 in New York Kunstvermittler und Künstler ihre Vorstellungen von politischer Kunst und kamen nach den einführenden Vorträgen zu der Einsicht, dass ihre Theorien für die Menschen, deren Probleme die Kunst betreffen sollte, unverständlich blieben. Den Vorschlag, eine weniger abstrakte und spezialisierte Sprache zu suchen, quittierte Isabelle Graw, Herausgeberin der Zeitschrift »Texte zur Kunst« mit

der Warnung: »Man kann ein solches Vokabular benutzen, aber man sollte sich damit auf etwas Konkretes beziehen.« ⁹² Eine einfachere Sprache ist nur begrenzt zulässig, denn zumindest in den allgemeineren Aussagen sollten die Anhänger eines bestimmten Diskurses sich weiterhin frei in ihrem Jargon ausleben und identifizieren können.

Neben der mangelnden Haltbarkeit und der mangelnden Distanz zum Werk steht die Kunsttheorie vor einem dritten Problem, da sie im institutionellen Gefüge der Kunst selbst eine Position einnimmt. Solange Theorien sich darauf beschränken, über Kunst zu sprechen, Texte zu den Werken zu liefern und Urteile zu begründen, gliedern sie sich im System als Textbruchstücke und Gedankensplitter ein, die man je nach Bedarf heranziehen oder beiseitelassen kann. Problematisch wird das Verhältnis von Texten und Kunst erst, wenn Theorien ausdrücklich die Mechanismen des Kunstsystems und damit ihre eigene Arbeitsgrundlage miteinbeziehen.

Ein beliebtes Angriffsziel ist die Macht des Marktes, vor der die Theorie immer wieder warnt. Das kann nicht überraschen, denn einer intellektuellen Diskursmaschine, die vorwiegend von Institutionen aus agiert, seien es Kunstverwaltungen oder Universitäten, treten am Markt Akteure gegenüber, die ihre Zuschreibungen und Aussagen nur bedingt ernst nehmen. So berechtigt die Kritik am Markt oft ist, im Bereich der modernen Kunst führt sie zu eigenartigen und sehr widersprüchlichen Konstellationen, deren erstaunlichste das schon mehr als ein halbes Jahrhundert überdauernde strategische Bündnis einer sogenannten »kritischen« oder »linken« Theorie mit den Institutionen der Staatskultur ist. In der Kunst des späten 20. Jahrhunderts zeigt sich der Einfluss dieser Position oft,

wenn neue Strömungen sich mit theoretischer Unterstützung durchsetzen. So lag etwa dem amerikanischen Expressionismus in seinen Anfängen ein anarchistischer Impuls zugrunde, der sich aber rasch von der radikalen Freiheitsgeste zum liberalen amerikanischen Ideal wandelte. Die Maler zogen der politischen Unabhängigkeit die kapitalistische Freiheit vor, sich auf dem Markt zu verkaufen. Den Einfluss des Kapitals auf Museen und Kunstverwaltung prangerte in den siebziger Jahren eine institutionenkritische Kunst an, indem sie die Verflechtungen von Großkapital und Institutionen offenlegte. Abhängigkeit von Staatsgeldern schien eine größere Unabhängigkeit zu gewährleisten. Ein anders gelagertes Beispiel gibt die sogenannte Postmoderne. Als Überwindung eines Mythos der Moderne gedacht, unterwarf sie sich schon mit der Vorsilbe »Nach-« exakt der gleichen Logik zeitlicher Abfolge, um alsbald Teil eben dieser Moderne zu werden. Die Documenta des Jahres 1997 unternahm schließlich weitgehend gegen die am Markt etablierten Positionen den Versuch, eine Geschichte der politischen Kunst zu rekonstruieren und ihre künftigen Perspektiven aufzuzeigen. Bislang ist noch jeder dieser Impulse gegen die Macht des Kapitals ins Stocken geraten, sobald der Erfolg die Werke für private Geldgeber attraktiv machte und sie nach und nach aufgekauft wurden. Aber es sind nicht nur Künstler, die in der Frontstellung gegen den Markt Unstimmigkeiten produzieren.

Die theoretischen Aussagen politischer Kunst führen nahezu zwangsläufig auf einen unlösbaren Widerspruch zwischen den Institutionen, dem Markt und der materiellen Basis der Kunst. Sie fordern, Markt und Museum zu trennen und einen Raum für eine politisierte Kunst zu schaffen. Kunst darf nicht allein Ware werden. Sie soll ein

politisches Potenzial entfalten. Sie soll kein Produkt der Kulturindustrie werden. Das sind Positionen, die eine politische Kunst mehr oder weniger ausdrücklich vertritt, seit Theodor W. Adorno sie in seiner Kritik an der faschistischen Ästhetik wie auch an der kapitalistischen Kulturindustrie formuliert hat. Um weder in einen akademischen Kanon »guter Kunst« zurückzufallen noch die Kunst der Kapitalverwertung und der Mode auszuliefern, galt es, die politische Reichweite und Verwertbarkeit der modernen Kunst zu bestimmen. Die Entscheidung für einzelne stilistische Positionen fällt aber schwer, da sie selten grundsätzlich politisch vertrauenswürdig sind. So befindet Adorno beispielsweise den Kubismus für gut, nachdem er ihn von den Aktivitäten des Händlers Kahnweiler getrennt hat. Kahnweiler hatte als Agent des Kapitals den Kubismus nach Ansicht von Adorno falsch, nämlich nur als neue Sehweise verstanden, wo er doch eigentlich nichts anderes sei als eine »Reaktionsweise auf eine Stufe der Rationalisierung der gesellschaftlichen Welt, welche deren Wesen durch Planung geometrisierte«. ⁹³ Aber auch damit steht der Kubismus nicht ein für alle Mal auf der richtigen Seite, denn »wer 1970 kubistisch malte, lieferte Plakate, für Reklame verwendbar«. ⁹⁴

Man ging davon aus, dass das Kapital der modernen Kunst auf den Fersen sei, um sie als Ware zu korrumpieren. Gegen den Markt und seine Aneignung auch noch der politischsten Avantgarde half nur eine Politisierung der Kunst, die dem Geld stets zuvorkommen sollte. Die kritische Theorie setzte unter den Bedingungen der Moderne nicht einen bestimmten Kanon guter Kunst fest, sondern begründete eine Redeweise, die wieder und wieder nachfragt, ob sich mit einem Werk eine politische Position verknüpfen lässt, und wenn ja, ob diese Position korrekt ist. Da aber

schlechterdings alles politisch wird, wenn man die Dinge nur entsprechend betrachtet, reduziert sich die Frage nach einer politischen Aussage auf die Frage, ob die richtige oder die falsche Position vertreten wird. Gelingt es nicht, Kunstwerken eine eindeutige Aussage abzulesen, bleibt als einziger Weg zu einem politischen Standpunkt das Bekenntnis des Künstlers. Das konnte zu Befragungen führen, deren Rhetorik regelrecht an eine Gesinnungsprüfung erinnert. So musste sich der Künstler Jeff Wall angesichts seiner politisch allzu uneindeutigen Fotografien 1989 von dem Kunstwissenschaftler Timothy J. Clark fragen lassen, wie sich sein Werk dem Kraftfeld des Kapitalismus und Individualismus widersetze, mit der unausgesprochenen Aufforderung, eine entsprechende Erklärung zu liefern oder seinen Platz in der Riege der politisch korrekten Künstler aufzugeben. Folgsam entgegnete der Künstler, es sei sein Hauptanliegen, »beim Betrachter irgendeine, vielleicht sogar eine unterschwellige Form von Identitätskrise hervorzurufen«. ⁹⁵ Der Eindruck drängt sich auf, die Identitätskrise hätte im Augenblick des Gesprächs eher auf der Seite des Künstlers stattgefunden, auch wenn es ihm mit seiner Auskunft gelingt, sich als politisch rechtschaffen auszuweisen. Andere Künstler, die sich politisch ambitioniert geben, geraten mit allzu belanglosen Werken ins Zwielficht. So geschah es Daniel Buren, der den Ausspruch prägte, »Kunst, was immer sie sein mag, ist ausschließlich politisch«. ⁹⁶ Es gelang ihm auf Dauer nicht, die politische Aussage seiner Arbeiten zu klären, die Dinge oder Wände mit 8,7 cm breiten, abwechselnd weißen und bunten Streifen versehen. Allmählich setzte sich die Ansicht durch, dass es sich hier aller Aufwertungsversuche zum Trotz um bloße Dekoration handelt.

Der Standpunkt, von dem der politische Anspruch der

Kunst gefordert wird, führt im System der modernen Kunst zu Frontstellungen, die entweder das Kapital ganz ausschließen wollen und dann notgedrungen akademisch werden oder einen Teil des Kapitals für politisch verträglich erklären müssen. Wenn der Einfluss des Kapitals und des Kunstmarkts geschwächt werden soll, wird automatisch das Museum als führende Institution gestärkt und gegen Kapitaleinflüsse abgeschottet. Ein Quasi-Monopol der staatlichen Institutionen liegt nicht zuletzt im Interesse der Theoretiker, da sich dort ein geschlossener Zirkel von institutionalisierter Theorie und institutionalisierter Kunst ergibt. In einem Museum, das gänzlich vom Markt und von dessen Einflüssen abgekoppelt wäre, erhielte die Theorie die Entscheidung über das, was als gute Kunst gilt.

In dieser Konsequenz erreicht der Anspruch der politischen Kunsttheorie vielleicht seinen skurrilsten Widerspruch. Die staatliche Finanzierung von Kunst geht historisch auf die feudale Praxis zurück, ein ausgewähltes Segment der Kultur zu Repräsentationszwecken zu unterhalten. Obgleich diese Kunst mit dem Verschwinden der Feudalherrschaft einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, blieb die Herkunft von Institutionen wie dem Museum, dem Theater oder der Oper aus der höfischen Kultur unverkennbar. Wird Kunst vom Markt abgekoppelt, so kommt unvermeidlich ein institutioneller Hintergrund zum Vorschein, der im Kern so feudal geblieben ist wie die Akademien und Museen des 19. Jahrhunderts. Ob sie will oder nicht, eine politische Kunst, die sich allein auf die staatlich geförderten Institutionen stützt, fällt zurück auf das vormoderne Modell einer Kunst in einem akademischen System, in dem Theorien und deren zumeist verbeamtete Autoritäten alleinige Geltung beanspruchen und Werte setzen. Ob es sich dabei um ästhetische oder

politische Maßstäbe handelt, ändert wenig am drohenden Rückfall in ein akademisches Kunstsystem, in dem eine herrschende Meinung die Marschroute für richtige Kunst vorgibt. Wahrscheinlich lassen sich in jeder Form der Kulturindustrie leichter politische Aussagen treffen als ausgerechnet im Feld einer Kunst, die im Museum zu ihren Ursprüngen in der höfischen Repräsentationskultur zurückfindet.

Der Markt begegnet der politischen Kunst mit der bewährten Gleichgültigkeit des Geldes, das noch die kritischsten Aussagen goutiert, wenn sie nur Gewinn versprechen. Die wenigsten Künstler können es sich leisten, Angebote auszuschlagen. Barbara Kruger, die Chefdesignerin bei einem Modemagazin war, bevor sie als Künstlerin sozialkritische Bilder im Werbe-Look entwarf, verteidigte ihren Eintritt in eine kommerzielle Galerie damit, dass es »das Privileg einer Person mit einem Erbe oder einer ordentlichen Professur« ist, dem Markt den Rücken kehren zu können.⁹⁷ Wohlstand und finanzielle Sicherheit erleichtern sowohl bei Künstlern wie auch bei Theoretikern den Widerstand gegen die Macht des Kapitals.

Den Kampf für eine politische Kunst begleitet eine unversöhnliche Abneigung gegen die Kulturindustrie, die sich von Adorno über den französischen Theoretiker und Künstler Guy Debord bis zu Benjamin D. Buchloh fortsetzt. Auf Adornos Hasstiraden gegen den Jazz folgten Debords Ausfälle gegen das Spektakel der Hollywoodfilme und Buchlohs abschätzige Erwähnung von kommerzieller Musik, »Rock und Rap und so weiter«. Der Siegeszug der Kulturindustrie scheint jedoch unaufhaltsam, ebenso wie der Niedergang der ausschließlich staatlichen Kunstinstitutionen, die sich mehr und mehr an privates Kapital binden, womit die Basis für eine Kunst gegen die

Interessen des Kapitals verschwindet. Buchloh beklagt noch 1997 im Documenta-Katalog die drohende Auflösung der »einzigen Welt, die ich kenne, Hochschulen, Kunstgeschichte, zeitgenössische Kunst, Museen ...«. Ohne die Enge seiner persönlichen Kunstwelt je infrage zu stellen, greift er die schädliche Vermischung von angeblich hochstehender, politisch bewusster Kultur mit der minderwertigen kommerziellen Gegenwart an. »Wenn die Leute in New York für eine Damien-Hirst-Ausstellung eine Kollaboration mit David Bowie vorschlagen können – und das meinen die ernst, da lacht niemand –, dann wissen Sie, dass es vorbei ist. Sie haben verloren!«⁹⁸ Man muss sich aber genau überlegen, wer bei dieser Wendung der Dinge etwas verliert und wer gewinnt. Sicher scheint, dass eine sogenannte Hochkultur, wenn sie sich mit einer Ikone der populären Kultur schmückt, nicht weiter auf die Unterstützung durch eine institutionalisierte Theorie angewiesen ist. So steht hinter Buchlohs Befürchtungen um die Zukunft der Kunst auch der drohende Kompetenzverlust von Theorie, die ihre Macht in Museumsdirektorien, Beraterkomitees, Kunstredaktionen oder Kulturbehörden entfaltet – institutionelle Positionen, die größtenteils wegfallen könnten, wenn sich eine Kulturproduktion über den Markt mit der Öffentlichkeit kurzschließt.

Ausbildung

Zur schwächsten aller alten Institutionen der Kunst ist die Akademie geworden. Seit sich die Moderne in ausdrücklicher Gegnerschaft zum akademischen Malsystem durchsetzen konnte, haben sich die Kunstschulen und ihre Aufgaben gewandelt. Die Reste eines akademischen Kanons

sind längst verschwunden, und die Lehre hat sich dem Zeittakt angepasst, den die Moderne vorgibt. Da handwerkliche Fähigkeiten damit weitgehend unerheblich geworden sind, haben Akademien ihre frühere inhaltliche Aufgabe verloren.⁹⁹ An ihrem Beispiel zeigt sich deutlich, warum man das Ende der Kunst weder herbeireden kann noch befürchten muss. Als Institutionen hätten sie längst verschwinden können, ohne das System zu gefährden. Genügend erfolgreiche Künstler zeigen, dass zur Karriere eines Künstlers keine akademische Ausbildung erforderlich ist. Dennoch wird die Akademie auf unbestimmte Zeit bestehen bleiben, da sich Institutionen zwar gründen lassen, aber kein Verfahren vorsehen, sie wieder abzuschaffen. Stattdessen passen sie sich ihrer Umgebung an und versuchen, den Bedarf an den Leistungen, die sie anzubieten haben, so gut es geht zu erhalten.

In der Not des Wandels haben Akademien neue Aufgaben gefunden, die sie im System der modernen Kunst zwar nicht unabkömmlich machen, aber ihnen dennoch einen gewissen Nutzen sichern. So entgehen etwa Akademien für Medienkunst mit dem Rückgriff auf technisches Wissen und in einem gewissen Sinn handwerkliche Fähigkeiten dem Dilemma der herkömmlichen Kunstakademien. Allerdings verlässt ein Großteil ihrer Absolventen das Feld der Kunst, da ihre technischen Kenntnisse ihnen dort keine besonderen Vorteile versprechen. Es gibt keinen Kanon der Fähigkeiten, die notwendig sind, um Kunst zu machen. Was zählt, ist die Anpassung an unübersichtliche Anforderungen in einem Geflecht von Galerien und Institutionen, und kein Ort wäre geeigneter, es zu vermitteln, als die Institution der Akademie. Eingebunden in die Kulturverwaltung, kennt Kunst mittlerweile etliche bürokratische Rituale, die für einen Künstler lebenswichtig sind. Gleich,

ob es um Stipendien, Preise oder Projektförderungen geht, zum Erfolg trägt es nicht unwesentlich bei, Anträge stellen zu können, die den kulturbehördlichen Vorstellungen entsprechen. Mit seinen Formalien führt das Akademieleben die künftigen Künstler in diesen institutionellen Rahmen ein. Sie lernen, sich selbst und ihre Arbeit unter den institutionellen Gesichtspunkten eines Lebenslaufs und Lebenswerks zu beschreiben und rudimentäre Entwürfe kunsthistorischer und theoretischer Erklärungen daran zu testen. Die Ergebnisse dieser Künstlersozialisation fallen sehr unterschiedlich aus, da die institutionelle Form die Freiheit gewährt, einen ganz persönlichen Entwurf in Werk und Wort umzusetzen. So lernt jeder Absolvent ganz individuell, sich als Teil der Institution Kunst zu begreifen, wie es der Künstler Jeff Wall, der im Übrigen nicht eine akademische Ausbildung, sondern das Studium der Kunstgeschichte durchlaufen hat, deutlich macht. »Ich denke, heute ist jeder Künstler seine eigene Akademie geworden. Er hat die Anweisungen verinnerlicht, die früher von einer echten gesellschaftlichen Institution kamen, welcher der Künstler ohne die Vermittlung des Marktes direkt unterworfen war. (...) Heute muss man sich eine Art Institution in der eigenen Psyche konstruieren, so etwas wie ein Über-Ich.«¹⁰⁰ Mit dem Rüstzeug eines solchen institutionellen Rollenverhaltens können die Akademieabgänger versuchen, sich in der Institution Kunst zu bewähren.

Neben den Effekten auf Seiten der Studenten bietet die Akademie auch ausgebildeten Künstlern einen gewissen Nutzen. Im System der Kunst, in dem sie eine sehr schwache Position haben und ihr Leben »von einem Markt erfasst ist, der erratisch, bösartig und fürchterlich allgegenwärtig ist«¹⁰¹, wie Barbara Kruger es ausdrückte, bietet die

Akademie ihnen eine gewisse Sicherheit. Professuren auf Lebenszeit mit entsprechender Altersversorgung garantieren auch dann noch einen hohen Lebensstandard, wenn der Erfolg auf den Märkten nie erreicht oder wieder verspielt wurde. Dass die Lage an den Akademien dennoch alles andere als glücklich ist, schildert sehr drastisch der Maler Gerhard Richter im Jahr 1983 nach zwölf Jahren Tätigkeit als Professor an der Akademie in Düsseldorf. »Die schauerlichste Seite des künstlerischen Elends zeigen die so genannten Kunsthochschulen, die mit dem klangvollen Namen ›Akademie‹ die gesamte Öffentlichkeit aufs Kreuz legen. (...) Wir haben mehr als ein Dutzend solcher ›Hochschulen‹ in der Bundesrepublik, an denen die schlechtesten aller Künstler als Parasiten hausen und ihr Beisammensein zu einem System von Unzucht und Langweiligkeit aufblasen. Diese so genannten Künstler, die sich nicht das Salz in der Suppe verdienen könnten, werden dort zu Professoren ernannt, also mit Prestige, Geld und Ateliers ausgestattet; sie können dort nicht nur ihren Schwachsinn kultivieren und verbreiten und die Studenten damit besudeln, sie sind auch in der Lage, alles daranzusetzen, dass jeder Student und jeder neu zu berufende Kollege unter ihrem Tiefstniveau bleibt, damit sie selbst ungefährdet in ihrem trüben Mief bestehen bleiben können.«¹⁰² Je abgeschlossener und unabhängiger eine Institution ist, je mehr sie über ihr Programm und über die Besetzung ihrer Stellen intern entscheidet, desto eher sind derartige Effekte einer negativen Rückkopplung zu erwarten. Die Ursache liegt nicht allein in den Akademien, sondern in dem gesamten Kunstsystem der Moderne, das auf eine Ausbildung im herkömmlichen Sinn verzichten kann und Akademien deswegen ihrer fatalen Eigendynamik überlässt.

