



Winckelmann Akademie
München

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für
Kunstgeschichte München
Textbeitrag Nr. 24, April 2016***

www.winckelmann-akademie.de

„Kunst verstehen“. Problematiken im Verständnis der Kunst vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert

Prof. Dr. Steffen Krämer

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte

Schon seit Langem hat sich die Kunst als ein länder- und kulturenübergreifendes Phänomen im kollektiven Bewusstsein fest etabliert. Ob in künstlerischen Institutionen, im öffentlichen Außenraum, im privaten Rahmen oder in den verschiedenen Medien: Kunst ist allgegenwärtig und beeinflusst in unterschiedlicher Art und Intensität sowohl unsere Wahrnehmung als auch unser Bildverständnis.



Abb. 1 und 2 Amsterdam, Rijksmuseum im April 2014

Noch nie zuvor in der Geschichte der Kunst setzen sich Menschen derart aktiv mit Kunst auseinander, und das völlig unabhängig vom Alter, von der nationalen Herkunft oder sozialen Zuordnung. Das Resultat ist aber ein kaum mehr überschaubarer Massenansturm auf Museen und Ausstellungen, der häufig nur schwer kanalisiert werden kann. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist das Amsterdamer Rijksmuseum, das nach zehnjähriger Renovierung im April 2013 wiedereröffnet wurde und seitdem einen zuvor nicht gekannten Boom erlebt (Abb. 1, 2). Und so ist es nach der Wiedereröffnung in der Regel sehr schwierig, Rembrandts Nachtwache als eines der Hauptwerke der musealen Sammlung im Rijksmuseum aus der Nähe zu betrachten.



Abb. 3 Rembrandt, Die Nachtwache
Amsterdam, Rijksmuseum, Dat. 1642

Von den Museumsbesuchern ahnt aber kaum einer, dass Rembrandts Monumentalgemälde überhaupt keine Nachtwache darstellt (Abb. 3). Der Titel selbst stammt erst aus dem Ende des 18. Jahrhunderts und bezieht sich vermutlich auf die starke Abdunklung des Bildes, die durch die Firnis-Schichten im Laufe der Zeit nachträglich entstanden ist. Betrachtet man das Gemälde genauer, so handelt es sich wahrscheinlich um den Aufbruch einer holländischen Schützengilde zu einer öffentlichen Parade an einem Vormittag in der Amsterdamer Innenstadt.

Schon bei Rembrandts berühmter Nachtwache wird also ein Kernproblem der individuellen Kunstbetrachtung deutlich: Hat ein Museumsbesucher keinen Katalog bei der Hand oder steht ohne die Erklärungen des Audio Guides vor dem Gemälde, dann erschließt sich dessen Bedeutung nicht zwangsläufig. Es bedarf demnach entweder weiterführender Erläuterungen oder eigener Analysen, um den Bildinhalt umfassend zu verstehen.

Bei Rembrandts Gemälde mag die Neuinterpretation noch unproblematisch erscheinen, denn die ausgeklügelte Lichtführung im Bild verweist auf eine externe Lichtquelle in Form eines von schräg links einfallenden Tageslichtes, das dem Thema einer Nachtwache eindeutig widerspricht. Viel schwieriger ist indessen die Deutung der mittelalterlichen Kunst. Drei Beispiele, bei denen es sich um verschiedene Darstellungen der Maria als Muttergottes handelt, mögen dies nun illustrieren.



Abb. 4 Ikone der Nikopoia
Venedig, S. Marco, Dat. 11. Jh.

Den Anfang macht eine der berühmtesten byzantinischen Ikonen aus dem 11. Jahrhundert, die sich heute in Venedig als Andachtsbild im nördlichen Kreuzarm von S. Marco befindet (Abb. 4). Wie die mittelalterlichen Schriftquellen berichten, wurde diese Ikone von den Kreuzfahrern während der Eroberung Konstantinopels 1204 erbeutet und nach Venedig gebracht, wo sie sehr bald den Rang einer christlichen Stadtbeschützerin und Staatspatronin einnahm.

