

Dankesrede zur Verleihung des Friedlieb Ferdinand Runge-Preises für unkonventionelle Kunstvermittlung. Berlin, am 1. Dezember 2015

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freunde und Bekannte,

mein Dank geht an Christian Demand für sein Verständnis, das er als Kunsthistoriker dem von mir als Kunsthistorikerin eingeschlagenen Weg entgegenbringt, und an die Stiftung Preussische Seehandlung für die Verleihung des Friedlieb Ferdinand Runge-Preises für unkonventionelle Kunstvermittlung. Mein besonderer Dank gilt Ihnen, Herr Rasch, und Ihnen, liebe Frau Bredemeyer: über die Entfernung Berlin-München hinweg haben Sie diese Auszeichnung an mich herangetragen, die mich zu den nächsten Schritten in meiner Arbeit ermutigt. Besonders freue ich mich, als in München lebende Berlinerin in der Berlinischen Galerie davon berichten zu dürfen: dafür Ihnen, Herr Köhler, meinen herzlichen Dank. Und schließlich herzlichen Dank auch Ihnen Herr Schleiermacher: mit der alles verbindenden Musik versichern Sie uns des festlichen Charakters unserer Begegnung.

Das von mir entwickelte Bildgespräch als Modell unkonventioneller Kunstvermittlung ist das Ergebnis eines langen Prozesses, der in Berlin begonnen hat: im ersten Semester meines Studiums der Kunstgeschichte sah ich mich mit als allgemeingültig präsentierten Urteilen über Kunstwerke konfrontiert, die mich provozierten. Ich begann zu fragen, wie sie wohl zustande gekommen sind. In den Jahren der Suche nach den Antworten hat sich mein Anspruch auf selbstbestimmtes Urteilen zu der Formel „Bilder anschauen – den eigenen Augen trauen“ verdichtet. Seit Aristoteles, der feststellt, dass unter den fünf Sinnen die Wahrnehmung mit den Augen besonders geliebt werde, gilt der Sehsinn als der edelste, und noch Leonardo da Vinci nennt die Augen „Fenster der Seele“. Was am Bildgespräch unkonventionell ist, kann ich mittlerweile auf einen einfachen Nenner bringen: an erster Stelle steht nicht die Deutungshoheit der Kunsthistoriker, sondern die Neugierde und die Phantasie der Bilderfreunde, ihre Schaulust als Erfahrung.

Das Gespräch vor einem Bild in einem Museum oder in einer Galerie dauert etwa anderthalb Stunden. Daran nehmen höchstens zwölf Personen teil, so dass jeder zu Wort kommen kann. Einleitend präsentiere ich es als „Gesellschaftsspiel“ mit einer einzigen Regel: jeder spricht aus, was ihm beim Anblick des ausgewählten Bildes einfällt, und zwar möglichst ohne sich selbst zu zensieren oder zu „tüfteln“. Das ist nicht so einfach, wie es sich zunächst anhört, und schon gar nicht selbstverständlich, gibt doch jeder dabei etwas von sich preis, und das Preisgegebene tauschen wir in der Gruppe, also öffentlich, aus. Systematisch gibt es im Bildgespräch drei Phasen: in der ersten stehen die Eindrücke und Einfälle im Vordergrund –

das Bild gefällt mir oder auch nicht, in der zweiten geht es darum, wie das Bild diese Eindrücke bewerkstelligt. In der dritten Phase liefere ich zu dem betrachteten Bild den kunst- und kulturhistorischen Zusammenhang, der in die Geschichte als grenzenlosen Raum der Beziehungen von Eigenem und Fremdem führt.

Praktisch sind die drei Phasen labyrinthisch miteinander verwoben, und hier bin ich als Vermittlerin gefordert: mit mehr oder weniger Geschick unterbreche ich die Kette der Assoziationen, um die mit ihnen transportierten Urteile festzuhalten. Es sind „Geschmacksurteile“: ob ein Bild gefällt oder nicht – darüber lässt sich nicht streiten. Beim Austausch stellt sich ein erster Mehrwert ein: der eine sieht im Bild eine Einzelheit, die ein anderer nicht gesehen hat, der wiederum eine andere im Blick hat usw.. Der Aha-Effekt ist vergnüglich. In der Gruppe sehen wir mehr als allein oder zu zweit. Das Bild als Ganzes aber wird als unordentlich und chaotisch erlebt.