Akteure

Innerhalb des institutionellen Gefüges spielen einzelne Personen jeweils ihre Rolle, sei es als Sammler, Kurator, Galerist, Betrachter oder Künstler. Den Rahmen, in dem sie arbeiten, handeln und sprechen, steckt die institutionelle Stelle ab, für die sie sich entschieden haben. Ohne streng kontrolliert oder ihrer Freiheit beraubt zu werden, sind sie an einen Handlungsrahmen gebunden, denn was sie tun, führt je nach Position zu ganz verschiedenen Ergebnissen. Die Signatur eines Künstler hat andere Folgen als die Unterschrift eines Betrachters. Wenn ein Werk einem Sammler oder einem Kurator gefällt, führt das zu anderen Ereignissen, als wenn es einem Künstler gefällt. Die verschiedenen Positionen erlegen ihren Vertretern jeweils unterschiedliche Aufgaben und Möglichkeiten auf. Ein Sammler braucht Kapital, ein Betrachter hat es nicht nötig, ein Künstler produziert einen öffentlichen Lebenslauf, Kuratoren können darauf verzichten.

Was sich im Feld der Kunst ereignet, wird oft an den Berichten und Geschichten einzelner Personen nacherzählt. Die persönliche Geschichte ist die einfachste Form, die Dinge zu betrachten, da stets jemand beteiligt ist, der etwas getan oder erfunden hat, der eine Entscheidung trifft oder einen Erfolg erzielt. So wie die Kompliziertheit mancher Theorie hat auch die Einfachheit einer persönlichen Erzählung ihre Vorteile und ihr Einsatzfeld. In welcher Eigenschaft Personen auch auftauchen – ob als Subjekte eines Lebenslaufs und Lebenswerks, ob sie als »genial«, »erfolgreich« oder »kreativ« gelten –, in der Regel rückt ihre Geschichte zwar ins beste Licht, was sie geleistet haben, lässt aber den Rahmen, der es ihnen möglich gemacht hat, im Dunkel. Keine dieser einfachen persönlichen Er-

zählungen ist im engeren Sinn falsch. Sie eröffnen eine bestimmte Betrachtungsweise und machen vergessen, dass sie damit eine andere übergehen. An die Stelle des institutionellen Gefüges und seiner Vorgaben setzt die Erzählung von Personen den freien Willen, den Geschmack, die Begeisterung oder die spontane Entscheidung.

Einfache Erzählungen treten deshalb gerne dort auf, wo das strategische Verhalten, das eine Situation beherrscht, nicht offensichtlich werden soll. Sie stellen die Freiheiten einer Person in den Vordergrund und blenden den Rahmen aus, der diese Freiheiten ermöglicht und begrenzt. So leitete das System der akademischen Kunst aus den freien Künsten die Freiheit der Kunst her und verschleierte damit die Rolle der Institutionen. Immanuel Kant versuchte, die allzu emphatische Rede von der Freiheit zu bändigen, und stiftete in seiner *Kritik der Urteils-kraft* die Fiktion eines allgemeinen Urteils, das allen subjektiven Freiheiten zum Trotz einem gemeinsamen Prinzip unterliegen kann. Das lässt sich auch als Versuch verstehen, die persönliche Freiheit des Geschmacks mit den Entscheidungen einer Institution in Einklang zu bringen. Welche Freiheiten der Kunst und den Künstlern auch immer zugestanden werden, ihr Erfolg erweist sich erst innerhalb der Institutionen, die die Freiheit haben, einen Künstler zu fördern oder fallen zu lassen. So muss die euphorische Rede von den Freiheiten misstrauisch stimmen, taucht doch immer ein institutioneller Rahmen im Hintergrund auf, der Möglichkeiten wie auch Grenzen der Freiheit erst hervorbringt.

Richtet sich die Aufmerksamkeit darauf, welche Positionen nach welchen Regeln Einfluss nehmen, so müssen die persönlichen Erzählungen in den Hintergrund treten. Im

Vordergrund stehen dann die institutionellen Stellen, durch die Personen hindurchgehen und die sie für eine gewisse Zeit innehaben, um dort Handlungen, Entscheidungen und Bruchstücke ihres Lebens zu hinterlassen. Nur im Moment des Erfolgs finden Persönlichkeit und Institution zueinander, denn Erfolg erzielt, wer sich seine persönliche Freiheit nimmt, um sich einem institutionellen Rahmen anzupassen. Die Lebensgeschichte feiert den Erfolg als die gelungene Tat, aber das Maß für ihr Gelingen setzt der Rahmen.

So zeigen die einer Person zugerechneten Erfolge gleichsam im Vorbeigehen, welche Regeln an einer bestimmten Stelle herrschen. In Systemen, die sich wie das der Kunst eng an Institutionen binden, wird dieser Zusammenhang besonders deutlich. Oft entscheidet hier über den Erfolg oder Misserfolg die Fähigkeit, das Umfeld aufmerksam zu beobachten und sich den Zusammenhängen geschickt anzupassen. Es geht weniger darum, in den Ablauf der Ereignisse einzugreifen oder ihn zu planen, als darum, zu sehen, wie die Dinge laufen, um sich im richtigen Moment der sich von selbst ergebenden Bewegung anzuschließen.

Young British Art als Beispiel

Wie eine Kunstrichtung zustande kommt, indem alle Beteiligten an ihrer jeweiligen Stelle auf ihren eigenen Erfolg hinarbeiten, lässt sich gut am Beispiel der »Young British Art« verfolgen, die Mitte der neunziger Jahre ihren Höhepunkt erlebte. Es begann damit, dass sich 1988 etliche Abgänger der Goldsmith-Akademie zusammaten, um in einer leer stehenden Polizeiwache unter dem Titel

»Freeze« eine Gruppenausstellung zu veranstalten. Die Ausstellung spielte wie die Salons der Unabhängigen gut hundert Jahre zuvor das Aufbegehren der noch nicht etablierten Künstler durch und präsentierte sie als eine museumstaugliche Gruppierung in einem nichtinstitutionellen Raum. Das Ereignis war gut vorbereitet, Sponsorengelder standen zur Verfügung, ein Katalog kam heraus, die ersten Kritiken erschienen schon vorab. Ein neues künstlerisches Angebot war auf dem Markt, und die Stellen, die sich davon Erfolge erwarten durften, hatte man in die Organisation gleich miteinbezogen. Schon mit dem ersten Auftreten gelang es, eine Schwelle zu überschreiten, hinter der sich wie in einer Kettenreaktion Erfolg und Aufmerksamkeit wechselseitig bestärken. Ein Räderwerk von Hoffnungen und Interessen beginnt hier ineinanderzugreifen. Die Künstler hoffen auf eine Galerie, die Galerie hofft auf den Sammler, der Sammler hofft auf das Museum. Sobald die Kette unterbrochen wird, sobald auf einen Erfolg nicht der nächste folgt und die Bewegung ins Stocken gerät, droht der Aufstieg einzubrechen.

Jede Stelle im Räderwerk des Erfolgs hat ihren Moment, in dem sie zwischen Risiko und Gewinnchance ihren Einsatz abwägen kann. Vor allem von Galerien und Kritikern, die beide auf zeitnahes Handeln angewiesen sind, wurde das Angebot der jungen Künstler dankbar angenommen. Dem Londoner Galeristen Jay Jopling, seit 1986 im Kunsthandel tätig, gelang es, sich im Windschatten der Young British Art als Trendsetter zu etablieren. Kritiker nahmen sich bald der neuen Künstler an, obwohl es ihnen nicht leichtfiel, überhaupt einen inhaltlichen oder stilistischen Zusammenhalt zu sehen. Einzig und allein ein modischer »radical taste« oder eine »gewisse Art von Verantwortungslosigkeit«¹⁰³ schien die Arbeiten insgesamt

auszuzeichnen. Die Künstler gaben sich in der Folge größte Mühe, diesem Ruf gerecht zu werden, so erregte etwa Damien Hirst mit seinen in Formaldehyd eingelegten lebensgroßen Kühen, Schafen oder Tigerhaien große Aufmerksamkeit.

Die Hoffnungen der Galerien erfüllten sich, als Anfang der neunziger Jahre der Sammler Charles Saatchi zu kaufen begann. Einige Jahre zuvor hatte er in spektakulären Verkäufen etliche Maler, die damals zu Höchstpreisen gehandelt wurden, abgestoßen und war nun bereit, in die nächste Generation zu investieren. Die jungen einheimischen Neulinge boten eine gute Gelegenheit. Es war Saatchi, der den Künstlern mit vier Ausstellungen im Jahr 1992 den Namen Young British Art verpasste und für deren internationale Präsenz sorgte, so etwa 1993 auf der Biennale in Venedig. Damit war es an der Zeit, auch auf institutioneller Ebene zu reagieren, bevor die Bewegung, wie Ende der achtziger Jahre mit einigen New Yorker Künstlern geschehen, ganz ausverkauft sein würde. Das British Council finanzierte 1995 unter dem Titel »General Release« eine Ausstellung samt Katalog, die wie eine vorweggenommene Retrospektive die junge britische Kunst zu einer historischen Einheit formte und ihr den Weg ins Museum ebnete. Die Effekte der Kampagne überschreiten das Feld der Kunst: London ist am Ende des Jahrhunderts auf dem Weg zur Weltmetropole der Kunst, und das Künstlerviertel Hackney muss sich schon mit dem Montmartre vergleichen lassen.

Die jungen britischen Künstler scheinen aber nach einem Jahrzehnt ihren Zenit überschritten zu haben, vermehrt tauchen sie in Modemagazinen, Nachrichtensendungen oder unter der Rubrik Vermischtes auf. Innerhalb der Kunstwelt versprechen ihre Arbeiten kaum mehr et-

was Neues, und so kehrt der Eindruck einer inhaltlichen Unbestimmtheit zurück, der sie von Anfang an begleitet hat. Auch ein neuerlicher Skandal von 1997, ein als Mosaik von Kinderhänden ausgeführtes Porträt einer Kindsmörderin, konnte diesen Eindruck kaum beseitigen. Aber da inhaltliche Urteile, geschweige denn persönliche Ansichten, keinerlei Prognose zulassen, können Betrachter nur abwarten, ob die Kette der Hoffnungen eine Fortsetzung findet oder schon im Museum endet.

Jede einzelne Figur, die am Aufstieg der Künstler beteiligt war, hält eine persönliche Erzählung bereit, die das Ereignis im Spiegel der eigenen Entscheidungen berichtet. So unterstützte der Galerist Jopling die Künstler nach eigenen Aussagen weniger, weil er auf Erfolg, sondern weil er auf einen wenn auch recht unbestimmten Inhalt gesetzt hat. »Mein Interesse gilt einer Kunst, die ein gewisses Maß an Allgemeingültigkeit hat und die in der Lage ist, bestimmte kulturelle und generationsbedingte Unterschiede zu überdauern.« Schon spielt in die Kalkulation die Sorge hinein, die Wertschätzung könnte sich als nur kurzfristig erweisen. Um eine auf die Kette der Erfolge abgestimmte Strategie zu begründen, werden im Nachhinein inhaltliche Erklärungen erfunden, die den marktbesuhten Entscheidungen ein persönliches Antlitz geben. Die Rolle der Persönlichkeit ist nur die Kehrseite ihres institutionellen Rahmens. Je weiter einzelne Figuren in den Vordergrund treten, je mehr sie ihren Erfolg als persönliche Errungenschaft darstellen, desto eher lässt sich ihrer Geschichte ablesen, welche strategischen Optionen ihre Position ihnen vorgibt und belohnt. Die Karriere der jungen britischen Künstler lässt sich als Effekt in einem System begreifen, an dem zwar einzelne Personen stets beteiligt sind, die aber gerade deshalb erfolgreich handeln, weil sie sich nicht frei

entscheiden, sondern die Lage beobachten, um sich einer laufenden Entwicklung rechtzeitig anzuschließen.

Kuratoren

Eine der jüngsten Erfindungen im Reich der handelnden Figuren ist der Kurator. Seit Ende der achtziger Jahre macht er als neuer Typ des Kunstvermittlers mehr und mehr von sich reden. Kurator heißt ursprünglich soviel wie Pfleger oder Vormund. Sein Berufsbild hat sich vom Verwaltungsangestellten und Ausstellungsorganisator zum flexiblen Kunstagenten gewandelt. Kuratoren sind als Gegenstück zum Galeristen die Antwort des Museumsbetriebs auf einen beschleunigten Markt.

Sie entwickeln die museale Ordnung der Kunst flexibel weiter und erfinden Künstler und Themen in einem Tempo, das Museen gegenüber dem Markt konkurrenzfähig hält. Institutionen behalten auf diese Weise die Möglichkeit, Künstler zu entdecken und zu unterstützen, ohne sich ganz dem Markt auszuliefern. So spüren Kuratoren Trends frühzeitig auf und bringen sie mit temporären Ausstellungen in die Museen, ohne deren Lager durch zu viele Ankäufe zu füllen.

Die Entscheidung des Kurators über Konzepte, Programme und die künstlerische Ausrichtung von Ausstellungen macht vor dem Künstler und seinem Werk nicht unbedingt halt. Oft haben Kuratoren sehr genaue Vorstellungen davon, welche Werke sie von welchem Künstler haben wollen, und führen damit eine versteckte Form der Auftragsarbeit wieder ein. Die Künstler haben ihr eigenes Werk so zu entwerfen, dass es den an sie gestellten Erwartungen entspricht, und werden damit zu Spielfiguren im

Konzept des Kurators. Beispielhaft zeigt den Effekt eine »Museum Robert Walser« betitelte Ausstellungsreihe, die 1992 im Foyer des Hotel Krone in Gais, Kanton Appenzell, stattfand. In regelmäßigem Turnus durften Künstler in losem Gedenken an den Schweizer Schriftsteller, der dort hin und wieder zu speisen pflegte, eine Vitrine mit Kunst füllen. Die originelle Idee, Künstler mit einem derart beengten Raum zu konfrontieren, blieb als Kern der Ausstellung im Gedächtnis. Das Miniatur-Museum hätte auch mikroskopisch klein sein können, denn alles, was es in die Welt zu senden hatte, waren Namen. Selbst ohne Werke hätte die Ausstellung gut funktioniert. So sorgte allein die hochkarätige Namensliste der Teilnehmer dafür, dass die kleine Vitrine mit ihrem Vorgriff auf die Wirklichkeit der Institutionen den Aufstieg des jungen Kurators Hans-Ulrich Obrist einen großen Schritt voranbrachte.

Die Strategie, den eigenen Namen durch eine geschickte Verbindung mit einer Liste etablierter Künstler aufzuwerten, ist keineswegs neu. Namenslisten summieren das, was früher der Ruhm des einzelnen Künstlers war, und zielen als Maß für Wert und Aktualität die Anzeigen von Galerien oder die Programme von Großausstellungen. Namen von Künstlern werden abgefragt, gehandelt, notiert, kombiniert und auf- oder abgewertet. Sie sind auf einer banalen, aber entscheidenden Ebene der musealen Datenverarbeitung manchmal das Wichtigste, was eine Ausstellung hinterlässt. Weitsichtiges Management von Künstlernamen gehört zu den grundlegenden Qualifikationen eines jeden Kurators. Beweglichkeit ist dabei Pflicht für die zeitnahen Agenten der Museen. Mittlerweile ein Star unter den Kuratoren, weiß Obrist genau, dass er seine Konzepte stets den neuen Bedingungen anzupassen hat, und erklärt, »ich habe kein Fertigrezept, keine dogmatische Lösung

bereit, sondern nur bewegliche Strategien«. ¹⁰⁴ Aber alle Beweglichkeit macht doch vor der Institution halt, die die Stelle des Kurators erst erfunden hat. »Ich glaube an das Museum«, ließ Obrist 1998 wissen. ¹⁰⁵

Sammler

Gleichen sich auf der einen Seite Museen mehr und mehr dem Gebaren von Händlern an, so stehen dem auf der anderen Seite Käufer gegenüber, die dem Vorbild der Museen nacheifern. Ein Großteil der privaten Investitionen in das Kunstsystem verdankt sich indirekten Subventionen, da der Staat für solche Ausgaben Steuervergünstigungen gewährt. Aber allein mit finanziellen Vorteilen lässt sich die Kaufentscheidung für Kunst nicht begründen, da trotz immer neuer spektakulärer Höchstpreise Kunst gegenüber anderen Anlageformen im Durchschnitt eine vergleichsweise schlechte Rendite bringt. ¹⁰⁶ Oft geben weiterreichende Werbeeffekte den Ausschlag, so etwa die Hoffnung eines österreichischen Versicherungsunternehmens, »innerhalb weniger Jahre eine junge, intellektualisierte Klientel für die Aktivitäten der Foundation zu interessieren«. ¹⁰⁷ Sponsoring, das vorwiegend von der Öffentlichkeitsarbeit der großen Kunstereignisse mitprofitiert, entwickelt sich mehr und mehr zu einer wichtigen Geldquelle der Kunst.

Im Gegensatz zu der Kunstförderung durch Unternehmen, die sich meist von Kuratoren beraten lassen, folgen Sammler mit ihren privaten Investitionen teils ganz persönlichen Vorlieben, teils dem Vorbild musealer Sammlungen. Am Markt handeln sie entweder als Spekulanten, die Stile durchsetzen und dabei verdienen, oder sie kaufen

Kunst, um kulturelle Werte zu besitzen. Treten sie als Spekulanten auf, müssen sie darauf bedacht sein, früh genug zuzugreifen, um billig einzukaufen, bevor die Preise anziehen. Charles Saatchi ist ein Beispiel für diesen Sammlertyp, der schon deshalb Trendsetter ist, weil hinter seinen Entscheidungen so viel Kapital steht, dass es kaum ein Risiko darstellt, zu kaufen, was er kauft. Er scheut sich allerdings nicht davor, Kunst wieder abzustoßen, wenn der Markt nachgezogen hat, notfalls verdeckt über Zwischenhändler. So warf er Ende der achtziger Jahre eine ganze Reihe von Bildern der Maler Baselitz, Schnabel, Kiefer und Chia über den New Yorker Händler Larry Gagosian wieder auf den Markt und löste damit einen Preisverfall aus. Um seine Geschäfte zu koordinieren, hält er sich stets über die neuesten Entwicklungen auf dem Laufenden und nimmt verschiedene Aufgaben im Museumsbereich wahr, so etwa im Aufsichtsrat der Whitechapel Gallery und des Victoria- und Albert Museums und im elitären Förderkreis für junge Kunst der Tate Gallery.

Hoch spekulative Ankäufe haben zwar die größten Effekte auf die Kunstszene, aber nur ein geringer Teil aller Sammler verfolgt diese Strategie. Die meisten orientieren sich am Vorbild des Museums, und das größte Lob, das ihrer Sammlung zuteil werden kann, ist es, wenn ihr »Museumsqualität« bescheinigt wird. Das erklärt ihr verhältnismäßig bedächtiges finanzielles Engagement. Ihr Geld erweist sich immer dann als gut angelegt, wenn der Künstler seinen sicheren Platz im Museum erhält. Im Vergleich zu den Spekulanten engagieren sich Museumssammler eher spät für eine neue Richtung, manchmal so spät, dass die Hauptwerke eines Künstlers längst vergeben sind und sie zu vergleichsweise hohen Preisen nur mehr die zweite Wahl erwerben können. Ihr Ziel erreicht eine solche

Sammlung, wenn am Ende die Gründung eines Museums steht, in dem der Sammler die Institution seiner Träume selbst verwirklicht.