Betrachtet man den formalen Aufbau der Muttergottes, dann versteht man aber kaum, weshalb gerade diese byzantinische Ikone eine derart hohe kommunale Stellung in Venedig einnehmen konnte. Weder das Gewand noch das Gesicht Mariens sind außergewöhnlich gestaltet, und auch das nur fragmentarisch erhaltene Christuskind, das sich vor dem Oberkörper Mariens in der Mittelachse befindet, weicht von den gängigen Darstellungen im Mittelalter nicht ab.

Durch kunsthistorische Forschungen konnte aber nachgewiesen werden, dass es sich bei diesem Marienbild um die Nachbildung einer weit berühmteren Originalikone aus Konstantinopel handelt, die aus der frühchristlichen Epoche stammt und heute nicht mehr erhalten ist. Wie die heutige Nachbildung in Venedig bezeichnete man die frühchristliche Originalikone als sog. „Nikopoia“, was aus dem Griechischen übersetzt die „Siegbringerin“ bedeutet. Dieser eigentümliche Name bezieht sich auf die ursprüngliche Funktion der Originalikone in Konstantinopel, die traditionell die byzantinischen Kaiser auf ihren militärischen Feldzügen begleitete, weil man ihr wundertätige Wirkung zuschrieb. Aus dem Grunde wurde die alte frühchristliche Nikopoia in den byzantinischen Schriftquellen auch als „General“ oder „unbesiegbare Heerführerin“ bezeichnet.

Dies verweist auf den heute kaum mehr nachvollziehbaren historischen Sachverhalt, dass vor allem Marienikonen in Byzanz als handelnde Wesen erachtet wurden, die eigene Kräfte entwickeln, militärische Siege garantieren, selbst in den Kampf eingreifen und ungläubige Feinde in die Flucht schlagen konnten. Und all diese Fähigkeiten besaß nicht nur die frühchristliche Originalikone, sondern auch die mittelalterliche Nachbildung aus dem 11. Jahrhundert, die genau wegen ihrer wundertätigen Wirkung von den Kreuzfahrern 1204 erbeutet und nach Venedig gebracht wurde.

Wenn also gläubige Menschen vor der Ikone der Nikopoia in S. Marco in Venedig heute beten, dann tun sie es mit der Gewissheit, dass es sich um ein christliches Andachtsbild handelt. Nicht ahnen können sie allerdings, dass diese mittelalterliche Ikone eine weit umfassendere Verehrung in Konstantinopel erfahren hatte. Schließlich war sie es, die den Byzantinern ihre militärischen Erfolge garantierte, nachdem die alte frühchristliche Originalikone zerstört worden war.

Aus einem einfachen venezianischen Kultbild der Maria mit Kind wird demnach ein offizielles byzantinisches Staatsbild, dessen wundertätige Macht den Fortbestand des oströmischen Reiches über Jahrhunderte hinweg zu sichern vermochte.

Kaum größer könnte der Gegensatz zwischen der auch heute noch in Gold und Dunkelbau erstrahlenden Nikopoia in Venedig (Abb. 4) und der sog. Pietà Roettgen im Rheinischen Landesmuseum in Bonn sein, die in das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts datiert wird (Abb. 5-7).



Abb. 5-7 Sog. Pietà Roettgen, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Dat. 2. Viertel 14. Jh.

Bei der Pietà handelt es sich ebenfalls um ein christliches Andachtsbild, doch geht es nicht mehr um die Darstellung der Muttergottes mit Kind, sondern um die trauernde Maria, die den Leichnam ihres vom Kreuz genommenen Sohnes auf dem Schoß trägt. Ihr Haupt ist geneigt, ihr leerer Blick geht ziellos in die Ferne und ihr Mund ist leicht geöffnet. Alles in Mariens Gesicht verrät die tiefe Verzweiflung, mit der die Mutter beinahe fassungslos auf den gewaltsamen Tod ihres Sohnes reagiert.

Der tote Christus ist demgegenüber zum Gerippe abgemagert. Seine gekrümmte Haltung wie auch sein unnatürlich nach hinten geneigter Kopf verweisen auf die Totenstarre, während sein Gesicht durch die unmenschlichen Schmerzen der Passion völlig ausgezehrt ist. Blut läuft nicht nur unterhalb der Dornenkrone in vielen Bahnen über seine Stirn, sondern bildet auch dicke Blutstropfen an den Wundmalen. Der Realismus eines zu Tode gefolterten Menschen ist kaum mehr zu steigern, und ein moderner Betrachter dieses mittelalterlichen Andachtsbildes wendet sich von dessen demonstrativ hervorgehobener Grausamkeit meist angewidert ab.