Geschmacksurteile drücken Gefühle aus, die in subjektiven Lebenserfahrungen und Prägungen, also historisch begründet sind. Wir projizieren sie auf das Bildwerk und es erscheint „wie lebendig“, während es doch als regloser Gegenstand an der Wand eines Raumes hängt. Hier haben wir es mit Kunst als Mythos zu tun: der Künstler als Schöpfer einer zweiten Natur. Doch Pygmalions Statue einer weiblichen Aktfigur war nicht lebendig, sondern schien „lebendig“ zu sein. Die Zauberformel „wie lebendig“ ist der Topos, der die Urteile über Bildwerke quer durch die westeuropäische Kunst- und Kulturgeschichte begleitet.

Wie kommt es zu dieser Wirkung. Caspar David Friedrich notiert: *„Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von außen nach innen.“* Sehen ist Bewegung: das Auge nimmt Eindrücke von aussen auf, die zu Vorstellungsbildern werden. Aristoteles nennt sie in der Schrift „über die Seele“ *phantasmata* und sagt, ohne sie können wir nicht denken. Der Historiker Gerhard Otto Oexle stellt fest: *„Denn die Menschen handeln nicht in Entsprechung zu den `realen` Gegebenheiten, sie handeln vielmehr nach dem Bild, das sie sich davon machen. Man hat es also mit drei Gegebenheiten zu tun: (1) mit einer vorgegebenen Wirklichkeit; (2) mit dem `Wissen` über diese Wirklichkeit, dem `Bild`, das die Menschen sich davon machen; und (3) mit dem Verhalten und Handeln, das aus diesem `Wissen`, aus dem `Bild` der Wirklichkeit resultiert und durch das wiederum Wirklichkeit geformt und geschaffen wird.“* Das Verhältnis von Mensch, Natur, Welt und Wirklichkeit ist weder unmittelbar noch naturwüchsig, sondern „ästhetisch“ d.h. über die Wahrnehmung, also über die Bilder vermittelt, die wir uns davon machen.

Das gilt auch für Sprachwerke. Worin aber unterscheidet sich das Anschauen eines Bildwerkes vom Lesen eines Sprachwerkes? Beim Lesen eines Gedichtes, eines Romans oder eines beliebigen geschriebenen oder gedruckten Textes greifen die Augen die Zeilenfolge ab und wandern entsprechend unserer kulturellen Prägung von links nach rechts hin und her, rauf und runter. Ihre Bewegungen sind körperlich erfahrbar. Im virtuellen Raum zwischen den Zeilen tauchen beim Lesen die mit Gefühlen und Assoziationen besetzten Vorstellungsbilder auf. Wir können sie, dank der in der Kindheit erlernten Grammatik, bei Bedarf sprachlich, also im gleichen Medium, ausdrücken. Anders beim Bildwerk: in einem einzigen Augenblick trifft es als Ganzes die darauf fokussierten Augen. Sie erleiden einen Schock, der die Vorstellungsbilder, die phantasmata in Aufruhr versetzt und auf die wiedererkennbaren Abbilder der Dinge als rettenden Anker lenkt. Doch dass und wie die Augen sich bewegen, spüren wir nicht. Die Bewegungen der Augen sind messbar, aber nicht unmittelbar erfahrbar. Sie bleiben unbewusst.

Dass Bildwerke stärker auf die Gefühle wirken als Sprachwerke haben schon die griechischen Kirchenväter festgestellt – ein Sachverhalt, den die Geschichte der Bilderstürme bestätigt. Heute sprechen wir euphemistisch von der „Bilderflut“ und der „Macht der Bilder“, obgleich Bildwerke keine Naturereignisse, sondern von Menschen hergestellte Artefakte sind. In einem 1993 erschienenen Handbuch für Werbung heißt es: *„Bilder sind schnelle Schüsse ins Gehirn. In der Zeit, in der ein Bild mittlerer Komplexität aufgenommen und verarbeitet werden kann, lassen sich – grob gesagt – nur sieben bis zehn Wörter vermitteln! Bilder werden mit geringer gedanklicher Anstrengung verarbeitet. Sie eignen sich deswegen dazu, Empfänger mit geringem Involvement zu erreichen. Sie werden besser erinnert als Sprache, und sie haben einen außergewöhnlich starken Einfluß auf das Verhalten.“*

Im Bildgespräch nehmen wir uns die erforderliche Zeit, um uns das Entstehen der Bildwirkungen bewusst zu machen. Paul Klee schreibt: *„Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen und Räumen. Entsteht vielleicht ein Bilderwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus. Und der Beschauer, wird er auf einmal fertig mit dem Werk? Leider oft ja. Sagt nicht Feuerbach, zum Verstehen eines Bildes gehöre ein Stuhl? Wozu der Stuhl? Damit die ermüdenden Beine den Geist nicht stören. Beine werden müd vom langen Stehen. Also: Spielraum: Zeit. Charakter: Bewegung. Zeitlos ist nur der an sich tote Punkt.“* Der Maler vergegenständlicht mit Zeichenstift und Pinsel seine Vorstellungen, seine *phantasmata*, nach den Regeln seines Metiers im Bildwerk. Dessen Regelmäßigkeit spiegelt seinen Arbeitsprozess. Dazu noch einmal Paul Klee: *„Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege*