Den persönlichen Nutzen der Kunst bringt der Sammler Hans Grothe auf einen einfachen Nenner: »Als Sammler werde ich behandelt wie ein Professor.«¹⁰⁸ Mit Kunst kaufen sich Sammler von kulturellen Minderwertigkeitsgefühlen frei. Nicht wenige bauen mit ihrem Kunstbesitz eine Art von persönlicher Schatzkammer auf, die an die lange Tradition der adligen Kunstkammern erinnert, in der Kunst als repräsentativer Kulturbesitz gehortet wurde. Eigenschaften, für die Kunst steht, sollen auf deren Besitzer abstrahlen. Sowohl an der märchenhaften Schaffenskraft oder Kreativität der Künstler, als auch an ihrer Unsterblichkeit und Originalität erwerben sie Anteile. Jost Herbig, der aufgehört hat, Kunst zu kaufen, sagt über das Sammeln, es sei »der Versuch von schöpferisch nicht ausreichend begabten Menschen, sich als Kulturträger zu etablieren. Nicht selten ist es mit der verzweifelten Hoffnung verbunden, sich Unsterblichkeit zumindest partiell zu sichern, indem der eigene Name an den Mythos des Genies gekoppelt wird.«¹⁰⁹ Dass es sich bei der Kreativität, der Genialität oder dem Schöpferium weniger um etwas handelt, das Künstler anderen Menschen voraushaben, sondern eher um Ergebnisse von Erzählschablonen, die die Institutionen jedem Künstler zuweisen, wird dabei leicht übersehen.

Betrachter

Eine Person, von der viel die Rede ist, die aber selbst nicht spricht, obgleich ihr so viele Worte in den Mund gelegt

werden, ist der Betrachter. Für das Funktionieren der modernen Kunst sind Ausstellungsbesucher und deren Meinungen unerheblich. Betrachter haben kaum Einfluss, weil sie anders als bei kulturellen Produkten, die in Serie gefertigt werden, im Bereich der Kunst gewöhnlich nicht als Käufer auftreten. Der gesamte finanzielle Kreislauf der Kunst würde auch ohne sie funktionieren. So stört es keineswegs, wenn in einer Saison jeder dritte Besucher des Museum of Modern Art dem Förderverein angehört oder wenn sich das Publikum bei Kunstereignissen vorwiegend aus Personen zusammensetzt, die professionell mit dem Kunstbetrieb zu tun haben. Auch wenn Kunst immer wieder einen allgemeinen kulturellen Wert beansprucht, kann sie auf die Öffentlichkeit im Grunde verzichten.

Je weniger der Betrachter zu sagen hat, desto eher wird er zu einer Leerstelle im System, die sich zugleich als Projektionsfläche von Ansichten, Haltungen oder Urteilen anbietet. Es geht dann nicht mehr darum, tatsächliche Betrachter zu beschreiben, sondern darum, im Zusammenhang einer Theorie eine brauchbare fiktive Figur zu erfinden. Seit es öffentliche Museen gibt, stellt man sich Betrachter vor, die Kunst nach einer bestimmten Vorgabe, im Sinne einer Theorie oder einer Erklärung verstehen.

Dem Betrachter wurde eine neue Wichtigkeit zugeschrieben, als an die Stelle von Gemälden in den sechziger Jahren andere, schwerer verständliche Formen von Kunst traten, wie etwa die minimalistischen Objekte. Er erwies sich als ein formbares und verständiges Wesen, das beim Museumsbesuch modellhaft nachvollzieht, was die Werke zu sagen haben. Man erzeugt den Betrachter als idealen Sprecher, dem in der Satzform »der Betrachter tut dieses«, »der Betrachter sieht jenes« Aussagen in den Mund gelegt werden, die die Kunstwerke und ihre Botschaften bestäti-

gen sollen. Der reale Betrachter will jedoch seinem idealen Widerpart offenbar nicht so recht folgen. So stellte die Kunstwissenschaftlerin Lucy R. Lippard fest, dass gerade bei den Werken der Minimal Art »viele Betrachter ohne Hinweise auf beziehungsvolle Verbindungen zu anderen Objekten und Vorbildern verloren sind«¹¹⁰. Genau die von ihr geforderten Hinweise sind es, die den wirklichen Betrachter seinem idealen Gegenstück annähern und damit zum Kenner machen, der weiß, welche Rolle er gegenüber der Kunst zu spielen hat. Kunstbetrachtung wird dadurch zu einer vorprogrammierten Tätigkeit.

Dem Publikum, das nicht von Fachkenntnissen belastet ist, dient Kunst genau wie jedes andere Feld unterscheidbarer Dinge und Aussagen als eine Projektionsfläche des persönlichen Geschmacks. Es bezieht mit seinem Urteil eine Stellung zur Kunst, aber es sagt weit weniger über das Werk, als vielmehr etwas über sich selbst. Ob man ein Werk mag oder nicht – das Werk bleibt davon unberührt. Als Angebot zur Identifikation deckt Kunst ein großes Feld ab, stellt sie doch nicht nur eine Reihe feiner Unterschiede zwischen Dingen und Ereignissen her, sondern entwirft parallel dazu einen historischen und theoretischen Hintergrund. Bei der Auswahl seiner Vorlieben steht es dem naiven Betrachter nicht nur frei, das Werk zu verstehen, wie er will, es ist auch völlig unerheblich, ob er sich das ihm unterstellte Verständnis aneignet oder nicht, solange es ihm gelingt, in der Kunst sich selbst zu finden.

Wann immer es aber darum geht, ob ein Werk gut oder schlecht ist, wann immer ein Urteil begründet oder durchgesetzt werden soll, tritt an die Stelle des naiven Betrachters sein konstruiertes Gegenstück. Ein übereinstimmendes Urteil lässt sich nur dann finden, wenn die Kriterien von vornherein feststehen. Da die Moderne aber erfolg-

reich jede akademische Festlegung gelöscht hat, gibt es keine Position mehr, von der aus ein bestimmtes Urteil über Kunst Geltung beanspruchen könnte. Wenn der Theoretiker Serge Guilbaut gegenüber Jeff Wall äußert, »ich dachte, du würdest deinen Arbeiten nicht erlauben, in einem Meer von Bedeutungen herumzutreiben, in dem die Betrachter aufs Geratewohl fischen können«¹¹¹, so fordert er ihn auf, zu seinem Werk einen idealen Betrachter zu konstruieren. Das Konstrukt stellt dem wirklichen Betrachter, der sich in einem Meer von Bedeutungen verlieren könnte, die Kunstfigur des idealen Betrachters zur Seite, um die Rede über Kunst zu lenken und ein bestimmtes Verständnis vorwegzunehmen. Aber niemand muss darauf hören, solange er sich nicht als Kenner ausweisen will.

Künstler

In der Person des Künstlers klaffen Selbstbeschreibung und Rolle im System am weitesten auseinander. Seine Geschichte erzählt nicht nur er selbst, sondern alle, die am Spiel der Kunst beteiligt sind. Die Persönlichkeit des Künstlers ist das Produkt eines Märchens, das ihm von seiner Umgebung auferlegt wird und auf das er selbst von Anfang an hinarbeitet, ob in Werken, in Aussagen oder in seinem Verhalten. Hat er einmal den Status eines Künstlers inne, so öffnet sich die Geschichte plötzlich zu einer Vielfalt möglicher Fortsetzungen. Denn ein Künstler ist frei, er darf tun und lassen, was er will, je außergewöhnlicher, je ungestümer und unkonventioneller, desto besser. Spielt der erste Teil seiner Geschichte beinahe als klassischer Bildungsroman durch, wie sein Angebot von Kunstwerken in den institutionellen Kreislauf übernommen wird und dort

den bislang namenlosen Helden erst erzeugt, so beruft der zweite Teil den Künstler zum Agenten des Unterschieds, der sich mit seiner Kunst von anderen Künstlern unterscheiden soll. Er darf nicht nur, sondern er muss anders sein, so wie sein Werk, das sich nur als etwas Unterscheidbares durchsetzen lässt.

Nicht selten wird das Märchen vom Künstler mit dem Dasein des Künstlers verwechselt. Dieser Irrtum bringt seit Jahrhunderten die Figur des verkannten Künstlers hervor, der zwar versucht, sich so zu verhalten, wie es das Ende der Künstlergeschichte vorgibt, ohne aber deren Anfang nachzuholen, der ihm die entsprechende Anerkennung sichern könnte. Hat ein Künstler dagegen einmal diese erste Hürde genommen, kann er der Fortsetzung seiner eigenen Erzählung kaum mehr entrinnen, wie Duchamps gescheiterte Versuche, keine Kunst mehr zu machen, zeigen. Die Entscheidungen, die im institutionellen Gefüge der Kunst über das Werk und über den Künstler selbst zustande kommen, kann er nur schwer korrigieren. Seine Werke und Aussagen werden ein Teil von anderswo entwickelten Strategien. Über seinen Erfolg entscheidet nicht der Künstler selbst, sondern alle anderen, die an sein Werk Erwartungen knüpfen und ihre Hoffnungen in Erfolge verwandeln wollen. Gerade weil es nicht der Künstler ist, der die Macht über Erfolg oder Misserfolg hat, erzählen alle Seiten eine Geschichte, die ihn zum alleinigen Schöpfer seines Werks und seines Ruhms macht. Es ist die Aufgabe seiner Persönlichkeit, für all die Entscheidungen einzustehen, die die anderen Beteiligten über sein Werk und über ihn getroffen haben. Im System der Kunst nimmt er die Stelle des Helden ein, dessen Geschichte mit all ihren märchenhaften Elementen und Eigenheiten seit der Renaissance gepflegt wird.

Werke

Die Kunstwerke sind zugleich der öffentliche Kern des Kunstbetriebs und sein unkalkulierbares Produkt. Gleich, um was es sich handelt, sie werden gemacht und gezeigt und bleiben am Ende im Museum übrig. Sie werden hin und her transportiert, betrachtet, erklärt und verstanden. Richtet man den Blick auf das System als Ganzes, erscheinen die Werke als beinahe beliebige Gegenstände, die bedeutungsvoll werden, weil alle Beteiligten an ihre Bedeutung glauben. Das Kunstwerk wird damit zu etwas, das Alfred Hitchcock als einen »McGuffin« bezeichnet hätte, ein Ding, um das sich alles dreht, das die allergrößte Bedeutung hat, ohne dass man wissen muss, welche. Der Art-Consultant Helge Achenbach hat unwillentlich bestätigt, dass er die Bedeutung des Werks als eine Fiktion der Geltung ansieht: »Kunst beginnt nur dort zu strahlen, wo ihr mit Achtung begegnet wird.«¹¹² Das ist das Prinzip des McGuffins: wichtig zu sein, weil alle ihn für wichtig halten.

Eine solche Wichtigkeit kommt jedoch nicht zufällig zustande, sondern baut sich über eine Kettenreaktion innerhalb des Systems auf. Ganz maßgeblich hängt sie davon ab, wie das Werk an den verschiedenen Stellen aufgenommen und diskutiert wird. Dabei gibt nicht sein Aussehen den Ausschlag, sondern seine Position im Verhältnis zu anderer Kunst – wie es sich von anderen Werken unterscheidet, die zeitgleich entstehen, wie es von dem abweicht, was als jüngste Kunst gilt, und wie Erklärungen und Texte es gegenüber anderen Werken und Stilrichtungen einordnen. Seine Wichtigkeit verdankt sich nicht selten einer strategischen Setzung im institutionellen Gefüge der Kunst. Je weniger das Neue in der Kunst von äußeren Vorgaben be-

grenzt wird, desto größere Wirkung entfalten Werke, die auf Bedarf und Möglichkeiten innerhalb des Systems der Kunst antworten. Das gilt im ausgehenden 20. Jahrhundert in besonderem Maß. Vor allem zwei solche Strategien haben sich in dieser Zeit bewährt. Entweder passen sich Künstler dem institutionellen Bedarf an und finden dort eine Nische für ihr Werk, oder sie versuchen, Dinge von außerhalb der Kunst in den Kunstbetrieb zu überführen. So gut wie keine Kunstrichtung, die sich während des letzten halben Jahrhunderts durchsetzte, verdankt ihren Erfolg nicht einer dieser beiden Vorgehensweisen, der Anpassung oder der Übernahme.

In der Malerei entfalten Anpassung und Übernahme im kleineren Rahmen dieselben Effekte, die später alle anderen Arten von Kunst beeinflussen. Aber das Gemälde hat den anderen Dingen und Ereignissen, die im 20. Jahrhundert zusätzlich als Kunst eingeführt wurden, die Gewissheit voraus, schon als Objekt Kunst zu sein. So sicher ein Gemälde Kunst ist, so ausschließlich findet Malerei ihre Bedeutung im Feld der Kunst. Den populären Bedarf an Bildern bedienen die technischen Bildmedien Fotografie und Film, die das 19. Jahrhundert aus den Institutionen der Kunst ausgeschlossen hatte und die im 20. den Weg zurück gefunden haben. Für die Strategien der Übernahme liegen somit außerhalb der Kunst genügend Bilder vor. Die Strategien der Anpassung orientieren sich dagegen an einem Bildvorrat, der von der Malerei der klassischen Moderne herrührt und wenig Raum für radikale Neuerungen lässt.

Anpassung an die Museumsordnung der Kunst verlangt vom Maler, die Geschichte, vor allem die jüngste Geschichte der Malerei zu kennen, um Gemälde entwerfen zu können, die zugleich originell, wiedererkennbar und un-

terscheidbar sind. Seit dem Ersten Weltkrieg und seit Malewitschs »Schwarzem Quadrat« ist es unmöglich geworden, die Richtung der modernen Malerei wie bisher weiterzuverfolgen. Maler beschränken sich seither auf Variationen und Wiederaufnahmen vergangener Stile und verschieben die entscheidenden Abgrenzungen und Eigenheiten in die Details. So fand in New York in den fünfziger Jahren eine bestimmte Weise, ausgefranzte Linien zu malen, als der »Tenth-Street-Touch« seine Anhänger. Für eine kurze Zeit genügte dieses Merkmal, um ein Bild modern erscheinen zu lassen. Für eine längere Periode stilbildend wurde die »Hard-Edge«-Malerei, deren Vertreter harte Kanten bevorzugten. Solche Details genügen, um in einem Bereich, dessen Variationsmöglichkeiten sich erschöpfen, Zugehörigkeiten und Unterschiede zu erzeugen.

Ob Unterschiede auffällig sind oder sich nur Kennern erschließen, ändert an ihrer stilbildenden Funktion wenig. Erfolg hat ein Maler, wenn es ihm gelingt, eine bestimmte Art von Bildern mit seinem Namen zu verknüpfen. Der Maler Larry Rivers nannte als Beispiel einer geglückten stilistischen Einheit seinen Kollegen Mark Rothko, dessen Bilder sich ab Mitte der fünfziger Jahre auf eine immer wiederkehrende Form beschränkten. »Nimm das Werk von Mark Rothko, das sich in den letzten acht oder neun Jahren kaum verändert hat. (...) Man weiß eben, was man zu erwarten hat. Meiner Meinung nach stellt er ein Produkt her, ein Produkt, das wir einen Mark Rothko nennen.«¹¹³ Maler, zumal abstrakte Maler, entwerfen in ihren Gemälden eine Menge von Alleinstellungsmerkmalen, die die eigenen von allen anderen Bildern unterscheiden sollen. Robert Rauschenberg zeigte, wie gerade eine vermeintlich expressive Malerei, die sich als besonders spontan und persönlich motiviert darstellt, ihre Unterscheidbarkeit genau kalku-

lieren kann, als er 1954 zwei exakt gleiche expressive Gemälde malte, »Factum I« und »Factum II«. Die Erzählungen von einem existenziellen Ausdruck, vom Drang zur Selbstverwirklichung oder vom Ausbruch der Energien sind rhetorische Formeln, die verdecken, wie genau ein Maler seine Bildmerkmale entwerfen kann, um sich am Markt und im Museum als Marke anzubieten. Gerade an Malern, die glauben, nichts anderes zu tun, als aus ihrem Innersten zu schöpfen, zeigt sich, dass sich dort oft nichts anderes findet als das, was sie in Ausstellungen gesehen haben – und das lässt sich an ihren Bildern allzu leicht wiedererkennen.

Einer Malerei der Anpassung steht die Strategie der Übernahme gegenüber, die Bilder aus Bereichen jenseits der Kunst in Malerei verwandelt. Gelegenheiten für Übernahmen dieser Art sind reichhaltig, seit der Kunst mit Film und Fotografie populäre Bildkulturen gegenüberstehen. Aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg bekannten sich Maler offen dazu, nach nichtkünstlerischen Vorbildern zu arbeiten. Solange die Bewegung der Moderne auf die Abstraktion zulief, konnte eine solche Strategie keinen Erfolg versprechen. Die Übernahme kommerzieller Bildinhalte aus Werbung, Comics oder Fotografie wurde vor allem für die Pop-Art stilbildend. Roy Lichtenstein verstand seine Gemälde, die vergrößerte Ausschnitte aus Comics zeigten, als eine Gegenbewegung zu einem in sich geschlossenen Kult der Malerei. »Die Kunst hat immer weniger mit der Welt gemein; sie schaut nach innen (...). Die Welt aber ist draußen. Pop-Art schaut hinaus in die Welt.«¹¹⁴ Aber diesem Blick in die Welt setzte die Kunst in den sechziger Jahren enge Grenzen, sonst hätten die Künstler der Pop-Art ihre vergleichsweise antiquierte Technik der Malerei ohne Weiteres durch die technischen Verfahren ersetzen können,

deren Resultate sie ohnehin nachahmten. Aber noch immer hatten sich die Konventionen der Kunst – am Markt fanden nur originale Einzelstücke zu Höchstpreisen Absatz – nicht vom Medium der Malerei gelöst, und jeder hinzugefügte Pinselstrich verlieh einer Fotografie oder einem Siebdruck höhere künstlerische Weihen. Es war schon Fortschritt genug, dass eine Malerei, die fast ein Jahrhundert lang vor der Fotografie geflüchtet war, endlich fotografische Bilder übernehmen konnte.

Amerikanische und britische Pop-Art fand weltweit Nachahmer. In Deutschland zeigte der Galerist Konrad Fischer dem Maler Gerhard Richter 1962 Abbildungen der neuen Kunst, und Richter machte sich umgehend daran, eine eigene Variante des Stils zu erfinden. Zusammen mit Sigmar Polke und Konrad Lueg rief er den kapitalistischen Realismus aus. Er begann, nach Fotografien zu malen, nicht zuletzt deshalb, weil er nicht länger Malerei abmalen wollte. »Ich hatte die Scheißmalerei satt, und ein Foto abzumalen, erschien mir das blödsinnigste und unkünstlerischste, was man machen konnte.«¹¹⁵ Nur eines wäre noch unkünstlerischer gewesen, nämlich ein Foto zu fotografieren, statt es abzumalen – aber dieser Schritt hätte Richter 1964 noch den Beruf des Künstlers kosten können, da Fotos am Markt und in Museen kaum anerkannt waren. Der Erfolg scheint ihm recht zu geben. »Heute hängen die Bilder im Museum, in der richtigen Abteilung, wohlgeordnet.«¹¹⁶ Aber auch seine Sammlung von Fotografien tourt mittlerweile durch die Ausstellungssäle der Welt.