Ein mittelalterlicher Betrachter, der vor dieser Pietà in privater Andacht versunken war, reagierte indessen völlig anders. Das entsetzliche Elend nahm auch er wahr, doch bot es ihm persönlich die Möglichkeit, an der Passion Christi zumindest symbolisch teilzunehmen. Das Prinzip der sog. „Compassio“ – bedeutet des Mitleidens an der christlichen Passion – war ein probates Instrument für den mittelalterlichen Menschen, seinem Glauben während der Andacht Ausdruck zu verleihen. Sein individueller Schmerz im Mitleiden sollte als Reflex auf jenen großen Schmerz verstanden werden, den Christus am Kreuz erlitten hatte. Je realistischer Passion, Tod und Trauer bei der Darstellung einer Pietà wiedergegeben wurden, umso intensiver konnte demnach die Compassio durchlebt werden.

Dabei bot dieses eindringliche Marienbild dem Gläubigen zugleich auch die Möglichkeit, die Auferstehung Christi mitzuerleben. Nicht umsonst wirken die dicken Blutstropfen, die sich an den Wundmalen kelchartig nach unten verzüngen, wie reife Weintrauben. Die Verwandlung von Wein in Blut ist eine der Grundvoraussetzungen der Eucharistie, die als Sinnbild für die Auferstehung Christi im heiligen Sakrament des Abendmahls schon seit apostolischer Zeit gefeiert wird. Nicht nur die Vorstellung der Compassio, sondern ebenfalls die Hoffnung des mittelalterlichen Gläubigen auf Auferstehung ist in diesem Marienbild demnach präsent.

Für heutige Betrachter mag die Pietà Roettgen in ihrem drastischen Realismus kaum zu ertragen sein. Für einen mittelalterlichen Gläubigen bot sie dagegen ein gesamtes heilsgeschichtliches Programm vom Mitleiden bis zur Auferstehung, das er während seiner Andacht vor dem Marienbild persönlich durchleben konnte.



Abb. 8 Krumauer Madonna
Wien, Kunsthistorisches Museum
Dat. ca. 1400



Abb. 9 Michael Ostendorfer, Die Regensburger Wallfahrt zur Schönen Maria
Holzschnitt, Dat. ca. 1520

Kaum ein Jahrhundert später hatte sich das mittelalterliche Marienbild wieder grundsätzlich verändert. Aus dem eindringlichen Realismus der trauernden Maria in der Pietà wurde die Schönheit einer jugendlichen Madonna, in deren beinahe noch kindlichen Gesichtszügen sich ihre Jungfräulichkeit spiegelt. Nicht umsonst hat die Kunstgeschichte diesen Marientypus um 1400 als sog. „Schöne Madonna“ bezeichnet, wie sie exemplarisch durch die berühmte Krumauer Madonna im Wiener Kunsthistorischen Museum vertreten wird (Abb. 8).

Die jugendliche Schönheit verbindet sich in der Skulptur mit der Eleganz des gotischen S-Schwungs, während die prachtvolle Gewandung im weichen Fluss der großen Bogen- und Schüsselfalten verläuft. Auch das Christuskind, das nur noch teilweise erhalten ist, weist in seiner natürlichen Körperbewegung einen eher verspielten Charakter auf.

Von dem Schmerz Mariens im Sinne der Passion ist in dieser Skulptur ebensowenig zu verspüren wie von der strengen Haltung, die mittelalterliche Madonnen als Standfiguren mitunter aufweisen können. Vielmehr entspricht die Schönheit Mariens einem Idealbild weiblicher Vollkommenheit um 1400. Als Andachtsbild ist diese Madonna mit Kind ebenso anmutig wie makellos.

Doch genau darin steckte ein theologisches Grundsatzproblem, das sich auf die Verehrung des Marienbildes bezog. Gewöhnlich verehrte der Gläubige im Marienbild die heilige Muttergottes und nicht das Bild als solches. Nun war aber dieser Marientypus um 1400, wie der Name schon sagt, außerordentlich schön, so dass es in der Folgezeit keine präzise Grenzziehung zwischen Heiligen- und Bildverehrung mehr gab.