Die Pop-Art wurde vor allem wegen ihrer allzu unkritischen Übernahme einer Bilderwelt angegriffen, die den strengeren Vertretern der staatlichen Hochkultur als verdächtig erscheinen musste. Mal befürchtete man, die

Avantgarde würde mit der Kulturindustrie verschmelzen, mal warf man der populären Kultur vor, sie sei borniert und unfähig, auf ihr künstlerisches Pendant zu reagieren. Tatsächlich spielte Pop-Art für Bildkulturen außerhalb der Kunst kaum eine Rolle, da die meisten der Kunstprodukte nicht sonderlich auf Aktualität außerhalb ihres Horizonts achteten. Roy Lichtenstein kopierte Comics, die zehn Jahre alt waren.

Konzeptkunst

Malerei hörte in den sechziger Jahren auf, das bestimmende Medium der Kunst zu sein. Von verschiedensten Seiten wurden Alternativen angeboten, die so gut wie Gemälde den formalen Anforderungen der musealen Kategorie »Kunstwerk« genügten. Nach wie vor spielen die beiden Strategien der Anpassung und der Übernahme eine beherrschende Rolle. Je erfolgreicher eine bestimmte Art von Kunstströmung geworden ist, desto eher lässt sie sich durch eine der beiden Strategien charakterisieren. Dafür sind nicht nur Künstler verantwortlich, sondern mehr noch die Kunstvermittler, die auf absehbare Erfolge anspringen. Die Bedeutung der Werke muss sich nicht in dem strategischen Moment erschöpfen, stets sind Überschüsse möglich, aber die jüngere Kunstgeschichte zeigt, wie sehr die strategischen Erwägungen den Entwurf von Kunst bestimmen.

Während Übernahmen fremder Formen eine fortlaufende Geschichte der Kunst immer wieder unterbrechen, erzeugt die Strategie der Anpassung eine im engeren Sinn historische Entwicklung. Ihre Geschichte führt die Kunst auf das institutionelle Gefüge zurück, das sie als Einheit

erhält – auf das Museum und die Verwaltung der Kunst, auf deren Formalien, Regeln und Vorgaben.

Die Gestaltung der Ausstellungsräume war ursprünglich dem Museum vorbehalten, aber bald nach dem Durchbruch der Malerei zur Abstraktion wurde man auf den Raum als einem künstlerischen Aktionsfeld aufmerksam. Denn er ließ im Grunde genommen Werke zu, die das Format des Gemäldes aufgeben konnten und trotzdem die Institutionen der Kunst weiter bedienten, wenn sie nur deren Ausstellungssäle füllten. In den zwanziger Jahren entstehen die ersten reinen Raumarbeiten, Kurt Schwitters begann seinen »Merzbau«, der russische Konstruktivist El Lissitzky entwarf ebenso wie der Maler Piet Mondrian ganze Kunsträume. Als wirkliche Alternative zur Malerei vermochte sich die Kunst im Raum erst in den sechziger Jahren als eigene Richtung zu etablieren. Unter dem Begriff der »Installation« bildete sich eine bestimmte Art künstlerischer Arbeit heraus, deren Name erst einmal nichts weiter versprach, als Räume mit etwas zu füllen. Da der Begriff wenig über die Kunst aussagte, um die es ging, wurde bald alles, was nur irgendwie im Raum und nicht mehr im Rahmen eines Bildes stattfand, als Installation bezeichnet.

Der Raum als »white cube« war dabei ein neutraler Behälter für jede räumlich definierte Kunst oder ein institutioneller Ort der Kunst, der die Dinge, die er enthielt, in Kunst verwandelte. So konnte Carl Andre 1969 Metallstücke vom Schrottplatz in einer Amsterdamer Galerie verteilen und beanspruchen, allein durch deren Versetzung in einen Kunstraum Kunst gemacht zu haben, denn wie er erklärte: »Die Welt ist voll von verschiedenen Arten von Raum.«¹¹⁷ Michel Asher stellte 1973 den rohen Galerieraum

als solchen zur Schau, indem er in der Galerie Toselli in Mailand alle Farbe von den Wänden entfernen ließ. Sein Werk zeigt, um welche Art von konventionalisierten Behältern es sich bei den Räumen handelt, ohne die Kunst nicht auskommt.

Eine andere Strategie, sich dem Museum anzupassen, greift auf Dokumente zurück. Wie der Raum ist auch das Dokument eine museale Form. In Räumen zeigt das Museum seine Objekte, in Dokumenten speichert es Informationen und Daten. Zeitgleich zu einer Kunst der Räume kam eine Kunst, die Fotos, Filme, Videotapes oder Texte zur Dokumentation einsetzte. Performances, Land-Art, temporäre Installationen oder Happenings können seither die räumlichen und zeitlichen Beschränkungen des Museums aufheben, da sie in Form von Dokumenten wieder in seinen Speicher zurückfinden. Das Museum zeigt dann nicht mehr das Werk, sondern eine Dokumentation des Werks. Dokument und Werk wurden identisch, als der Konzeptkünstler Douglas Huebler 1968 den Katalog einer Ausstellung zur Ausstellung selbst erklärte. Dass die Dokumentation eines Werks das Werk ersetzen kann, galt in der Kunstgeschichte schon zu Winckelmanns Zeiten als selbstverständlich. Wenn Werke nicht an Originalplätzen besucht werden konnten oder zerstört waren, behalf man sich mit Stichen und Berichten. Neu war lediglich die Einsicht, dass die Dokumentation des Werkes das Kunstwerk selbst sein kann.

Mit dem Verzicht auf räumliche Präsenz und Dauer stellte die Kunst der Dokumente die Rolle von Galerien und Ausstellungsräumen infrage. Auf die Frage, warum er bei Galerieausstellungen bleibe, obgleich seine Kunstwerke doch außerhalb des Galerieraums stattfinden, ant-

wortete Robert Smithson: »Ich mag die künstlichen Grenzen, die die Galerie präsentiert. Ich würde sagen, meine Kunst existiert an zwei voneinander getrennten Orten – als Schauplätze draußen, die man nur besichtigen kann und wo sie kein Objekt ist, und drinnen, wo sie als Objekt existiert.«¹¹⁸ Es sind die Dokumente, die diese Grenze in ihrer ganzen Künstlichkeit überschreiten und es Smithson erlauben, etwas außerhalb der Galerie als Kunst zu deklarieren, ohne dass es aus dem Rahmen ihrer Institutionen fällt. Das Dokument scheint auf den ersten Blick den Vorrang des Kunstwerks zu bekräftigen, auch wenn dieses als Ereignis längst vorbei oder als Ding zerstört ist. Aber eigentlich sind die Dokumente nicht darauf angewiesen, dass das, was sie zeigen, irgendwo oder irgendwann tatsächlich existiert hat. Sie sind Objekte der Kunst genauso wie die Kunstwerke vor ihnen, und der einzige Unterschied besteht darin, dass sie eine andere Art von Erzählung mit sich führen.

Die Dokumentationskunst bediente nicht nur den Speicher des Museums, sondern entwickelte das Dokument auch zum marktfähigen Gegenstand, der wie ein Originalwerk gehandelt wurde. Sie bezog dabei erstmals beliebige technische Medien in das System der Kunst mit ein und sorgte damit über den Vorwand des Dokuments dafür, dass man die jahrhundertealte mediale Beschränktheit der Museen aufheben musste. Aber es kommt auch vor, dass ganz herkömmliche Medien der Kunst die Funktion eines Dokuments erfüllen, wie beispielsweise bei Christo, der seine Ereignisse in Form von Originalzeichnungen und Drucken dokumentiert und zugleich vermarktet.

Ein weiterer Schritt in der Anpassung an die Institutionen der Kunst und deren Routinen bestand darin, nicht nur

Formate wie Räume oder Dokumente zu imitieren, sondern Kunst als bürokratische Form überhaupt aufzufassen. Dieselben Prozesse, die im Museum für die Organisation von Ausstellungen und in den Verwaltungen für die Koordination des Kunstbetriebs sorgen, überträgt die so genannte Konzeptkunst in die Kunstwerke. Sie treten dem Museum nicht mehr als äußerliche Dinge gegenüber, sondern spiegeln dessen Prozeduren und innere Abläufe wider.¹¹⁹ Bürokratische Ereignisse und deren Erscheinungsformen wie Vorschriften, Formulare und Statistiken werden in Kunst überführt. Anstelle von Werken, die auf Sichtbarkeit angewiesen sind, entsteht Kunst als Konzept, als schriftlich oder mündlich formulierte Idee. Ganz folgerichtig wehrte sich der Konzeptkünstler Robert Barry 1969 gegen die Vorstellung, »dass Kunst etwas zum Anschauen ist.«¹²⁰ Sol LeWitt erklärte 1967 in seinen *Paragraphs on Conceptual Art*: »Die Idee wird zu einer Maschine, die Kunst macht. (...) Wie das Werk aussieht, ist nicht allzu wichtig. (...) Egal welche Form es letztlich haben wird, es muss mit einer Idee anfangen.«¹²¹ Aber gerade seine unsinnlichsten Ideenmaschinen führten dennoch in der Regel zu Werken, die eindeutig als ästhetische Produkte von Sol LeWitt erkennbar waren.

Auch wenn die Künstler die Ausführung ihrer Konzeptideen oft zur Nebensache erklärten, gingen sie doch in ihrer Imitation einer Ästhetik der Verwaltung nie so weit, die eigenen Rechte infrage zu stellen und damit ihre finanzielle Grundlage aufzugeben. Als etwa der Sammler Graf Giuseppe Panazo di Biumo Werke von Donald Judd nach einer simplen Konzeptidee selbst herstellen ließ, wurde er von diesem, wohl zu Recht, als »Hochstapler der Kunstgeschichte« beschimpft.¹²² Obgleich Judd nur in das weitere Umfeld der Konzeptkunst gehört, zeigt die Episode, dass

auch der Gebrauch von Konzepten dort endet, wo die Konventionen des Marktes gefährdet sind.

Wie die anderen Revolutionen der Anpassung bleibt auch die Konzeptkunst ganz in dem formalen Rahmen der Moderne, sodass ihre Ausstellungen zwar von allen vorherigen Ausstellungen unterscheidbar sind, aber gleichzeitig eng an die Arbeitsweise der Museen gebunden bleiben. Die Imitation von Verwaltung schafft bei aller ironischen Distanz auch die Sicherheit, dass Werke unter der Bezeichnung Kunst weiterhin ein Teil derselben Verwaltung sein werden. Wenn der Konzeptkünstler Joseph Kosuth die Malerei angreift, weil sie eine Konvention der Kunst akzeptiert, so trifft dieser Vorwurf die Konzeptkunst nicht minder, nur dass dort die gleichen Konventionen anders akzeptiert werden.

Da sie ohnehin mit den Formalien ihrer Verwaltung arbeiteten, fühlten sich viele der Konzeptkünstler dazu aufgefordert, in die Institutionen und Theorien der Kunst einzugreifen. 1969 forderte Joseph Kosuth in einem künstlerisch-theoretischen Text unter dem Titel »Kunst nach der Philosophie« dazu auf, den Vorrang der Philosophie als einer vermeintlichen Bewertungsinstanz der Kunst in einer »Kunst als Philosophie durch Analogie« aufzuheben.¹²³ Trotz solcher künstlerischen Machtfantasien gelang es der Konzeptkunst nie, ihre eigene Verwaltung zu übernehmen – weder war die Philosophie am Ende, wie Kosuth meinte, noch war sie ausschlaggebend für die Arbeit der Institutionen. Mehr Wirklichkeitsbezug kennzeichnet die Vorschläge Sol LeWitts für den Betrieb moderner Museen, denn sie greifen dort in die Verwaltung ein, wo tatsächlich Definitionsmacht besteht. Kunstmuseen sollten seinen Vorstellungen zufolge keine Werke kaufen, die älter sind als fünfundzwanzig Jahre, sollten über das ganze Land

Filialen einrichten und die älteren Werke wieder verkaufen. Vor allem Letzteres würde die Kunst nach Ablauf der Frist mit einem Wertverfall bedrohen, den der Markt kaum verkraften würde.

Als sich im Lauf der siebziger Jahre herausstellte, wie gut sich auch die Konzeptkunst den Märkten anpassen konnte, ließ die Wendung von der Nachahmung zur Kritik der Institutionen nicht lange auf sich warten. Der Künstler Hans Haacke steht seit seiner Arbeit »Shapolsky et. al. Manhattan Immobilienbesitz, ein gesellschaftliches Realzeitsystem, Stand 1. Mai 1971« im Zentrum dieser Bewegung. Auf 142 Fotos von Häusern und Grundstücken nebst Dokumentation der Eigentumsverhältnisse hatte er die Tätigkeiten von Immobilienspekulanten festgehalten. Thomas Messer, der damalige Direktor des Solomon R. Guggenheim Museums, forderte ihn auf, die Arbeit zurückzuziehen, da Förderer des Museums betroffen waren, was Haacke verweigerte. Daraufhin wurde seine gesamte Ausstellung sechs Wochen vor der Eröffnung abgesagt. In anderen Werken untersuchte Haacke wirtschaftliche Verflechtungen von Aufsichtsräten des Guggenheim-Museums, befragte Galeriebesucher nach ihrer Herkunft und ihrem Interesse oder recherchierte über die wechselnden Besitzer eines Stilllebens von Manet. Stets ging es darum, das Zusammenspiel von Kapital, sozialer Klasse und Kunst aufzudecken.

Unter dem Vorzeichen einer Kritik der Institutionen laufen mehrere Absichten parallel. Zum einen läuft die Vokabel »kritisch« auf die ganz konventionelle, die Moderne prägende Funktion hinaus, Neues von Altem abzusetzen. Andererseits greift die Kritik an den Institutionen in erster Linie deren finanzielle Verflechtungen mit dem Kunstmarkt und den Kapitalinteressen an. Dabei setzt sie aller-

dings die staatlichen institutionellen Grundlagen, die Museen und Kulturbehörden, unbefragt und im Wesentlichen unkritisch voraus und bestärkt mit der Abkehr vom Markt die Abhängigkeit der Kunst von staatlicher Unterstützung. So passte sich die Institutionskritik dem staatlichen Kunstmonopol und dessen theoriegepufferter Selbstwahrnehmung an, ohne in ihrer Kritik am Kapital die institutionellen Abhängigkeiten auf der anderen Seite des Staates je ernsthaft infrage zu stellen.

In den neunziger Jahren unternahm man einen neuerlichen Versuch, Institutionen zum Ausgangspunkt von Kunst zu machen, verzichtete aber auf eine radikale Polemik gegen den Markt. Stattdessen begnügte sich die sogenannte Kontextkunst damit, spielerisch ihre eigene Umgebung zu verarbeiten, wobei nach Bedarf Texte und Erklärungen die Bedeutung der gezeigten Kunst auf ein soziales Umfeld oder den institutionellen Kontext künstlerischer Arbeit ausdehnten. Stilbildend wurde die Ausstellung »Kontext Kunst«, die Peter Weibel 1994 in Graz organisierte. Selten wurde eine Auswahl von Künstlern so unverblümt über das Management von Namen gerechtfertigt wie in diesem Fall, denn vier ausgewählte Künstlerlisten von Ausstellungen und Katalogen lieferten Weibel hinreichend Datenmaterial für die Konstruktion einer stilistischen Einheit. »Es ist deutlich zu sehen, wie einige Namen immer wiederkehren: (...) Diese Künstlerinnen gehören also mehr oder minder in das Umfeld neuer Positionen der 90er Jahre.«¹²⁴ Es genügte eine Schnittmenge von Namenslisten, um die Richtung zu fixieren.

Einmal mehr spielt auch die Kontextkunst die traditionelle moderne Konvention der Revolte durch. »Ausstieg aus dieser Kunst als höchste Form der Kunst, diese Utopie

der Antikunst, heißt also demnach: (...) Streben nach einer Kunst als Diskursanalyse der Kunst«, so Peter Weibel.¹²⁵ Dass der Wille, aus der Kunst auszusteigen, um Kunst zu machen, noch jedes Mal ein guter Weg war, um anerkannt zu werden, ist eine bewährte Erkenntnis der Moderne. Die wohlkalkulierte Kritik am Betrieb, die sich ihm von vornherein andient, erweitert man durch vollmundige Absichtserklärungen und großspurige Projekte außerhalb des Kunstsystems. Weibel erklärte denn auch die Künstler, die neben ihrer eigenen Institution auch gesellschaftliche Verhältnisse zum Anlass ihrer Werke nahmen, zu »Partisanen des Realen«, deren Kunst von Phänomenen »wie Beobachtung, Subjekt-Objekt-Beziehung, Wahrnehmung, Codierung etc.« handle, »die sie dekonstruiert, decodiert, deterritorialisert.«¹²⁶ Die Wortkaskade sagt wenig, bezieht aber die entscheidenden theoretischen Begriffe der neunziger Jahre mit ein, um dem Ausstellungsprogramm den Anschein philosophischer Tiefe zu verleihen.

Die Kunstwerke waren zum Teil nicht weniger ehrgeizig als das Programm, wie etwa bei dem Projekt des Amerikaners Peter Fend, der seine »Ocean Earth Construction and Development Corporation«, kurz OECD, vorstellte. Ziel des Projekts war laut Katalog nichts Geringeres als »die Überwachung und das Management des Planeten hinsichtlich einer stabileren Nahrungskette, einer Vielzahl wilder Tiere und Pflanzen, des kontinuierlichen Austausches der Gase CH₄ – CO₂ – O₂, des Bodens und möglicher Schadstoffe.«¹²⁷ Auch wenn manche Arbeiten der sogenannten Partisanen des Realen derart von einem gewissen Realitätsverlust gezeichnet scheinen, stört das ihre Existenz als Kunst keineswegs, solange das Kunstsystem um sie herum als die einzige Wirklichkeit, in der sie tatsächlich bestehen müssen, intakt bleibt.

Nachdem mit der Konzeptkunst die technischen Bildmedien wie Fotografie, Video und Film endgültig hoffähig geworden waren, kam eine Künstlergeneration zum Zug, die verstärkt mit diesen Medien arbeitete, ohne sie als Dokumente oder Konzepte zu entschuldigen. Es ist kaum Zufall, dass ihre Aktivitäten genau zu dem Zeitpunkt verstärkt auftraten, als die amerikanischen Kunstbehörden, allen voran das *National Endowment for the Arts*, begannen, die künstlerische Anwendung zeitgemäßer Technologie zu fördern. Es entstand eine Reihe von Arbeiten, denen es sehr eindrucksvoll gelang, sich Bildformen außerhalb der Kunst anzueignen und sie weiterzuverarbeiten, wie etwa die Filmstills von Cindy Sherman. Sie fotografierte sich selbst in Szenen, deren Licht und Bildcharakter an Momente nie gedrehter Filme zu erinnern scheinen. Ob gewollt oder nicht, fordern die Porträts in jedem Filmstill dazu auf, in Pose und Gesicht einen Star wiederzuentdecken, und damit den Personenkult der kommerziellen Kultur in die künstlerische zu übertragen.

Obgleich theoretische Entwürfe parallel zu der neuen Kunst zu deren Erfolg maßgeblich beitrugen, erwiesen sie sich oft als wenig haltbar. Eine Theorie der Postmoderne sah in den medienbezogenen Werken eine Art von Kunst, die mithilfe der Technologien nun endlich die Betriebsvorschrift des Originals abgestreift hatte. Damit schien etwas überwunden, das die Epoche der Moderne maßgeblich geprägt hatte, und man glaubte schon, mit der Postmoderne ihr Ende verkünden zu können. Ironischerweise macht gerade das »Post« die Postmoderne zu einem untrennbaren Teil der Moderne, die noch nie etwas anderes gesucht hat als das »danach« und als Nächstes kommt. In der Fixierung auf die Neuheit der technischen Medien ging unter, in welche theoretischen Widersprüche man

sich bei dem vorgeblichen Ausbruch aus der Moderne verstrickte.

Die Kunstwissenschaftlerin Rosalind Krauss versucht am Beispiel der Fotos von Sherry Levine das Ende der Originalität und der modernen Avantgarde zu zeigen.¹²⁸ Unter der Bezeichnung »Re-Photography« hatte die Künstlerin andere Kunstwerke noch einmal nachfotografiert und unter eigenem Namen noch einmal in Umlauf gebracht. Von der schlichten Tatsache abgesehen, dass auch das Medium Fotografie sich als Kunst mit streng limitierten Auflagen an die Erfordernisse des modernen Kunstmarktes angepasst hat, entging Krauss, dass Sherry Levine mit ihrer Form von Aneignung alles andere als eine Abkehr von den Konventionen moderner Kunst auslöste. Das Gegenteil war der Fall, denn Levine wies nur nach, dass sich ein Werk allein im Rückgriff auf ein theoretisches Modell von einem anderen Werk unterscheiden lässt, auch wenn beide genau gleich aussehen. Gerade die theoretische Schützenhilfe von Rosalind Krauss lässt die Arbeiten von Levine, indem sie sie als eine radikale Abkehr beschreibt, in der urmodernen Geste der Abweichung erstarren. Sie trägt dazu bei, die sogenannte Appropriation-Art, die Kunst der Aneignung, als genuin moderne Bewegung zu etablieren, und macht theoretische Zuschreibungen zu einem entscheidenden Faktor einer Strategie der Anpassung an institutionelle Gegebenheiten.

Die Konzeptkunst und ihre Nachfolger hatten, nicht zuletzt dank elaboriertem theoretischem Diskurs, den Erfolg, ihre Kunst bei den entscheidenden behördlichen Stellen durchzusetzen. So klagte der Maler Keith Haring 1984, dass nur »Künstler, die Kunst machen, welche ausschließlich aus Information und Konzepten besteht, von Unternehmen und Museen unterstützt«¹²⁹ werden.

Im Gegensatz zu den Strategien der Anpassung, die immer wieder darauf hinauslaufen, historisch gültige Strömungen zu begründen, folgen die Strategien der Übernahme keinem kunstgeschichtlichen Ablauf, da sie immer wieder Dinge von außerhalb der Kunst importieren. Die einzige Bedingung für eine erfolgreiche Übernahme ist dabei, dass sich etwas ins Kunstsystem einfügen lässt und dort den Eindruck einer Neuheit hervorruft. Nicht immer wurde die Übernahme kunstfremder Muster so offen propagiert wie in der Pop-Art. Vielmehr wiesen die Künstler oft alle Fragen nach der Herkunft ihrer Ideen zurück, selbst wenn sie ihren Werken noch so deutlich anzusehen war. Die Haltung der Künstler hängt mit dem Format der Biografie ab, in der ihr Werk und sie selbst dargestellt werden. Soll der Mythos der persönlichen Entdeckung aufrechterhalten werden, so sind Einflüsse weitgehend zu leugnen.

Die Minimal Art, die in den sechziger Jahren in den Vereinigten Staaten aufkam, zeichnet sich durch die Übernahme industrieller Fertigungstechniken und der entsprechenden Materialien aus. Viele der Kunstwerke von Künstlern wie Donald Judd, Tony Smith, Robert Morris oder Sol LeWitt erinnern stark an Versatzstücke aus der zeitgenössischen Architektur oder dem Industriedesign. Auch wenn sie das dem Bauhaus-Architekten Mies van der Rohe zugeschriebene Diktum »less is more« geradewegs in Kunst zu übertragen schienen, trafen entsprechende Nachfragen auf scharfen Widerspruch. So erklärte Judd, eines seiner bekanntesten Werke besteht in übereinander an der Wand befestigten metallischen Kuben, die aussehen wie Fensterbänder eines Hochhauses: »Für mich liegt das Bauhaus viel zu weit zurück, als dass man sich damit beschäftigen müsste, und ich habe nie viel darüber nachgedacht.«¹³⁰ Er

behauptete das 1964, zu einer Zeit, als van der Rohe, der vor dem Zweiten Weltkrieg am Bauhaus gelehrt hatte, die Architektur Amerikas wie kaum ein anderer Architekt prägte. Bei einem anderen der Minimalisten, Tony Smith, lag die Beziehung zur Architektur noch offener zutage, hatte er doch an der New Bauhaus School in Chicago Architektur studiert und danach bei dem Architekten Frank Lloyd Wright gearbeitet. Dennoch musste der Minimalismus jeden Vorwurf einer allzu deutlichen Strategie der Übernahme ablehnen, um sich klarer als Gegenpol zur gleichzeitig erfolgreichen Pop-Art darzustellen zu können. Erst im Nachhinein, als die Werke der Minimal Art längst den Weg ins Museum gefunden hatten, setzte sich allmählich die Einsicht durch, dass, so Jeff Wall, »die konstruktivistischen Elemente im Minimalismus lediglich einen kläglichen Rest der gesellschaftlich-aggressiven ursprünglichen Bewegung darstellten, gefiltert durch die Stromlinienform des Bauhauses und amerikanische ›System-Ideen‹.¹³¹ Dennoch erwies sich der Minimalismus als eine unverwechselbare und sehr erfolgreiche Kunstform. Einmal etabliert, konnte man auch Materialien einsetzen, die das ursprünglich spezifisch industrielle Aussehen brachen. So schuf Robert Morris für den Sammler Giuliano Gori in Pistoia eine kuriose minimalistische Skulptur, der die Kombination von weißem und grünem Marmor eine ebenso edle wie untypische Besonderheit verleiht.

Was in einem bestimmten Moment übernommen werden konnte, hing weniger von Trends außerhalb des Kunstsystems ab, als vielmehr von der Selbstbeschreibung, mit der sich Kunst gerade intern definierte. Nachdem die Konzeptkunst einmal theoretische Entwürfe und Ideen zu Kunstwerken erklärt hatte, konnte man entsprechen-

de Konzepte außerhalb der Kunst aufgreifen und sie als Kunst weiterverwerten. Parallel zu den Werken formulierte Erklärungen konnten ihnen Inhalt und Referenzen jeder Art zuschreiben und machten es möglich, zu nahezu jedem beliebigen aktuellen Problem Werke zu entwerfen, die auf den ersten Blick wenig damit zu tun haben mussten. Wendungen wie »das Werk handelt von ...« oder »die Arbeit setzt sich auseinander mit ...« wiesen der Kunst den entsprechenden Hintergrund zu. Die Strategie geriet später als »Inhaltismus« in Verruf, in Anlehnung an eine Kritik Bertolt Brechts am staatlich verordneten sozialistischen Realismus Lukácsscher Prägung.¹³² Ab den achtziger Jahren widmeten sich ganze Kunstrichtungen Themen wie der Ausbreitung von AIDS, der wachsenden Sensibilität für feministische Fragen und rassistischen Übergriffen. So berechtigt die gesellschaftliche Aufmerksamkeit hier war und es nach wie vor ist – die Übernahme in das Feld der Kunst geriet doch in vielen Fällen zur durchsichtigen Strategie, ansonsten belanglose Werke über einen angeblichen Inhalt aufzuwerten.

Umgehen ließ sich der Vorwurf des »Inhaltismus« nur, indem Künstler unmittelbar in soziale Zusammenhänge eingriffen, sodass der Inhalt dem Werk nicht mehr nur aufgepfropft wurde, sondern mit dem Werk zusammenfiel. Die alte Einheit von Kunst und Leben schien plötzlich wieder aktuell zu werden. Unter dem Begriff der »Intervention« begannen Künstler, mit Personen und Gruppen außerhalb der Kunstszene zusammenzuarbeiten, sich um deren Probleme zu kümmern, in deren Umfeld Kunst zu produzieren oder Lösungsvorschläge für soziale Fragen zu entwickeln. Einer der Vorläufer der Bewegung war die »Group Material«, in der sich 1979 zwölf Künstler organisierten, die ihre Arbeiten im Umfeld eines New Yorker

Stadtbezirks entwarfen und sich mit der sozialen Lage des Viertels auseinandersetzten. »Group Material deckt in ihren Ausstellungen die Vielfältigkeit der Perspektiven auf, die mit den bedeutenden sozialen Fragen verbunden sind. Unsere Absicht ist klar. Wir fordern alle auf, die gesamte Kultur, die wir für selbstverständlich gehalten haben, in Frage zu stellen.«¹³³ Mit dieser Absicht vertritt die Gruppe ein durchaus konventionelles Ziel moderner Kunst, das meistens dazu geführt hat, die eigene Arbeit im Rahmen der Kultur zu etablieren, die man vorgeblich infrage stellen wollte. So beschied sich die Group Material keineswegs mit dem Horizont eines New Yorker Stadtviertels, sondern lehnte auch Großausstellungen wie die Documenta 1987 nicht ab. Bald gab es die ersten Ergebnisse von Interventionen auch am Markt zu kaufen. Charles Saatchi erwarb zum Beispiel ein Werk des New Yorker Kunsterziehers Tim Rollins, der mit Kindern und Jugendlichen zusammenarbeitete und Mitglied der Group Material war. Mit der institutionellen Durchsetzung wurde die Strategie der Intervention auch in Europas Kunstszene attraktiv. So versucht sich etwa der österreichische Künstler Wolfgang Zingg in kollektiven Projekten beharrlich an der »Verbesserung der Lebensbedingungen Benachteiligter«, die das Glück haben, einen entsprechend engagierten Kunstverein in ihrer Nähe zu finden. Dass Teile der Bewegung, zumal die europäischen Nachzügler, soziale Notlagen anderer in eigene künstlerische Erfolge ummünzten, traf bald auf Kritik. So sagte die Kuratorin Ute-Meta Bauer: »Ich kann einigen Personen im Kunstbetrieb das vorgegebene Engagement einfach nicht abnehmen. (...) Wenn soziales Engagement als Material benutzt wird, übersteigt das noch den Zynismus der achtziger Jahre.«¹³⁴

Der Begriff der Intervention scheint nahezulegen, dass

Künstler tatsächlich in die jeweilige Situation eingreifen, dabei verläuft der Einfluss meistens nur in umgekehrter Richtung. Die Wirkung der Intervention nach außen verpufft in der Regel mit dem Ende der Ausstellung oder des Projekts. Innerhalb des Kunstumfelds behält die Übernahme einer fremden Situation als dokumentierte Kunst dagegen ihre Gültigkeit. So geht es tatsächlich in den wenigsten Fällen darum, etwas außerhalb der Kunst zu verändern – sosehr die Künstler das auch betonen –, sondern eher darum, ein Stück soziale Wirklichkeit in ein Stück Museum zu verwandeln.

Medienkunst

Eine ganz andere Strategie der Übernahme verfolgt eine Kunst, die sich den technischen Medien zuwendet. Kunst und Medien sind entzweit, seit sich in der Renaissance die Malerei und die Bildhauerei von ihrer handwerklichen und damit auch medialen Grundlage losgesagt haben, um sich als Kunst über die Zugehörigkeit zu den Institutionen zu bestimmen. Seither beeinflusst die Entwicklung neuer Technologien die Geschichte der Kunst nur noch sehr mittelbar und verzögert. Dem Umgang mit Medien steht im späten 20. Jahrhundert eine Moderne gegenüber, die sich ein Jahrhundert zuvor gerade dadurch bestimmt hatte, neue Medien wie die Fotografie oder den Film auszugrenzen und stattdessen mit dem alten Handwerk der Malerei das Museum zu monopolisieren. Erst als sich das Monopol der Malerei erschöpfte und man entdeckte, dass auch andere Werke die musealen Vorgaben erfüllen, widmeten die Institutionen der Kunst den technischen Medien mehr Aufmerksamkeit.

Die Folgen der einmal durchgesetzten Entscheidung, die technischen Medien aus dem Bereich der institutionellen Kultur auszuschließen, sind indessen nicht mehr rückgängig zu machen. Längst haben sich kulturelle Formen von Film und Fotografie außerhalb der Kunst herausgebildet, die auf deren institutionelle Unterstützung verzichten können und einen handwerklichen und technischen Standard erreicht haben, der die einfache Übernahme nicht mehr erlaubt. Kunst hat die Kompetenz über einen großen Teil der visuellen Kultur verloren.

In mehreren Schritten begannen Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg, sich den technischen Bildmedien wieder anzunähern. Anfangs dominierte die simple Geste, technische Geräte, egal ob funktionsfähig oder nicht, in Skulpturen oder Installationen einzubauen, so etwa in Werken von Wolf Vostell oder Nam June Paik. Anspruchsvoller wurde die Arbeit mit Medien, als Künstler begannen, tatsächlich mit deren Bildern umzugehen. Auf Seiten der populären Kultur standen ihren Kunstversuchen Erzeugnisse gegenüber, zu deren Nachahmung Künstlern im Allgemeinen sowohl die finanzielle Ausstattung als auch die technische Fähigkeit fehlte. Da Kunst aber weder auf massenhaften Vertrieb noch auf ein zahlendes Publikum angewiesen war, konnte sie über die kommerzielle Konkurrenz hinwegsehen. Arbeiten von Medienkünstlern ignorierten die standardisierten Formen der populären Medienkultur und suchten ihre gewohnte Öffentlichkeit innerhalb der althergebrachten Vertriebsstrukturen von Museen und Ausstellungen, wie etwa ab 1968 in der Videogalerie Gerry Schumm in Essen. Es entwickelten sich künstlerische Anwendungen von Video, Film oder Fotografie, die eine vergleichsweise geringe finanzielle Ausstattung, daraus folgende technische Beschränkungen und

oft auch die fehlende Kenntnis anderswo längst erprobter Arbeitsweisen gar nicht erst zu verbergen versuchten. Gegen den populären Standard wurde das Experiment gesetzt, und jeder Künstler konnte sich die Freiheit nehmen, sein Medium neu zu erfinden. Der technische Dilettantismus ließ sich als experimentelle Form leicht zur spezifischen Differenz einer persönlichen Bildsprache umfunktionieren.

Nam June Paik zeigte 1964 als »Experimentelles TV« dreizehn technisch manipulierte Geräte, die verzerrte Bilder hervorbrachten. Gerade im Bruch mit dem populären Standard fanden Medienkünstler Möglichkeiten der Unterscheidung, und da auch hier innerhalb der Kunst wieder nur die negative Vorgabe galt, nichts noch einmal zu machen, eröffnete sich ihnen eine Vielzahl von Variationsmöglichkeiten. Die experimentelle Medienkunst vermochte kaum je, ihre vergleichsweise enge Kunstwelt zu überschreiten und die öffentliche Reichweite der Medien zu nutzen. Allein wenn es darum ging, neueste Technologien zu testen, für die noch kein kultureller Standard vorlag, waren die Arbeiten von Künstlern außerhalb des Kunstumsfelds gefragt. Sie zählten stets zu den Ersten, die mit den neuen Geräten experimentieren durften. So entstanden früh interaktive Kunstwerke, künstlerische CD-ROMs und Kunst im Netz. Sobald aber die industrielle Kultur auch diese Medien als publikumsträchtige Werbeträger entdeckte, standen Künstler regelmäßig vor der Alternative, entweder die Kunstwelt zu verlassen und mit ihren Arbeiten ein größeres Publikum zu bedienen oder in die Nische der Medienkunst zurückzufallen. Publikum und Kunstbetrieb zugleich zu bedienen, kann kaum gelingen, da beide sehr verschiedene Anforderungen stellen. Innerhalb der Kulturindustrie wirken sehr viel stärkere ver-

einheitlichende Kräfte, da die erfolgreichen Modelle den Markt unter sich aufteilen und in relativer Ähnlichkeit zueinander das Spektrum profitabler Produkte abstecken. Im Vergleich dazu kann die Medienarbeit im Kunstumfeld weiterhin vergleichsweise grobe Unterscheidungsmuster erproben, da die Experimente keinem Publikum gefallen müssen und das Museum mit all seinem historischen Gewicht nichts als die Abweichung fordert.

Seit den achtziger Jahren löst sich Medienkunst von ihrer Beschränkung auf das Experiment und geht dazu über, Formen populärer Kultur in einem weiteren Umfang zu übernehmen. Diese Entwicklung hat zwei Ursachen. Seit Kunst mehr und mehr von Firmen finanziert wird, für die öffentliche Beachtung einen Werbeeffect bedeutet, werden Ausstellungen und Ereignisse bevorzugt, die viel Publikum anziehen. Parallel dazu hat die Kunst begonnen, sich in stärkerem Maß mit der sozialen Welt auseinanderzusetzen und damit auch mit den kulturellen Standards dieser Welt. Statt der Kunstform des Experiments finden nun populäre Kulturprodukte auch in den Kunstinstitutionen größere Beachtung. Der Weg zur Vermischung von populärer Kultur und Kunst ist jedoch noch weit, da Künstler nach wie vor nur in den seltensten Fällen über das technische Wissen und die finanziellen Mittel kommerzieller Produktionen verfügen. Noch immer werten Werke der Medienkunst deshalb technische Mängel zu absichtsvollen, künstlerischen Eigenheiten auf und übernehmen von der populären Kultur bevorzugt solche Effekte, die sich einfach bewerkstelligen lassen. Die entscheidende Grenze zwischen Kunst und populärer Kultur bleibt aber die Verteilung und Vervielfältigung der Produkte, die im Fall der Kunst wie gehabt hauptsächlich über die Institution des Museums läuft. Immer wieder stellt sich dort das Problem,

Videos und Filme den Räumlichkeiten anzupassen oder eine entsprechende Umgebung zu gestalten.

Den ästhetischen Rahmen solcher Medienkunst setzt allerdings nicht die Kunstwelt selbst. Weil sich viele Werke längst an den populären Maßstäben außerhalb der Kunstwelt orientieren, entscheidet sich die Güte von Videos oder Filmen nicht mehr nur im begrenzten Umfeld des Künstlerischen, sondern im Vergleich mit erfolgreichen kommerziellen Produkten, mit denen sich manche Kunstwerke, wie etwa die Videos von Pipilotti Rist oder Johan Grimont, durchaus messen können.

In einer ähnlichen Situation wie die Medienkunst sieht sich die künstlerische Fotografie, die aus ihrer Bindung an einen dokumentarischen und konzeptionellen Gebrauch herausgetreten ist, zusehends Techniken und Motive kommerzieller Fotografie übernimmt und dabei auf eine Vielfalt längst verwirklichter ästhetischer Möglichkeiten und Standards trifft, die im engen Rahmen der Kunst fast einhundert Jahre lang mehr oder weniger beharrlich ignoriert wurden. Auch hier begegnen Künstler bei dem Versuch, sich ein technisches Bildmedium anzueignen, einer Vielfalt der Fotografie, die weder Bezüge zur Kunst hat noch der Institution des Museums bedarf, um laufend neue Bilder hervorzubringen. Der Unterschied zwischen künstlerischer und anderer Fotografie liegt nicht nur im Gebrauch der Bilder, sondern vielmehr in ihrer Verteilung und Finanzierung begründet. Populäre Fotografie liefert zumeist Druckvorlagen, die in Zeitschriften und als Werbung massenhaft vervielfältigt werden. Der einzelne Abzug hat keinen besonderen Wert. Im Gegensatz dazu bedient die künstlerische Fotografie mit kleinsten Auflagen noch immer den Standard eines Gemäldes, wird auch auf dem Markt so gehandelt und im Museum ausgestellt. Künstlich

verkleinerte Auflagen und teure, gemäldeartig gerahmte Präsentationen verwandeln Fotografien erst in Kunstobjekte, wie zum Beispiel die Leuchtkästen Jeff Walls zeigen. So zementiert selbst dort, wo Kunst eine populäre Bildsprache nachahmt, der museale Vertrieb die Trennung zwischen Fotografie und Kunst, zwischen Medium und Institution.