Berühmt wurde in dieser Hinsicht die Wallfahrt zur Schönen Maria in Regensburg, die um 1520 ihren Höhepunkt erreichte (Abb. 9). Tausende von Wallfahrern vornehmlich aus dem Südosten Deutschlands pilgerten in jenen Jahren nach Regensburg, um die auf einer Säule stehende Steinskulptur der Maria anzubeten. Wie in den historischen Schriftquellen beschrieben wird, erreichten viele Pilger die Maria auf den Knien kriechend, einige kamen sogar nackt. Visionen und Wunder häuften sich und überstiegen nun jedes glaubwürdige Maß. Menschenmengen tanzten schreiend um die Statue und fielen danach in völlige Lethargie, teilweise sogar in Bewusstlosigkeit, wie es der zeitgenössische Holzschnitt von Michael Ostendorfer dokumentiert.

Dieses irrationale Moment der Regensburger Wallfahrt im 16. Jahrhundert mag mehrere Ursachen gehabt haben. Die historisch nachweisbare Ekstase, der viele Pilger regelrecht verfallen waren, dürfte jedenfalls mit sexuellen Motiven verbunden gewesen sein. Inwieweit die Schönheit der Regensburger Maria hierbei einen erotischen Auslöser darstellte, kann heute nur schwer beurteilt werden. Allerdings spricht vieles dafür, dass man in dieser Marienstatue nicht nur die heilige Muttergottes, sondern vielmehr auch das anmutige Bild einer äußerst reizvollen jungen Frau verehrte. Mit der Wallfahrt zur Schönen Maria in Regensburg kommt man somit in Bereiche irrationaler Massenpsychologie. Und dies dürfte kein Einzelfall in der mittelalterlichen Marienverehrung des 15. und frühen 16. Jahrhunderts gewesen sein.

Die drei Mariendarstellungen, die wir kurz besprochen haben, repräsentieren jeweils unterschiedliche Erscheinungsformen mittelalterlicher Kultbilder (Abb. 4-8). Ihre ursprüngliche Funktion lässt sich aber nur klären, wenn man den historischen oder theologischen Kontext mitberücksichtigt, in den sie eingebunden waren. Am heutigen Standort fehlt ihnen allerdings der originale Bedeutungsgehalt, da sie aus ihrem früheren Umfeld herausgelöst und als neues Andachtsbild oder Museumsstück gewissermaßen zweckentfremdet wurden.

Aus eigener Anschauung lässt sich das Wissen über die mittelalterlichen Kultbilder jedenfalls nicht herleiten, und ein moderner Betrachter ist in der Regel überfordert, wenn er sich mit solchen Mariendarstellungen aus dem Mittelalter beschäftigen möchte. Ein kurzer und meist verständnisloser Blick auf diese künstlerisch hochwertigen Exponate ist deshalb das beinahe zwangsläufige Resultat. Doch besteht dieses Problem nicht nur im Bereich der mittelalterlichen Kunst. Ebenso schwierig ist auch die Deutung moderner Kunst im 20. Jahrhundert. Mit einem zeitlichen Sprung von etwa einem halben Jahrtausend folgen nun im zweiten Abschnitt einige Beispiele aus zwei verschiedenen Strömungen der Bildenden Kunst vom Ersten Weltkrieg bis in die neunziger Jahre.

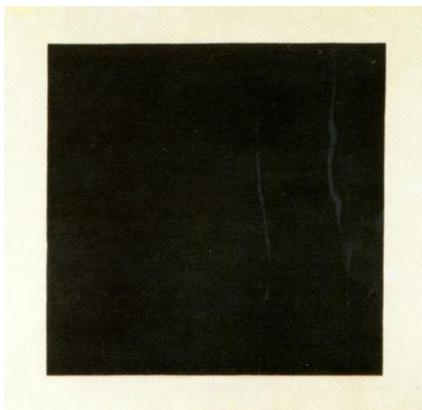


Abb. 10 Kasimir Malewitsch
Schwarzes Quadrat auf weißem Grund
Moskau, Tretjakow-Galerie, Dat. 1914/15