Kapitel 5 • *Zur Gegenwart*

1998

Es gibt keinen Anlass zu der Befürchtung, ein Ende der Kunst sei zu erwarten. Solange die Museen weiter nach denselben Regeln handeln wie bisher, wird Kunst weiter entstehen, sosehr sie sich auch den institutionellen Vorgaben des Museums anpassen muss und sosehr sie selbst dort, wo sie etwas von außen übernimmt, es stets so annehmen muss, dass es den institutionellen Bedarf erfüllt. Im Zusammenspiel von Museen und Kulturverwaltungen hat sich als Gefüge von Institutionen ein beharrliches und anpassungsfähiges System herausgebildet, das den Markt stützt und die Werte der Kunst aufrechterhält. Institutionen kennen keinen Weg der Selbstaflösung. Eher passen sie sich den Umständen an, als sich aufzugeben.

Auch inhaltlich ist Kunst keineswegs an ein Ende gekommen, selbst wenn sie nichts mehr herstellen würde, das außerhalb ihrer Welt noch Bedeutung hat. Sie zeigt sich als ein äußerst lebendiges Feld, das ständig neue Werke, neue Strömungen und ihnen zugeordnete Erklärungsmuster hervorbringt. Dass ausgerechnet eine Kulturform wie die Kunst einen solchen Hang zur Abwechslung und Ausdiffe-

renzung entwickelt, liegt einerseits an der Vorgabe des Museums, immer neue Unterschiede zu einer geschichtlichen Ordnung zu verarbeiten, und andererseits an dem Markt, der beständig Neues einfordert. Wie jedes subventionierte Produkt passt sich auch die Kunst den Bedingungen an, unter denen sie gefördert und vermarktet wird. Paradoxe Weise stellt gerade die Auflehnung oder die Revolte die gängigste Form der Anpassung dar, sodass es scheint, als sträube sich Kunst immer wieder gegen ihre institutionellen Fesseln, wo sie doch am Ende meist das Gegenteil anstrebt. Immer wieder hat das Museum gerade die widerständigsten Kunstformen übernommen und den Widerstand damit zur Erfolg versprechenden Strategie werden lassen. Der Aufstand der Kunst als deren höchste Form erfüllt daher genau jenes institutionelle Gesetz der Museen, das den Betrieb in Gang hält.

Aus der Übernahme der Kunstinstitutionen in die Obhut der bürgerlichen Staaten im 19. Jahrhundert rührt die unerschütterliche Gewissheit der Kunst her, als Hochkultur staatliche Förderung und öffentliche Bedeutung beanspruchen zu können. Formal sind Kunstwerke die repräsentativen Reichtümer geblieben, die das bürgerliche Museum von den Sammlungen der feudalen Herrscher übernommen hat. Als originale Einzelstücke bleiben sie im allgemeinen für die Mehrheit der Bevölkerung unerschwinglich und bedienen einen Markt, der im Geldadel der Sammler dessen herrschaftliche Vorläufer wieder auferstehen lässt. Technische Verfahren, Bilder allgemein verfügbar zu machen, hätten den Markt der teuren Originale untergraben und waren schon deshalb im Umfeld der Kunst alles andere als gefragt. Die moderne Malerei bediente demgegenüber nicht nur perfekt die historischen und künstlerischen Erfordernisse des Museums, sondern

stellte nach wie vor marktfähige Einzelstücke her. Am Ende des 20. Jahrhunderts gelten nicht mehr nur Gemälde als Kunstwerke, sondern alles, was das Museum verarbeiten kann und was in der entsprechenden Knappheit auf den Markt kommt, einerlei, ob es sich um Objekte, Dokumente oder Dienstleistungen von Künstlern handelt.

Die Begleitung der Kunst durch eine theoretische Reflexion spielt innerhalb der Institutionen eine wichtige Rolle, denn Texte und Aussagen speisen eine Verwaltung, die die Werke prüft, einordnet und fördert. So geht Kunstkritik nahtlos in Theorie und diese wieder in Gutachten und behördliche Entscheidungen ein. Und so werden Kunsthistoriker zu Kunstkritikern und zu Kuratoren, um schließlich im Apparat der Museen ihre Anstellung zu finden. Indem sie immer wieder den Anspruch der Kunst verteidigen und ihre Ausnahmerolle im Kulturleben unserer Zeit untermauern, stärken sie auch immer wieder das institutionelle Gefüge, das mehr Künstler und Kunstwissenschaftler beschäftigt.

Das Unglück der modernen Kunst ist es, in ihrer anfänglichen Bindung an das Museum und die Malerei im 19. Jahrhundert die neuen technischen Medien Fotografie und Film ignoriert und abgewiesen zu haben. Dass sich auf der Grundlage dieser Medien und deren öffentlicher Verbreitung über Kinos, Zeitschriften oder Videotheken eine Vielfalt kultureller Formen herausbilden würde, die das 20. Jahrhundert prägen, war um die Jahrhundertwende kaum abzusehen. Noch 1895 gestanden die Brüder Lumière, die Erfinder des Films, ihrem neuen Medium eine wirtschaftliche Laufzeit von gerade fünf bis zehn Jahren zu. Sie rechneten erst gar nicht damit, dass sich nach Ablauf dieser Frist noch jemand für die Jahrmarktsattraktion der bewegten Bilder interessieren würde. Um den Gewinn vor

möglichen Konkurrenten abzuschöpfen, sandten sie ihre Kameralleute, die gleichzeitig Filmvorführer waren, eilig in alle Welt.

Fehleinschätzungen dieser Art hat das 20. Jahrhundert gründlich korrigiert. Heute wird die Bildkultur von technischen Medien dominiert, deren Bilder sich vervielfältigen und massenhaft verteilen lassen. Selbst wenn sich Kunst seit einigen Jahrzehnten um diese Medien kümmert, hat sie doch den Prozess, in dem sich dort kulturelle Standards herausgebildet haben, verpasst und nimmt darauf keinen Einfluss mehr. Kunst muss sich damit zufriedengeben, dass sie innerhalb ihrer kulturellen Nische weite Teile der Kultur der Gegenwart weder einordnen noch nachholen, noch selbst imitieren kann. Die oft geschmähten Kulturindustrien arbeiten mittlerweile auf einem finanziellen und technischen Niveau, das staatliche Institutionen und ein Markt von individuellen, handgefertigten Luxusgütern nie erreichen werden. Das besagt nichts über eine bessere oder schlechtere Qualität, sondern heißt nur, dass der Kunst in den visuellen Medien eine Kultur gegenübersteht, die ihre eigenen Regeln und Formen erzeugt. Es gibt keinen Grund zu der Annahme, deren kulturelle Aussagekraft wäre generell minderwertiger als die der Kunst. In einzelnen Arbeiten erreichen Spielfilme, Musikvideos, Fotografien oder Computerspiele eine Perfektion und Differenziertheit, die in der Kunst selten sind. Aber es kann nicht darum gehen, mit solchen ästhetischen Begriffen kulturelle Formen zu vergleichen. Es ist eher danach zu fragen, wo sich ein kulturelles Feld ergibt, mit welchem Erfolg es seine Arbeitsweisen und sein Publikum organisiert, wie es dadurch Welt abbildet und damit auch erzeugt. Die Bilder, mit denen man tagtäglich in Zeitschriften, im Fernsehen, in Filmen oder Computerspielen konfrontiert ist, kommen

längst ohne jeden Bezug zur Bildkultur der Kunst zustande. Umgekehrt aber muss sich Kunst, sobald sie Bilder hervorbringt und sie jenseits ihrer Institutionen öffentlich macht, mit den populären Bildern vergleichen lassen. Dabei zeigt sich immer öfter, dass Kunst, die populär sein will, ästhetische Standards der kommerziellen Kultur übernimmt, weil sie ihnen keine eigenen entgegenzusetzen kann. So sind viele der bekannteren Kunstwerke nur mehr Zweitverwertungen von Formen und Aussagen, die eigentlich längst bekannt sind, aber im Kunstumfeld noch einmal als Neuheiten durchgehen.

Von Anfang an empfanden Kunsttheoretiker eine kulturelle Form, die sich allein über ein Massenpublikum und dessen Zahlungsfähigkeit aufrechterhält, als Bedrohung. Ihr Gefühl hat einen ganz schlüssigen Grund, funktionieren doch populäre Kulturen weitgehend ohne begleitende Theorie. Viele Theorien begründen ein ums andere Mal den Unterschied zwischen einer Hochkultur der institutionalisierten Künste und einer banalen, niederen Massenkultur der Medien und fallen damit unwillkürlich auf eine Position zurück, deren Ursprünge im staatlich fortgeführten Mäzenatentum des feudalen Kulturbetriebs liegen. Wohl am widersprüchlichsten formulierte diese Ansicht eine kritische Theorie, die beharrlich den engen Zusammenhang von Kunstmarkt, Moderne und Museum ausblenden musste, um einer kommerziellen Kulturindustrie ihre Warenform vorzuhalten.

Die intellektuelle Bestätigung der Kunst als Hochkultur stärkte deren Rückzug in die Obhut der Institutionen. Kunst gilt noch immer als umso anspruchsvoller, je eher sie sich auf ihre institutionellen Grenzen beschränkt und dem Erklärungswillen einer Theorie entgegenkommt. Dass dabei mitunter Werke entstehen, die genauso banal sind,

wie sie auf den ersten Blick erscheinen, fällt unter dem Begleitschutz der erklärenden Texte kaum auf. Da Künstler und Theoretiker sich gegenseitig bestärken, wenn sie als Produzenten und Betrachter innerhalb ihrer abgeschotteten Welt aufeinandertreffen, entgeht ihnen leicht, dass ihre Kunst außerhalb dieser Welt oft bedeutungslos wird. Es wäre einen Versuch wert, in den Museen solche Werke auszusortieren, die nichts anderes geleistet haben, als einen musealen Bedarf zu erfüllen, und dafür mit einem Platz in der Geschichte der Kunst belohnt wurden. Unversehens wäre man in derselben Lage wie die Reinigungskraft, die sich in der Kunstakademie Düsseldorf daranmachte, eine Fettecke von Joseph Beuys zu säubern. Natürlich handelt es sich um einen Schaden, aber es ist zu überlegen, worin er wirklich besteht. Materiell gesehen erscheint er gering, denn die Fettecke lässt sich leicht wieder herstellen. So wäre er denn eher symbolisch. Eine bestimmte Geschichte, die sich um die Dinge des Museums herum entfaltet hat, und eine bestimmte Ordnung des Speichers wäre eines gespeicherten Gegenstandes von symbolischem Wert beraubt. Fällt aber außer der Lücke in dieser Geschichte der Kunst kein weiterer Verlust an, so stellt sich unweigerlich die Frage, ob die Werke und deren Geschichte mehr leisten, als sich selbst und ihre Institution aufrechtzuerhalten.

Die Kultur der Gegenwart ist von der paradoxen Situation gezeichnet, dass sich unter der Bezeichnung Kunst eine eng begrenzte Sparte als institutionalisierte Hochkultur einen Speicherplatz in der Geschichte sichert, während eine Industrie, die auf Institutionen und Theorien nicht angewiesen ist, das alltägliche kulturelle Leben bestimmt. Erst allmählich setzt sich die Erkenntnis durch, dass wer

die Produkte dieser Industrie pauschal als Banalitäten oder Spektakel diffamiert, sich zwar einen Platz in den Nischen der Hochkultur erkämpft haben mag, aber dafür den größten Teil der Kultur des 20. Jahrhunderts an sich vorbeiziehen lässt.

Solange das Museum nach der Ordnung, die es sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts zugelegt hat, Kultur erfasst, speichert, ordnet, kauft und damit indirekt auch erzeugt, wird es auf eine Kunst beschränkt bleiben, die keine andere Aufgabe kennt, als dem Museum zu dienen, und die außerhalb dieser Institution – vom Kunstmarkt abgesehen, der dem Museum vorausseilend nachstrebt – wenig gilt. Künstler sind innerhalb des institutionellen Gefüges austauschbare Figuren, die ihr persönliches Märchen der Kreativität nachspielen und mit Erfolg belohnt werden, wenn ihre Produkte sich dem Bedarf des Museums anpassen. Robert Smithson zog 1971 sein Werk von der Documenta zurück und kommentierte seine Entscheidung mit den Worten: »Manche Künstler denken, sie würden über den Apparat verfügen, der tatsächlich über sie verfügt. Damit unterstützen sie letztlich ein kulturelles Gefängnis, das sie nicht kontrollieren können.«¹³⁵

Solange die Institution des Museums sich nicht in die Lage versetzt, umfassend die gesamte Kultur, und nicht nur Kunst, des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu speichern, zu ordnen – was soviel heißt wie sie zu verstehen –, solange es ihr nicht in seinem Speicher eine institutionelle Form des Gedächtnisses gegenüberstellt und damit die Basis für »höhere«, dauerhaftere Strategien auch im Feld der populären Kulturen liefert, bleibt es als Institution an das Format und die Kultur des frühen 19. Jahrhunderts, an den Künstler und seine originalen Einzelstücke gefesselt. Aber

Museen, die von privaten Geldgebern finanziert sind und Marktinteressen unterliegen, werden sich kaum je erlauben können, dem Markt der Kunst ihre Unterstützung zu entziehen. Nur ein anderes Modell von Kultur könnte diese Verflechtung lösen. Die Museen müssten eine Kultur speichern und zeigen, die sich außerhalb ihrer Mauern selbstständig ereignet, und nicht eine, die sie indirekt selbst erzeugen und nach außen erst begründen und verständlich machen müssen. Es wären Museen, die aus einer großen Videothek oder einem Bildarchiv bestünden und die aufhören, Dinge zu erwerben, die von vornherein für ihren Bedarf hergestellt worden sind.

In gewissem Sinn ist das Projekt der Kunst erfolgreich gewesen. Was die Kunst am Anfang versprochen hat, hat sie ganz eingelöst. Eine kulturelle Praxis von Malerei und Bildhauerei hatte sich im 16. Jahrhundert unter dem Begriff der Kunst vom Handwerk gelöst, um sich in den Institutionen der Künste, und das hieß damals der Wissenschaften, neu zu verankern. Diese Bestimmung hat im 20. Jahrhundert ihr Ziel erreicht. Kunst ist eine institutionalisierte Kultur geworden und hat sich noch von den letzten Resten handwerklicher oder technischer Notwendigkeit befreit.

2008

In zehn Jahren hat sich zwar im Einzelnen viel getan, aber die Regeln und Formate, die Kunst in ihrer institutionellen Form kennzeichnen, sind dieselben geblieben. Die Macht des Marktes ist in einem Maß gewachsen, das kaum abzusehen war. So neigt sich das fragile Gleichgewicht zwischen öffentlichen Institutionen und kommerziellen Inte-

ressen immer stärker den Letzteren zu. Das zeigt sich sowohl an der Schwierigkeit der Museen, den am Markt getroffenen Kaufentscheidungen noch etwas wie Geschichte oder Bedeutung zuzuschreiben, als auch an den Kunstwerken selbst.

In den unterschiedlichen Nachfrageprofilen für Kunst zeichnet sich die Trennungslinie zwischen dem Markt und den Institutionen deutlich ab. Aber sie spiegelt sich in den Werken nur unvollkommen wieder, denn die meisten Künstler versuchen, beide Seiten zugleich zu bedienen. Der Markt verlangt nach exklusiven Objekten, nach Einzelstücken, mit all den Legenden und Bedeutsamkeiten aufgeladen, die die Welt der Kunst zur Verfügung stellt.

Die Institution verlangt nach Dingen, die sich in ihre Prozesse und Abläufe einfügen lassen. Die Werke sollen eine Bedeutung reklamieren, sie sollen sich auf etwas beziehen, sollen sich in jene Geschichte einfügen, für die sie vorgesehen sind. Das gilt insbesondere für kuratierte Ausstellungen, vor allem wenn sie ein Thema vorgeben, mit dem sich die Künstler auseinandersetzen sollen.

Künstler stehen damit vor der Aufgabe, Diener zweier Herren zu sein. Denn die Dienstleistung an der Institution und dem Kurator verlangt, einen Inhalt umzusetzen, aber in paradoxer Weise. Das Thema muss auftauchen, aber doch so, als ob es nicht einer Anforderung von Außen, sondern einer inneren Intuition des Künstlers entspringen würde. Hier nähert sich die Nachmoderne den alten Verhältnissen der Hofkultur wieder an.

Dagegen lässt die Nachfrage des Marktes größere Freiheiten zu. Im günstigsten Fall hat der Künstler Wartelisten von Sammlern abzuarbeiten, die mit Wiederholungen von

bereits unter seinem Namen bekannten Dingen in der Regel glücklich werden.

Man kann beide Linien an zwei Beispielen betrachten.

Die Strategie die Übernahme, die etliche Künstler der 90er Jahre geleitet hat, wurde in der Zwischenzeit von Nicolas Bourriaud genauer untersucht und auf den Begriff einer »relationellen Ästhetik« gebracht. »Eine Kunst, deren theoretischer Horizont in der Sphäre menschlicher Interaktionen und deren sozialen Kontext besteht.«¹³⁶ Was sich erst nach einer verspäteten Fortsetzung der Kontext-Kunst anhört, dehnt Bourriaud auf den freien Umgang mit Produkten der kommerziellen Kultur aus, die von Künstlern verändert, kommentiert und erweitert werden. Mit der »Relation« wendet er einen Begriff ins Positive, den amerikanische Minimalisten mit ihrer gegen die weltbehafte europäische Abstraktion gerichteten »nichtrelationalen« Kunst noch negativ gesehen hatten.¹³⁷ Darin zeigt sich ein kultureller Umschwung. Anstelle der Exklusion und des Rückzugs auf eine reine Kunst tritt der positive Begriff »Relation« im Sinn einer Öffnung zum Publikum und zu kunstfremden Inhalten.

Am Markt haben sich dagegen Strömungen durchgesetzt, die Kunst im Format handelbarer Objekte und Gemälde bevorzugen. Dazu gehört besonders die Leipziger Schule der Malerei, die nicht zuletzt dank dem amerikanischen Sammlerehepaar der Rubells kometenhaft am Kunstmarkt aufstieg. Jedoch wird Malerei nie wieder auch nur annähernd jene kulturelle Bedeutung zurückerlangen, die sie hatte, solange ihre Bilder noch die einzigen waren. Aber genauso wenig wird der Markt für Bilder als Einzelstücke und Luxusgegenstände je verschwinden. Eine große ge-

meinsame Bewegung lässt sich indessen nirgends erkennen. Die Gegenwart ist eine Zeit voller Manierismen.

Die vielleicht wichtigste Verschiebung der letzten zehn Jahre betrifft die Macht des Marktes, mitsamt dem Aufstieg neuer Zentren wie China, den Emiraten oder Russland. Viel spricht dafür, dass dieser Aufschwung sich mit der kommenden Zeit wirtschaftlicher Unsicherheit wieder umkehren könnte. Das muss aber für die Kunst, abgesehen von finanziellen Einbußen, nicht unbedingt die schlechtesten Folgen haben. Der expandierende Markt hat die klassischen Institutionen der Kunst und deren Einfluss weiter zurückgedrängt. Im Verhältnis zu den Umsätzen von Galerien, Kunsthandel und Auktionshäusern spielen öffentliche Ankäufe ökonomisch nur eine untergeordnete Rolle.

Viele Museen können sich eigene Erwerbungen kaum noch leisten und sind auf die Unterstützung durch Sammler angewiesen. Das führt dazu, dass ihnen die am Markt gesetzten Künstler gleichsam untergejubelt werden. Wenn Museen dagegen ohne Hilfe der Sammler zu handeln versuchen, sehen sie sich dem Druck ausgesetzt, möglichst viel Publikum anzulocken. Es kommt vor, dass sie ihre Räume populären Spektakeln zur Verfügung stellen, die Klassiker der Kunst als Blockbuster vorführen oder gar die Rubrik Kunst ganz verlassen, um von Formel-1-Boliden bis zu Modenschauen alles Mögliche zu zeigen. Andererseits treten auch vermehrt Künstler auf, die mit den populären Formaten erfolgreich operieren, indem sie wie etwa Olafur Eliasson spektakuläre Erlebniswelten inszenieren.

Die Schwäche vieler einzelner Institutionen ändert an der Gültigkeit ihrer Regeln und Formate wenig. Nach wie vor gilt das Museum als der Ort, an dem Geschichte hergestellt

wird. Eine historisch gültige Position gilt am Markt viel, denn nur sie vermag den Werken dauerhaften Wert zu sichern. Man begegnet hier einem Paradox. Einerseits verspricht die historische Dimension Dauer. Andererseits wird Geschichte selbst immer wieder von Neuem hergestellt. Jede Gegenwart erfindet aus dem gespeicherten Material ihre eigene Vergangenheit. Und diese Vergangenheit steht daher nicht fest. Sie ist beweglich, für Trends und Schwankungen beinahe genauso anfällig wie die Gegenwart selbst. So ist es durchaus denkbar, dass die geschichtliche Stelle der Moderne ganz neu bewertet wird und neben den kanonisierten Avantgarden jene Kunst wieder zum Vorschein kommt, die von der dominanten Erzählung lange beiseitegelassen wurde.

Wenn Museen sich von Sammlern und deren Entscheidungen am Markt abhängig machen, wird ihre Funktion, Dauer herzustellen, zusehends fragwürdig. Bleibt ihnen keine Macht und keine Wahl, zu den Entscheidungen am Markt Distanz zu wahren, verwandeln sie sich in temporäre Ausstellungshallen.

Mit der neuen Stärke der Sammler kann man eine schlechende Rückkehr zu feudalen Verhältnissen unter den Bedingungen der globalen Finanzwelt beobachten. Eine größer werdende Klasse von Superreichen sorgt dafür, dass die Nachfrage nach Kunstwerken als kulturell aufgeladenen Einzelstücken nicht nachlässt. Nichts illustriert die Lage am Markt besser als der diamantenbesetzte Platinschädel des Künstlers Damian Hirst, 2007 als »teuerstes Kunstwerk aller Zeiten« bezeichnet, Symbol der Eitelkeit und kalkulierter Skandal in einem, nebenher als Plakat und T-Shirt vermarktet. Ironischerweise zahlt sich hier

das Beharren der Kunst auf vorindustriellen Fertigungsweisen und Einzelstücken aus. Denn es sorgt dafür, dass man es nicht mit Massenware, sondern mit exklusiven Originalen zu tun hat.

Am Markt agieren die verschiedensten Akteure mit unterschiedlichen Zeithorizonten. Das Spektrum reicht von Spekulanten, die Werke rasch wieder abstoßen und deswegen auf schwarzen Listen landen, bis zu seriösen Sammlern, die die Funktion des Museum zu imitieren versuchen, und den Vertretern der öffentlichen Sammlungen, die gleichsam als Zentralbanken der Währung Kunst fungieren.

Von der Seite des Publikums stellt sich immer dringender die Frage, warum den am Markt getroffenen Kaufentscheidungen überhaupt ein besonderer kultureller Wert zugebilligt werden sollte. Die Kunstkritik als eine Instanz, die hier einmal eine Funktion übernahm, hat ihre Bedeutung weitgehend eingebüßt. Zu Urteilen kommt sie selten, und wenn, dann sind sie bedeutungslos. Denn das breitere Publikum nimmt nur noch von wenigen Großausstellungen überhaupt Notiz. Einem verschwindenden öffentlichen Diskurs steht eine reichhaltige interne Textproduktion gegenüber. Sie ist jedoch Teil des Betriebs, gebunden an Magazine, die von den Anzeigen der Galerien leben¹³⁸ und daher nicht immer ernsthaft ein distanzierendes Urteil suchen.

Trotz dieser Umstände bleibt Kunst ein kulturelles Feld, das wie kein anderes Anschaulichkeit und Reflexion verbindet. Im Gegensatz zum größten Teil der kommerziellen Kultur kann die Kunst es sich leisten, kompliziert zu sein. Gerade die Unabhängigkeit vom Publikum sorgt dafür, dass keine Konzessionen an dessen Geschmack und Vorlie-

ben nötig sind. Kunst kann so elitär sein, wie sie nur will, und Dinge sehen und zeigen, die anderswo mangels Nachfrage erst gar nicht auftauchen.

Kunst nimmt damit eine einzigartige Position zwischen Offenheit und Unverständlichkeit, zwischen Vermittlung und Exklusivität, zwischen Internationalismus und Egozentrik ein. Sie ist ein großes und vielfältiges kulturelles Labor. Das schlägt sich unter anderem positiv in den Akademien nieder. Manche von ihnen beginnen, die Möglichkeiten zu entdecken, die Kunst als Tätigkeitsfeld kultureller Generalisten eröffnet. Gegen die zusehends verschulerten Universitäten und ihre lebensfernen Geisteswissenschaften scheint hier das Potenzial auf, Theorie und Praxis zu versöhnen und neue Muster kulturellen Handelns zu erproben.

Die Position der Künstler dagegen bleibt prekär und problematisch wie eh und je. Sie sehen sich vielerlei subtilen und undefinierten, aber deshalb nicht weniger mächtigen Zwängen ausgesetzt. Ihr Werk hat einem sehr engen Format von Biografie zu folgen, das jede Abweichung mit Risiko behaftet. Zugleich lastet auf ihnen der Druck, den eigenen Namen zu einer Marke aufzubauen, ohne sich je in den Schutz einer Gemeinschaft zurückziehen zu können. Dazu kommt die Abwesenheit von Kriterien für das Gelingen der eigenen Arbeit, die oft genug eine Situation existenzieller Unsicherheit hervorruft. In einem System, dessen Verhaltensformen und Rollenmodelle ohnehin oft paranoid genug erscheinen¹³⁹, nehmen sie eine der risikoreichsten Stellen ein.

Was das Publikum und die Sammler davon zu sehen bekommen, ist das Werk. Jedes Kunstwerk lässt sich auf vier

Achsen der Referenz verorten. Manche Künstler machen nichts anderes, als das Werk mithilfe solcher Verbindungen in einen günstigen Zusammenhang zu rücken, neuerdings ist bereits von »Referentialismus« die Rede.

Zwei der Achsen bleiben in der Gegenwart, zwei reichen in die Vergangenheit. In Beziehung auf andere Werke gilt das Gesetz der Distinktion, das von dem einzelnen Werk fordert, gegenüber allen anderen eine eigene unterscheidbare Position zu finden. Dem treten die Referenzen auf die Welt außerhalb der Kunst gegenüber, wo man beliebig Verbindungspunkte suchen und Inhalte übernehmen kann.

Die Achsen in der Vergangenheit unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Reichweite. Die eine betrifft die eigene Biografie, in deren Entwicklung das Werk einen Platz finden muss. Die andere betrifft die Geschichte der Kunst im Ganzen, die es mittlerweile längst nicht mehr im Sinn eines Fortschritts fortzusetzen gilt. Stattdessen liegt sie als ein unterschiedslos gleich entferntes Feld möglicher Anknüpfungs- und Abstoßungspunkte vor.

Man kann nun das einzelne Werk innerhalb dieser vier Achsen verorten. Und das mit zwei verschiedenen Lesarten: Aus einer bestimmten Perspektive stellt sich die Frage, wie es dazu kommt, dass das Werk gerade jetzt und so gemacht und wahrgenommen wird. Von dort aus gesehen erscheint es als eine Summe strategischer Entscheidungen. Es wird vom System gleichsam eingefordert, und der Name des Künstlers ist ihm nur aufgepfropft. Es gibt aber auch noch eine zweite Perspektive. Sie liest das Werk nicht als Effekt des Systems, sondern als einzigartige Aussage.

Beide können sich überschneiden. Etwas kann sowohl strategisch glücken, als auch eine Aussage von Bedeutung setzen. Nur weil sie im Betrieb der Kunst funktionieren oder nicht, sind Werke nicht besser oder schlechter.

Das Versprechen der Kunst kann sich letztlich nur im einzelnen Werk erfüllen. Nicht in den Formaten und Regeln, denen es sich zu unterwerfen hat. Nicht in den Gegebenheiten des Betriebs, in der kuratorischen Themenwahl, der Biografie des Künstlers, dem Kauf eines Sammlers oder der Zeitmaschine der Museen.

Einen Indikator für das Gelingen eines Kunstwerks, aber nicht mehr, kann dessen Widerständigkeit gegen das System der Kunst bieten. Dazu muss dem Künstler der seltsame Spagat gelingen, dessen Anforderungen zugleich zu erfüllen und ihnen zu widerstehen. Dann kann hinter all den strategischen Erwägungen, den Formen und Regeln, die das Kunstsystem gut versteckt, aber subtil durchsetzt, das Werk sein Versprechen erfüllen und gelingen.

Nachwort zur Taschenbuchausgabe

Vor zehn Jahren hatte dieses Buch nicht zuletzt den Sinn, mir selbst etwas zu erklären. Vier Jahre lang, von 1993 bis 1996, hatte ich einige Ausstellungen gemacht und war im Begriff, Künstler werden zu wollen. Der Kunstbetrieb bot – und bietet nach wie vor – etliche Verlockungen. Es ist ein Betätigungsfeld von Generalisten. Künstler können sich für alles interessieren. Nichts ist ausgeschlossen. Ihr kultureller Horizont reicht weit und ist kaum durch nationale, sprachliche oder inhaltliche Grenzen beschränkt. Der Zugang zur Kunst scheint anfänglich jedem offenzustehen. Zu dieser Offenheit treten jedoch bald subtile Mechanismen der Exklusion in Kontrast und mit ihnen werden die Regeln eines Betriebs sichtbar, der keineswegs so frei und autonom ist, wie es auf den ersten Blick erscheint.

Ich hatte in dieser Zeit unter anderem drei Einzelausstellungen an aufstrebenden Orten wie den Kunst-Werken in Berlin und war an einem Gruppenprojekt namens »Museum für Zukunft« beteiligt. Im Sommer 1996 löste sich die Gruppe auf und so zerschlugen sich verschiedene Vorhaben, die sich unter anderem in Gesprächen mit Hans-Ulrich Obrist und Catherine David angekündigt hatten. Zugleich erhielt ich das Angebot, dieses Buch zu schreiben.

Der Essay unternimmt den Versuch, zu erklären, an welcher Art von Spiel ich mich in diesen Jahren beteiligt habe. Mein Vorgehen war stark vom Denken Michel Foucaults beeinflusst, auch wenn seine Begriffe im Text nicht genannt werden. Der Essay versucht eine Diskursanalyse des Kunstsystems, indem er darlegt, welche Institutionen und Figuren in dem Feld handeln, wie sie sich formiert haben und welche Regeln und Aussageformen sie setzen. Es ging nicht um die Frage, was ein Kunstwerk uns sagen will, als vielmehr darum, zu klären, warum es in einem bestimmten Moment auftauchen kann.

Der Text unternahm aber nicht den Versuch, in eine akademische Debatte einzugreifen. Dazu hätte es einer anderen Sprache, eines wissenschaftlichen Apparates und anderer Referenzen bedurft. So wurde es eine Art von popularisierter Diskursanalyse der Kunst.

Gleichfalls erzählt das Buch keine Geschichte, auch wenn noch so viele historische Fakten erwähnt werden. Jeder Rückgriff auf Vergangenes dient dem Ziel, etwas an unserer Gegenwart zu klären. So fehlt vieles, das zu einer auch nur kursorischen Geschichte der Kunst gehören würde, ganz besonders etwa die holländische Malerei und ihr Markt, ein genaueres Eingehen auf die jüngeren Debatten angelsächsischer Kunsttheorie und vor allem ein Blick auf die Traditionen und Entwicklungen außerhalb von Europa. Auch die hierzulande laufenden theoretischen und kritischen Auseinandersetzungen bleiben weitgehend unberücksichtigt. Das hatte einen Grund. Da die akademischen Zirkel gewöhnlich in den Kunstbetrieb eng eingebunden sind, erschöpfen sich die Texte in der Regel mit der Aufbereitung und Legitimation einmal gegebener Werke. Fern von derartigen Abhängigkeiten schlägt das vorliegen-

de Buch eine Schneise, bisweilen an der Grenze zur Naivität oder Grobheit, aber so kurz und geradlinig wie nur möglich. Manches Argument spielt etwas leichtfertig jenen in die Hände, die schon immer gewusst haben wollen, dass es mit der Kunst nichts auf sich hat. Damit liegen sie falsch. Das sei hier ebenso klar wie knapp gesagt.

Das Buch äußert sich nicht darüber, wie wir gute Kunst von schlechter Kunst unterscheiden können. Ratgeber dieser Art belassen es entweder bei der selbstverständlichen Aufforderung, in Ausstellungen zu gehen, selbst zu sehen, und zwar genau hinzusehen und selbst zu denken. Oder sie binden sich mit ihrem Urteil an eine Kunstrichtung, für die es gilt, mit der es entsteht und auch wieder vergeht.

In den vergangenen zehn Jahren mag sich viel Neues ereignet haben, aber nichts, das der hier vertretenen Perspektive grundsätzlich widerspricht. Im Gegenteil, die meisten Entwicklungen haben die damalige Einschätzung der Lage bestätigt.

Nach einem Jahrzehnt ein eigenes Buch wieder zu lesen, durchzusehen und auf den Stand der Dinge zu bringen, ist eine eigenartige Aufgabe. Denn nicht nur haben sich die beschriebenen Dinge verändert, sondern auch mein Blick darauf. Ich hätte einer Neuauflage nicht zugestimmt, wenn ich nicht der Ansicht gewesen wäre, dass im Ganzen gesehen nach wie vor gilt, was ich damals geschrieben habe. Auch wenn ich heute Akzente anders setzen würde und vor allem manche harschen Urteile im Kapitel zur Nachmoderne nicht mehr teile. Aber gerade dort dokumentiert das Buch eine Haltung, die als solche zu respektieren ist. Es wäre falsch gewesen, sie nun den veränderten Umständen anzupassen. Also habe ich die Kritik

am System so stehen lassen, wie ursprünglich geäußert. Nur ein kurzer Nachtrag am Ende des Textes bringt einige Details auf den aktuellen Stand.

Der Titel des Buches stellt eine Frage, auf die ich damals wie heute nicht wirklich eine Antwort geben kann. Der Begriff Kunst hat in seinen Anfängen etwas sehr Einfaches versprochen, nämlich eine unabhängige Position für den Künstler. Und dieses Versprechen wurde bis heute gehalten. Versteht man unter Kunst die Werke, die ausgestellt werden, so gab es nie nur ein einziges Versprechen, sondern immer schon sehr viele verschiedene.

Wenn man die Regeln des Betriebs kennt, und zwar nicht nur die offen bekannten, sondern auch die über lange Zeit tradierten, ungesagten und wortlos hingenommenen, erscheinen manche Werke als Dienstleistungen am System, andere dagegen ragen heraus und erfüllen damit ein Versprechen. Im günstigen Fall ist es mir gelungen, diesen Unterschied deutlich zu machen.

Berlin, September 2008

Anmerkungen

Kapitel 1: *Maler werden Künstler*

- 1 Kristeller 1992: 174
- 2 Burke 1984: 54
- 3 Kristeller 1992: 173
- 4 Schlosser 1985: 77 f.
- 5 Baxandall 1977: 119 f.
- 6 Flasch 1986: 484
- 7 Dürer 1978: 117
- 8 Panofsky 1992: 119
- 9 Baxandall 1977: 15 f.
- 10 Kristeller 1992: 180
- 11 vgl. Schlosser 1985: 65 und Warnke 1985: 23
- 12 Warnke 1985: 114 f.
- 13 Pevsner 1986: 58
- 14 Pevsner 1986: 52
- 15 Pevsner 1986: 70
- 16 Eisenstein 1979: 176
- 17 zit. nach Blunt 1984: 22
- 18 vgl. Kris/Kurz 1980: 52 ff.
- 19 Pevsner 1986: 93
- 20 s. Bättschmann 1997: 12
- 21 Roger de Piles: *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*. Paris 1708
- 22 s. Grasskamp 1981: 21
- 23 s. Dilly 1979: 141
- 24 s. Dilly 1979: 85
- 25 s. Grasskamp 1981: 20
- 26 s. Dilly 1979: 140
- 27 s. Dilly 1979: 139

Kapitel 2: *Moderne und Museum*

- 28 »This is the end of art. I am glad I have had my day.«
zit. nach Scharf 1968: 74
- 29 Arago in Kemp: 1970: 52
- 30 Schorn/Kollof in Kemp: 59
- 31 Muybridge 1976: 55
- 32 s. Corot, *Courbet und die Maler von Barbizon* 1996: 407
- 33 Scharf 1968: 21 f.
- 34 Buddemeier 1970: 133
- 35 Scharf 1968: 74
- 36 Scharf 1968: 114
- 37 Baudelaire 1990: 205
- 38 Baudelaire 1990: 300
- 39 Corot, *Courbet und die Maler von Barbizon* 1996: 413
- 40 Scharf 1968: 26
- 41 Feist 1992: 140
- 42 Blunden 1975: 59
- 43 vgl. Loyrette/Tinterow 1994: 83
- 44 zit. nach Loyrette/Tinterow 1994: 240
- 45 Talbot in Kemp 1970: 62
- 46 zit. nach Blunden 1975: 206
- 47 zit. nach Kandinsky und München 1982: 36
- 48 Rewald 1965: 160
- 49 zit. nach Lassaigne 1967a: 112
- 50 Rewald 1965: 316
- 51 Corot, *Courbet und die Maler von Barbizon* 1996: 54
- 52 Gordon 1974: 43 f.
- 53 s. Bättschmann 1979: 124
- 54 Rewald 1965: 336
- 55 Expressionisten 1986: 93 f.
- 56 Van Gogh an seinen Bruder Theo 29.7.1888
- 57 zit. nach Lassaigne 1967b: 105
- 58 zit. nach Hess 1956: 36
- 59 Van Gogh an Horace Mann Livens August 1886
- 60 Van Gogh an seinen Bruder Theo 4.5.1888
- 61 zit. nach Hess 1956: 54
- 62 Richardsohn 1991: 175

- 63 Cézanne 15.4.1904 zit. nach Hess 1965: 101
- 64 Richardsohn 1991: 387 f.
- 65 Expressionisten 1986: 22
- 66 Expressionisten 1986: 160
- 67 Expressionisten 1986: 88
- 68 Der blaue Reiter 1989: 21
- 69 Franz Marc an August Macke 10.8.1911 in:
Der blaue Reiter 1989: 57
- 70 Expressionisten 1986: 96
- 71 ebd.: 126
- 72 ebd.: 133
- 73 *Kandinsky und München* 1982: 90
- 74 Gordon 1974: 44
- 75 Guilbaut 1997: 77
- 76 ebd.: 87