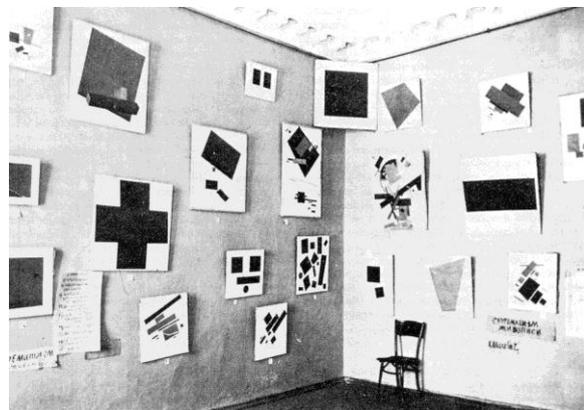


Abb. 11 Ausstellung 0.10
Petrograd (heutiges St. Petersburg), 1915

Mit dem berühmten „Schwarzen Quadrat auf weißem Grund“ hat der russische Künstler Kasimir Malewitsch bereits während des Ersten Weltkriegs ein erstaunlich frühes Musterbeispiel der abstrakt-gegenstandslosen Malerei geschaffen (Abb. 10). Er selbst bezeichnete das Bild als die „ungerahmte Ikone meiner Zeit“, wodurch es einen quasi religiösen Ausdruck erhielt.

Bei seiner ersten Ausstellung 1915 im damaligen Petrograd – dem heutigen St. Petersburg – wurde das Gemälde dementsprechend in der oberen Ecke des Raumes positioniert, was dem traditionellen Anbringungsort einer russischen Ikone entspricht (Abb. 11).

Doch war für Malewitsch das schwarze Quadrat neben seinem religiösen Sinngehalt zugleich auch das Initialwerk des sog. „Suprematismus“, der den Überlegenheitsanspruch – eben das Supremat – der gegenstandslosen Kunst gegenüber der Tradition figurativer Malerei dokumentierte. Folgt man der Argumentation von Malewitsch, dann wollte er mit dem Suprematismus vor allem ein neues Weltbild erschaffen, durch das man die gesamte Gesellschaft grundlegend erneuern könnte. Folglich wurde ein einfaches schwarzes Quadrat, umgrenzt von weißem Grund, zum künstlerischen Sinnbild einer sozialen wie politischen Utopie erhoben.

Fortan sollten auch andere monochrome Farbflächen in der Malerei des 20. Jahrhunderts mit einem überraschend komplexen Bedeutungsgehalt verbunden werden. Man muss diesbezüglich nur die nordamerikanische Farbfeldmalerei von den späten vierziger bis in die sechziger Jahre betrachten.

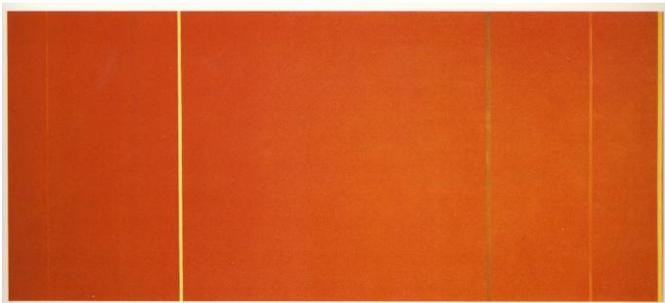


Abb. 12 Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis
New York, Museum of Modern Art, Dat. 1950/51



**Abb. 13 Mark Rothko
No. 61 (Rust and Blue)**
Los Angeles, Museum of
Contemporary Art, Dat. 1953

Die beiden Hauptvertreter dieser Kunstströmung, die New Yorker Maler Barnett Newman und Mark Rothko, haben auf unterschiedliche Weise große Leinwände mit Farben bemalt, wobei sie sich vor allem in der spezifischen Art des Farbauftrags deutlich unterscheiden: Hat Newman in der Regel homogene, monochrome Flächen gewählt, die von schmalen Vertikallinien unterteilt werden (Abb. 12), so hat Rothko mit vielen Farbschichten gearbeitet, wodurch die einzelnen Rechteckfelder

Farbvaleurs aufweisen und eine eigentümliche Stofflichkeit oder Textur entwickeln (Abb. 13).

Vergleichbar sind beide Maler aber insofern, als sie ihre Farbfeldmalerei mit Bedeutungen angereichert haben, die über die reine Abstraktion gegenstandsloser Malerei weit hinausgehen. Schon im lateinischen Titel von Newmans Bild „Vir Heroicus Sublimis“ – übersetzt als „heroischer und erhabener Mann“ – manifestiert sich ein philosophischer Sinngehalt, der sich auf das Phänomen der Erhabenheit, eben das Sublime, bezieht. Vereinfacht formuliert geht es bei der Erhabenheit um das Gefühl des Erschauerns, das man zum Beispiel bei machtvollen Naturereignissen, wie gewaltigen Bergmassiven oder tiefen Schluchten, erfährt. Nur ist es bei Newmans Bild ein homogenes Rot, das, aus der Nähe betrachtet, beinahe grenzenlos erscheint und eine aktive, fast schon aggressive Wirkung ausstrahlt (Abb. 12). Der Betrachter kann sich diesem intensiven Rot kaum entziehen und empfindet beinahe zwangsläufig etwas, was als ein „schrecklich Erhabenes“ durchaus umschrieben werden kann.

Anders hingegen ist die Farbwirkung bei Rothko (Abb. 13): Hier taucht der Betrachter in die schwebende Stofflichkeit der Farbfelder ein und verliert sich gewissermaßen in eine Transzendenz, die der Maler selbst als „zutiefst religiöses Erlebnis“ bezeichnet hat. Selbst in den Bereich des Göttlichen reicht seine Argumentation, wenn Rothko in Bezug auf den künstlerischen Schaffensprozess vom „Wunder, dem Schöpfer oder der Schöpfung“ spricht.

Vergleicht man nun die Gemälde von Malewitsch, Newman und Rothko miteinander (Abb. 10, 12, 13), dann haben sie etwas Entscheidendes gemeinsam: Bei allen drei Bildern handelt es sich zunächst um einfache geometrische Farbflächen, die von den Malern allerdings mit einem jeweils spezifischen Bedeutungsgehalt angereichert wurden: Ging es bei Malewitsch um das Symbol einer neuen Gesellschaftsutopie, so hat sich Newman an der Philosophie des Erhabenen orientiert, während Rothkos Bezugspunkt die Transzendenz des Religiösen war. Das bedeutet: Eine homogene Farbfläche wurde instrumentalisiert, um einen theoretischen, mitunter sogar ideologischen Überbau zu transportieren, den ein Betrachter – selbst bei umfassender Analyse – ohne weiterführende Verweise niemals hätte herleiten können. Und genau darin steckt ein Kernproblem der abstrakt-gegenstandslosen Kunst: Eine Farbfläche ist eine autonome Form, auf die man alle möglichen Sinngehalte projizieren kann, da sie figurativ nicht festgelegt ist und demnach vielfach deutbar bleibt.

Dabei stellen die drei genannten Maler nur eine kleine Auswahl aus dem großen Spektrum der modernen Malerei mit abstrakten Farbflächen dar, die man durch das Œuvre anderer bedeutender Künstler noch immens erweitern könnte. Man braucht diesbezüglich nur auf Wassily Kandinsky, Yves Klein, Ad Reinhardt, Frank Stella, Plinky Palermo oder Imi Knoebel zu verweisen. Damit ist der Betrachter einer gigantischen Bilderflut monochromer Farbflächen förmlich ausgeliefert, und sein Versuch, diese Abstraktion grundsätzlich verstehen zu wollen, scheitert alleine schon an dem Umstand, dass jeder Künstler andere Bedeutungen und Sinngelhalte zu übermitteln sucht. Und diese lassen sich aus dem Bild heraus in der Regel nicht herleiten.

All diese Argumente beziehen sich nicht auf die Frage der künstlerischen Qualität. Zu Recht ist jedes dieser drei Gemälde ein Initialwerk für eine bedeutende künstlerische Tendenz in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Lediglich in der Konzeptualisierung des Bildes – also im Versuch, bestimmte Theorien zu übermitteln – zeigen sich Schwachstellen, die vor allem den Betrachter immer wieder verunsichern. Denn die grundsätzliche Frage, welche besonderen Theorien mit den autonomen Farbflächen übermitteln werden sollen, lässt sich über die Betrachtung des Bildes in der Regel nicht beantworten.

Noch deutlicher wird dies, wenn man sich mit einer anderen Traditionslinie in der Kunst des 20. Jahrhunderts beschäftigt.