Kapitel 3: *Ready Made*

- 77 Cabanne 1972: 31
- 78 Duchamp 1981: 125
- 79 Duchamp 1981: 100
- 80 Cabanne 1972: 78
- 81 Eine Parallele, auf die mich Daniels gebracht hat.
Vgl. Daniels 1992: 211

Kapitel 4: *Nach der Moderne*

- 82 Wallis/Tucker 1987: 75
- 83 ebd.: 78
- 84 ebd.: 79
- 85 vgl. zur Funktion des Autors und anderen vergleichbaren
Formaten Foucault 1974: 21 f.
- 86 Guilbault 1997: 208
- 87 Buchloh in Wallis/Tucker 1984: 113
- 88 Pommerehne/Frey 1993: 102
- 89 Weibel 1994: 567

- 90 F. Schmitz in Weibel 1994: 565
 91 Buchloh in *politics-poetics* 1997: 392
 92 Graw in Babias 1995: 193
 93 Adorno 1970: 447
 94 ebd.: 446
 95 Wall 1997: 212
 96 Weibel 1994: 49
 97 Kruger in Weibel 1994: 252
 98 alles in *politics-poetics* 1997: 640
 99 Etwas engstirnig, denn gerade das gibt ihnen neue Möglichkeiten, vgl. unten, S. 218
 100 Wall 1997: 261
 101 Weibel 1994: 252
 102 Richter 1993: 98
 103 vgl. Ford 1996: 128
 104 Obrist 1994: 231
 105 Obrist in: *Die Zeit* 10.4.1998
 106 Was für das Jahrzehnt von 1998 bis 2008 gewiss nicht gegolten hat.
 107 Rothauer/Krämer 1996: 200
 108 Sager 1992: 108
 109 Sager 1992: 376
 110 Lippard in Stemmrich 1995: 322
 111 Wall 1997: 220
 112 Achenbach 1995: 11
 113 David Hockney and Larry Rivers: *Beautiful or Interesting* (1964) in Stiles/Selz 1996: 226
 114 Lippard 1968: 85
 115 Richter 1993: 18
 116 ebd.: 87
 117 Andre Interview 1970 in: Stemmrich 1995: 141
 118 Smithson, Heizer, Oppenheim: *Discussion*(1968–69) in Stiles/Selz 1996: 536
 119 vgl. Buchloh in *L'art conceptual* 1989: 44
 120 Barry 1969 in *L'art conceptual* 1989: 83
 121 LeWitt: *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) in Stiles/Selz 1996: 824
 122 vgl. Sager 1992: 240
 123 Kosuth: *Art after Philosophy* (1969) in Stiles/Selz 1996: 841 f.
 124 Weibel 1994: XII
 125 ebd.: 16
 126 ebd.: 36
 127 Fend in Weibel 1994: 344
 128 Krauss 1981
 129 Haring: *Untitled Statement* (1984) in Stiles/Selz 1996: 370
 130 Judd in Battcock 1968: 155
 131 Wall 1997: 101
 132 vgl. *politics-poetics* 1997: 398
 133 *Group Material: Statement* (1985) in Stiles/Selz 1996: 895
 134 Ute-Meta Bauer: *Interview. Meta2*. Herbst 1992
- Kapitel 5: *Zur Gegenwart*
- 135 Smithson 1972: 39
 136 Bourriaud 2001: 14
 137 vgl. Judd in Battcock 1968: 149
 138 Vgl. auch schon Martha Rosler: *Lookers, Buyers, Dealers and Makers*, in Wallis/Tucker 1984: 324
 139 vgl. die Schilderung in Huelguera 1997 passim

Bibliografie

- Helge Achenbach, *Vom Saulus zum Paulus*. Regensburg 1995
- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main 1970
- Marius Babias (Hrsg.), *Im Zentrum der Peripherie*. Dresden 1995
- Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler*. Köln 1997
- Gregory Battcock (Hrsg.), *Minimal Art. A critical Anthology*. New York 1968
- Charles Baudelaire, *Der Künstler und das moderne Leben*. Leipzig 1990
- Ute-Meta Bauer: *Interview. Meta2*. Herbst 1992
- Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1977
- Maria und Godfrey Blunden, *Der Impressionismus in Wort und Bild*. München 1975
- Anthony Blunt, *Kunsttheorie in Italien 1450–1600*. München 1984
- Benjamin D. Buchloh, *Figures of Authenticity, Ciphers of Regression*. In: Wallis/Tucker: 1984
–: *From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique*. In: *L'art conceptuel* 1989
- Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie*. München 1970
- Peter Burke, *Die Renaissance in Italien*. Berlin 1984
- Günter Busch, *Die Museifizierung der Kunst und ihre Folgen für die Kunstgeschichte*. In: Peter Ganz (Hrsg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*. Wiesbaden 1991
- Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*. Köln 1972.
- Dan Cameron, *Die Kunst und ihre Wiederholung*. In: Volker Bohn (Hrsg.), *Bildlichkeit*. Frankfurt am Main 1990
- Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. Ausstellungskat., München 1996
- Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen*. Köln 1992
- Thierry De Duve, *Kant after Duchamp*. Cambridge Mass. 1996

- Der blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*. Hrsg. v. Andreas Hüneke, Leipzig 1989
- Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*. Frankfurt am Main 1979
- Marcel Duchamp: *Die Schriften*. Band I, hrsg. von Serge Stauffer. Zürich 1981
– *Interviews und Statements*. hrsg. von Serge Stauffer. Stuttgart 1992
- Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*. Cambridge 1979
- Expressionisten. *Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920*, Ausstellungskat., Berlin 1986
- Peter H. Feist, *Der Impressionismus in Frankreich*. Köln 1992.
- Kurt Flasch, *Das philosophische Denken im Mittelalter*. Stuttgart 1986
- Simon Ford, *Der Mythos vom »young British artist«*. In: *Texte zur Kunst* Nr. 22, Mai 1996
- Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*. München 1974
- Walter Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer*. München 1981
- Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions*. Bd. 1: 1900–1916, München 1974
- Serge Guilbaut, *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat*. Dresden 1997
- Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*. Hamburg 1956
- Pablo Huleguera, *Manual of contemporary Art Style*. New York 2007
- Kandinsky und München*, Ausstellungskatalog. München 1982
- Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie*. Bd. I: 1839–1912. München 1970
- Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde. A Postmodernist Repetition*. 1981. In: Wallis/Tucker 1984
- Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt Main 1980
- Paul Oskar Kristeller, *Humanismus und Renaissance II*. München 1992

- L'art conceptuel, une perspective*. Ausstellungskatalog. Paris 1989
- Jacques Lassaigne, *Der Impressionismus*. Lausanne 1967a
– *Der Spätimpressionismus*. Lausanne 1967b
- Robert Lebel, *Marcel Duchamp*. Köln 1972
- Lucy R. Lippard, *Pop Art*. München 1968
– *Minimal Art*. 1968. In: Stemmrich 1995
- Henry Loyrette/Gary Tinterow, *Impressionisme. Les origines 1839–1869*. Paris 1994
- Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1995
- Eadweard Muybridge* (Kat.). Stuttgart 1976
- Hans-Ulrich Obrist, *Interview*. Kunstforum 125, 1/1994
- Erwin Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1992
– *Idea*. Berlin 1993
- Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*. München 1986
- Camille Pissarro, *Briefe*. Erlenbach-Zürich 1951
- politics-poetics. *Das Buch zur Documenta X*. Ostfildern 1997
- Werner W. Pommerehne/Bruno S. Frey, *Musen und Märkte. Ansätze einer Ökonomik der Kunst*. München 1993
- John Rewald, *Die Geschichte des Impressionismus*. Köln 1965
- John Richardsohn, *Picasso*. München 1991
- Gerhard Richter, *Text*. Frankfurt am Main 1993
- Martha Rosler, *Lookers, Buyers, Dealers and Makers. Thoughts on Audience*. In: Wallis/Tucker 1984
- Doris Rothauer/Harald Krämer, *Struktur und Strategie im Kunstbetrieb: Tendenzen der Professionalisierung*. Wien 1996
- Peter Sager, *Die Besessenen. Begegnungen mit Kunstsammlern zwischen Aachen und Tokio*. Köln 1992
- Aaron Scharf, *Art and Photography*. London 1968
- Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellkunde der neueren Kunstgeschichte*. Wien 1924/1985
- Robert Smithson, *Cultural confinement*. Artforum, v. 11, no. 2, 10/1972
- Georg Stemmrich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden 1995

- Kristine Stiles/Peter Selz (Hrsg.), *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley 1996
- Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe*. Berlin 1965
- Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*. Stuttgart 1983
- Von Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, Ausstellungskat. München 1996
- Jeff Wall, *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit*. Dresden 1997
- Brian Wallis/Marcia Tucker (Hrsg.), *Art after Modernism*. New York 1984
– dies. (Hrsg.), *Blasted Allegories*. New York 1987
- Martin Warnke, *Hofkünstler*. Köln 1985
- Peter Weibel (Hrsg.), *Kontext Kunst*. Köln 1994

Register

- Achenbach, Helge 212
 Adorno, Theodor W. 189, 192
 Alberti, Leon Battista 26 f.,
 29 f., 33, 46
 Allais, Alphonse 132
 Andre, Carl 218
 Angély, Léon 121
 Apollinaire, Guillaume 145
 Arago, Dominique François
 75 f.
 Archer, Frederick Scott 79
 Arensberg, Louise und Walter
 149, 157 ff.
 Asher, Michael 218
- Barry, Robert 221
 Baselitz, Georg 206
 Baudelaire, Charles 84 f.,
 86 ff., 91, 108
 Bauer, Ute-Meta 231
 Bayard, Hippolyte 76
 Bazille, Frédéric 94
 Beckmann, Max 179
 Beethoven, Ludwig van 175
 Bense, Max 182
 Bernheim-Jeune, Josse und
 Gaston 112, 117
 Besant, Annie 131
 Bethéder & Schwabbe, 82
 Beuys, Joseph 244
 Biumo, Graf Giuseppe
 Panazo di 221
 Blanquart-Evrard, Louis
 Désiré 79
- Blavatsky, Helena Petrovna
 130
 Boronali, Joachim Raphael
 123 f.
 Borromeo, Federigo 47
 Boudin, Eugène 94
 Bouguereau, William 87
 Bourriaud, Nicolas 248
 Bowie, David 193
 Brâncuși, Constantin 157
 Braque, Georges 122, 144 f.,
 157
 Brecht, Bertolt 230
 Browne, Byron 170
 Brunelleschi, Filippo 26 f.
 Buchloh, Benjamin 179, 186,
 192 f.
 Buren, Daniel 190
- Cabanel, Alexandre 87
 Caillebotte, Gustave 107
 Camoin, Charles 109
 Castagnary, Jules-Antoine
 93
 Cavour, Count 82
 Cennini, Cennino 21 ff.
 Cézanne, Paul 116 f., 121 f.,
 126, 128, 132, 137, 144,
 176
 Chavannes, Puvis de 83
 Chevreul, Eugène 112
 Chia, Sandro 206
 Christo 220
 Cimabue 69
- Clark, Timothy J. 190
 Colbert, Jean-Baptiste 54, 57
 Corinth, Lovis 110
 Corot, Camille 89, 93
 Courbet, Gustave 88, 94 f.
 Cross, Charles 113
- Daguerre, Louis-Jacques
 Mandé 75 f.
 Daubigny, Charles, François
 84, 92 ff., 100
 David, Jacques-Louis 63
 Debord, Guy 192
 Degas, Edgar 89, 92, 94, 100 f.
 Delacroix, Eugène 80 f., 83,
 90, 96, 100
 Denon, Vivant 66
 Disdéri, André-Adolphe-
 Eugène 80, 83
 Donatello 40
 Dongen, Kees van 121
 Dorgelès, Roland 123
 Dreier, Katherine 157 f.
 Duchamp, Gaston (Jacques
 Villon) 145, 148
 Duchamp, Marcel 13 f., 129,
 143 ff., 163, 211
 Duchamp-Villon, Raymond
 145, 148
 Ducos du Hauron, Louis 83
 Durand-Ruel, Paul 93, 100 ff.,
 105, 111 f., 115, 137
 Dürer, Albrecht 27, 29, 38,
 49, 59
- Egmont, Joost van 54
 Eliasson, Olafur 249
 Eyck, Jan van 28
- Fend, Peter 225
 Fénéon, Félix 122
 Fibonacci, Leonardo 24
 Ficino, Marsilio 45
 Fischer, Konrad 216
 Frédé, Père 123
 Frey, Bruno 183
- Gagosian, Larry 206
 Gauguin, Paul 110, 117, 137
 Gautier, Théophile 92
 Getty, J. Paul 169
 Ghiberti, Lorenzo 69
 Giotto 43, 69, 155
 Gleizes, Albert 145
 Gogh, Theo van 102
 Gogh, Vincent van 105, 110 f.,
 113, 116 ff., 118, 124 f., 128,
 134, 137, 173
 Gonzaga, Francesco 41 f.
 Gori, Giuliani 229
 Gottlieb, Daniel 139 f.
 Graw, Isabelle 186
 Greenberg, Clement 182
 Grimonprez, Johan 236
 Guggenheim, Peggy 140, 157
 Guilbaut, Serge 210
 Guys, Constantin 87
- Haacke, Hans 223
 Haring, Keith 227
 Herbig, Jost 207
 Hirst, Damien 193, 201, 260
 Hitchcock, Alfred 212
 Horaz 34
 Huebler, Douglas 219
- Ingres, Dominique 83, 89 f.

Jawlensky, Alexander 127 f.
 Jopling, Jay 200, 202
 Judd, Donald 221, 228
 Kahnweiler, Daniel Henry
 122, 144, 189
 Kaiser Wilhelm II. 126, 171
 Kandinsky, Wassily 98, 127 f.,
 130 ff.
 Kant, Immanuel 198
 Kiefer, Anselm 206
 Kirchner, Ernst Ludwig 125
 Koch, Joseph 77
 Kokoschka, Oskar 126
 Kollof, Eduard 77
 Kollwitz, Käthe 128
 Kootz, Samuel 139 f., 170
 Kosuth, Joseph 184, 222
 Krahe, Lambert 65
 Krauss, Rosalind 227
 Kruger, Barbara 192, 195
 Lebel, Robert 160
 Lebourg, Albert-Charles
 109
 Lebrun, Charles 54
 Léger, Fernand 157
 LeGray, Gustave 78 f.
 Lenoir, Alexandre 66
 Leonardo da Vinci 42, 45, 51
 Leroy, Louis 92
 Levine, Sherry 227
 LeWitt, Sol 221 f.
 Lichtenstein, Roy 215, 217
 Liebermann, Max 110
 Lippard, Lucy R. 209
 Lissitzky, El 218
 Loiseau, Gustave 109
 Lomazzo, Giovanni Paolo
 50 ff., 56
 Louis Napoleon III. 80
 Ludwig XIV. 54
 Lueg, Konrad 216
 Lukács, Georg 230
 Lumière, Brüder 241
 Macke, August 128
 Magritte, René 157
 Malewitsch, Kasimir 132 f.,
 136, 140, 214
 Manet, Édouard 89, 92, 94,
 100 f., 106, 223
 Mantegna, Andrea 41 f.
 Marc, Franz 129
 Marey, Étienne Jules 145 f.
 Marx, Karl 103
 Masaccio 31
 Matisse, Henri 113, 118,
 119, 121, 127, 130, 144
 Mayer & Pierson, 82
 Mechel, Christian von 65
 Medici, Cosimo 30
 Medici, Giovanni 30
 Medici, Giuliano 30
 Medici, Lorenzo 30, 45
 Meier-Graefe, Julius 129
 Messer, Thomas 223
 Metzinger, Jean 145
 Michelangelo 36, 45 ff., 59
 Milano, Carlo da 18
 Millet, Jean-François 84,
 89, 102
 Modigliani, Amedeo 121
 Mondrian, Piet 218
 Monet, Claude 98 ff., 106 f.,
 112

Moret, Henry 109
 Morisot, Berthe 92 f.
 Morris, Robert 228 f.
 Morse, Samuel B. 161
 Motherwell, Robert 140
 Münter, Gabriele 127 f.
 Muybridge, Eadweard 77
 Nadar, Félix 80, 92, 101
 Napoleon Bonaparte 56, 66
 Newman, Barnett 139 f.
 Niépce, Joseph-Nicéphore
 75 f.
 Nolde, Emil 110, 125 f.
 Obrist, Hans-Ulrich 204 f.,
 255
 Oresme, Nicolaus von 25
 Osthaus, Karl Ernst 126
 Pach, Walter 146, 149
 Paik, Nam June 233 f.
 Palmerston, Lord 82
 Paul III., Papst ###
 Pauli, Gustav 128 f.
 Petit, Georges 102, 111
 Picabia, Francis 157
 Picasso, Pablo 120 ff., 130,
 144 f., 157, 175, 180
 Piero della Francesca 24,
 27 f.
 Piles, Roger de 59, 182
 Pirckheimer, Willibald 27
 Pissarro, Camille 92 ff.,
 99 ff., 113 f.
 Polke, Sigmar 216
 Pollock, Jackson 140
 Pommerehne, Werner 183
 Raffael 48 f., 59
 Raimondi, Marcantonio 49
 Rauschenberg, Robert 214
 Reinhardt, Ad 140
 Renoir, Pierre-Auguste 80,
 92 ff., 101, 107
 Richer, Paul 146
 Richter, Gerhard 196, 216
 Rist, Pipilotti 236
 Rivers, Larry 214
 Rockefeller, Mrs. John D. 138
 Rohe, Mies van der 228 f.
 Rollins, Tim 231
 Rothko, Mark 139, 179, 214
 Rubell, Donald und Mera 248
 Rubens, Peter Paul 59
 Saatchi, Charles 201, 206, 231
 Sagot, Clovis 121
 Sarrazin, Jacques 54
 Schnabel, Julian 206
 Schongauer, Martin 49
 Schorn, Ludwig 77
 Schumm, Gerry 233
 Schwitters, Kurt 218
 Seurat, Georges 110, 112 ff.,
 137
 Sherman, Cindy 226
 Signac, Paul 113
 Silvestre, Armand 100
 Sisley, Alfred 92 ff., 100 f.
 Slevogt, Max 110
 Smith, Toni 228 f.
 Smithson, Robert 162 f., 165,
 220, 245
 Spoorri, Daniel 168
 St. Victor, Hugo von 19
 Stein, Gertrude 121

Stein, Leo 121
Steiner, Rudolf 130
Sutton, James Fountain 101

Talbot, Henry Fox 76, 79, 97
Tiravanija, Rirkrit 168
Tizian 59, 106
Troyon, Constant 83 f.
Tschudi, Hugo von 125 ff., 171
Turner, William 75 f.

Uhde, Wilhelm 121 f.
Utrillo, Maurice 121

Vasari, Giorgio 13, 28, 40,
46 f., 52 f.
Vauxcelles, Louis 119, 122
Villani, Giovanni 25
Villon, Jacques (Gaston
Duchamp) 148
Vitruv 29
Vollard, Ambroise 111, 114 ff.,
118, 120 ff.
Vostell, Wolf 233

Wagner, Richard 175
Walden, Herwarth 126
Wall, Jeff 190, 195, 210, 229,
237
Warhol, Andy 163
Weibel, Peter 224 f.
Weill, Berthe 120
Werefkin, Marianne 127
Winckelmann, Johann
Joachim 64 ff., 219
Worringer, Wilhelm 129
Wright, Frank Lloyd 229

Zanobi del Lama, Gaspare di
30
Zinggl, Wolfgang 231
Zobernig, Heimo 184 f.
Zola, Émile 115
Zuccari, Federico 47, 50