**Abb. 14 Marcel Duchamp
Flaschentrockner**
Paris, Musée Maillol
Dat. 1914
(Rekonstruktion 1964)



**Abb. 15 Marcel Duchamp
Fountain / Brunnen**
Mailand, Sammlung Arturo Schwarz
Dat. 1917
(Rekonstruktion 1964)

Einen unvergleichbar revolutionären Akt in der Kunst des 20. Jahrhunderts führte der französische Künstler Marcel Duchamp bereits während des Ersten Weltkriegs durch, als er alltägliche Gegenstände aus der profanen Dingwelt, genauer gesagt einen Flaschentrockner und ein Urinal, offiziell zu Kunstobjekten erklärte (Abb. 14, 15). Lediglich mit Namen und Jahreszahl waren die Gegenstände signiert, ansonsten blieben sie von der Hand des Künstlers völlig unberührt. Duchamp selbst bezeichnete diese Kunstobjekte als sog. „Ready Mades“, während sich im Französischen hierfür der Begriff „Objet trouvé“ – d. h. vorgefundenes Objekt – etablierte.

Die Vorstellung vom künstlerischen Werkprozess hatte sich damit ebenso verabschiedet wie die traditionelle Frage nach der besonderen Handschrift des Künstlers oder die Zugehörigkeit zur Gattung der Skulptur. Aus der profanen Alltagswelt herausgerissen, wurden diese Gegenstände ohne weitere äußere Veränderung in die hohe Sphäre der Kunst gleichsam hineinkatapultiert. Von einer „magischen Dingerfahrung“ hat man in der Fachliteratur gesprochen, um diesen höchst ungewöhnlichen Schritt in der Kunstproduktion des frühen 20. Jahrhunderts zu umschreiben. Dies war die Geburt der modernen Objektkunst, die bis heute eine wichtige Rolle im internationalen Kunstbetrieb spielt.

Bereits 1917 hatte Duchamp in Bezug auf seine Ready Mades davon gesprochen, dass man „einen neuen Gedanken“ für diese Objekte schaffen müsse. Um aus einem banalen Alltagsgegenstand ein Kunstobjekt zu machen, musste also zumindest eine Veränderung der alten Bedeutung stattfinden. Im Titel des „Brunnens“ für das Urinal klingt diese Sinnverschiebung auf eine bewusst ironische Weise an.

Wie schon bei den autonomen Farbflächen ging es also auch bei den Ready Mades um einen neuen Bedeutungsgehalt, der auf den zum Kunstobjekt nunmehr erklärten Gegenstand projiziert wurde. Und wiederum stand und steht auch heute noch der Betrachter der Objektkunst vor der schwierigen Aufgabe, diese „magische Dingerfahrung“, wie man es eben nennt, zu interpretieren und damit verstehen zu wollen.



Abb. 16 Arman
Madison Avenue
New York, Privatbesitz
Dat. 1962

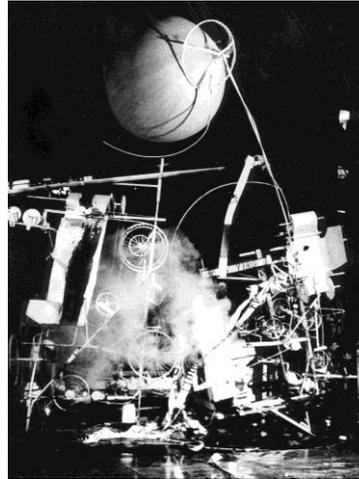


Abb. 17 Jean Tinguely
Homage to New York
New York, Museum of Modern Art
17. März 1960

Die Objektkunst der sog. „Neuen Realisten“ vorwiegend aus den sechziger Jahren ist voller „Objets trouvés“, wie eine aus Frauenschuhen bestehende Assemblage von Arman oder eine aus Schrottteilen zusammengebaute Maschine von Jean Tinguely belegt (Abb. 16, 17). Mit dem bereits genannten Prinzip der „magischen Dingerfahrung“ kommt man bei diesen vierteiligen Kunstobjekten nicht sehr weit. Der Schlüssel zum Verständnis liegt eher in ihrem unmittelbaren Zeitbezug.

Arman hat alle seine Objekte im Müll oder auf Trödelmärkten gefunden, während Tinguely den damaligen Industrieschrott nach geeigneten Objekten durchsuchte. Die Frauenschuhe in Armans Assemblage sind aber kaum benutzt, so dass sie eher eine kritische Aussage über das damals schon übersteigerte Konsumverhalten in den europäischen Industrienationen darstellen (Abb. 16). Tinguelys Maschinen funktionieren dagegen nicht oder lösen sich unter lautstarkem Getöse in ihre Einzelteile auf, etwa während einer Performance im März 1960 im New Yorker Museum of Modern Art (Abb. 17), was eine radikale Infragestellung jenes übertriebenen Fortschrittsglaubens in den sechziger Jahren bedeutet.

All dies muss ein Betrachter wissen, um die Objektkunst der neuen Realisten adäquat verstehen zu können. Betrachtet er hingegen vergleichbare Kunstobjekte der amerikanischen Pop Art, etwa von Robert Rauschenberg oder Claes Oldenburg, dann haben sich die Bedeutungsebenen wiederum verschoben. Und auch die zeitgenössische Objektkunst eines Jeff Koons oder Damien Hirst verweist auf völlig andere Sinnzusammenhänge.

Wie bei der monochromen Farbfeldmalerei entsteht somit auch bei der Objektkunst eine Art babylonischer Bildverwirrung, mit der ein Betrachter nun schon seit einem Jahrhundert konfrontiert wird, schließlich hat Duchamp diese moderne Kunstgattung bereits während des Ersten Weltkriegs initiiert.

Wenn man nun am Ende den Titel des Artikels nochmals berücksichtigt, dann ging es gar nicht um „Kunst verstehen“, sondern vielmehr um die teilweise komplexen Problematiken im Verständnis der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Anstelle patentierbarer Lösungsmuster wurde mit Hilfe berühmter Musterbeispiele demgegenüber aufgezeigt, mit welchen Schwierigkeiten ein Betrachter konfrontiert wird, der sich mit der Bildenden Kunst beschäftigt.

Nun kann man auf dem Standpunkt stehen bleiben, dass das Verstehen von mittelalterlicher oder moderner Kunst stets schwierig ist und man sich deshalb die Grundsatzfrage stellen muss, ob sich die Mühe einer Auseinandersetzung überhaupt lohnt. Doch haben die Erläuterungen auch zeigen sollen, dass Erklärungsmuster durchaus existieren und hierbei Konzepte zur Sprache kommen, die von religiösen Kultvorstellungen und Massenpsychologien bis zu radikalen Zeitkritiken und utopischen Ansätzen reichen. All diese Theorien und Theologien haben als kulturelle Phänomene die historische Entwicklung beherrscht und setzen sich im 21. Jahrhundert mit teilweise erstaunlicher Kontinuität auch weiter fort.

Damit wird die Kunst zu einem Spiegel der Welt, und eine Auseinandersetzung mit ihr bringt teilweise fundamentale Erkenntnisse hervor, die bei weitem über den künstlerischen Horizont hinausgehen: Kunst verstehen ist Welt verstehen. Und dies offenbart sich im gesamten Spektrum der Kunst vom Mittelalter bis in die Moderne.

Einführungsliteratur (eine Auswahl)

Kunst des Mittelalters und Marienverehrung

Michael Baxandall: Die Kunst der Bildschnitzer, München 1984

Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1993

Rolf Toman (Hg.): Die Kunst der Romanik, Köln 1996

Rolf Toman (Hg.): Die Kunst der Gotik, Köln 1998

Kunibert Bering: Kunst-Epochen, Bd. 3: Romanik, Stuttgart 2004

Bernd Nicolai: Kunst-Epochen, Bd. 4: Gotik, Stuttgart 2007

Bildende Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts

Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, Bd. 1/2, München 1987

Edward Lucie-Smith: Kunst Heute. Art Today, München 1997

Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. von Ingo F. Walther, Bd. 1/2, Köln 1998

Uwe M. Schneede: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, München 2001

Susanna Partsch: Kunst-Epochen, Bd. 11: 20. Jahrhundert I, Stuttgart 2002

Ulrich Reißer und Norbert Wolf: Kunst-Epochen, Bd. 12: 20. Jahrhundert II, Stuttgart 2003

Defining Contemporary Art. 25 Years in 200 pivotal Artworks, New York 2011

Bildnachweis

München, Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte, Bildarchiv

www.winckelmann-akademie.de