*eingrichtet. In der Musik dem Ohr Zuleitungskanäle – das weiss ein jeder – im Drama beides beiden. Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selbst festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (der Augenmuskeln).“ Indem die Augen den vom Maler eingerichteten Wegen im Bildwerk folgen, folgen sie den in dessen Regelmäßigkeit auf der Bildfläche gestalteten Relationen als der Abstraktionsleistung des Malers: ein gemalter Tisch ist kein wirklicher Tisch. Mit dem Bewusstwerden des Unterschieds stellt sich Distanz zum Bild ein: die Einheit von Form und Inhalt wird als Ordnung erfahrbar, nach deren Rhythmus die Augen in einem neuen Spiel der Phantasie im Einklang mit der Welt tanzen.*

Von Friedlieb Ferdinand Runge übernehme ich das Wort „Bildungstrieb“, das er 1855 im Zusammenhang mit dem Stoffwechsel chemischer Prozesse geprägt hat, und beziehe es auf die Augen. Der „Bildungstrieb der Augen“ hatte sich 1808 als brisant erwiesen. In Dresden stellte Caspar David Friedrich dem Publikum in seinem Atelier den Tetschner Altar vor. Das Werk reizte den Kammerherrn von Ramdohr zum Verfassen eines in der „Zeitung für die elegante Welt“ in Fortsetzungen veröffentlichten Pamphlets: u.a. heißt es da, es sei *gefährlich*, wenn statt der Heiligenfiguren nun die Landschaftsmalerei „auf die Altäre krieche“. Ein Jahr später, 1809 antwortet ein Freund von Caspar David Friedrich, Friedrich Hartmann, auf Ramdohrs Angriff mit dem Text „Über Kunstausstellungen und Kunstkritik“: *„Indem der Künstler das Schönste und Herrlichste, was er von seinem Genius empfangt und sein sorgsamer Fleiß getreulich pflegte, dem Publikum vorzeigt, reizt er auch in diesem Einbildungskraft, Gefühl und die besten Kräfte der Seele überhaupt zur Tätigkeit auf...[...] Die verschiedenen Ansichten und Bemerkungen der ungleichartigen Betrachter – [d.h. des Malers und des Publikums] geben zu Auseinandersetzung und Berichtigung der Urteile Anlass und führen von den Kunstwerken zur Kunst über. [...] Ohne dass daher der eine oder der andere Teil bestimmt die Rolle des Lehrenden oder Lernenden übernimmt, bilden sich beide, Künstler und Publikum durch diese wechselseitige Mitteilung immer mehr aus.“* Hartmanns Programm vom „Bildungstrieb der Augen“ steht in der Tradition der deutschen Aufklärung. 1784 hatte Kant das Publikum aufgefordert „wage zu denken“ (sapere aude), um sich von seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit zu befreien und eine weltbürgerliche Gesellschaft zu begründen. In den 1790er Jahren erklärt Schiller, dass die Dichtung „Ausdruck des Menschen“ sei und verfasst seine Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen. 1799 schreibt Hölderlin an seinen Bruder: *„Es wäre zu wünschen, dass der grenzenlose Missverstand einmal aufhörte, womit die Kunst und besonders die Poesie, bei denen, die sie treiben und denen, die sie geniessen wollen, herabgewürdigt wird. Man hat schon so viel gesagt über den Einfluß der schönen Künste auf die Bildung der Menschen, aber*

*es kam immer heraus, als wär es keinem Ernst damit, und das war natürlich, denn sie dachten nicht, was die Kunst und besonders die Poesie ihrer Natur nach ist. Man hielt sich bloss an ihre anspruchslose Aussenseite, die freilich von ihrem Wesen unzertrennlich ist, aber nichts weniger als den ganzen Charakter derselben ausmacht; man nahm sie für Spiel, weil sie in der bescheidenen Gestalt des Spiels erscheint, und so konnte sich auch vernünftigerweise keine andere Wirkung von ihr ergeben, als die des Spiels, nämlich Zerstreung. Beinah grad das Gegenteil von dem, was sie wirkt, wo sie in ihrer wahren Natur vorhanden ist. Denn alsdann samlet sich der Mensch bei ihr, und sie gibt ihm Ruhe, nicht die leere, sondern die lebendige Ruhe, wo alle Kräfte regsam sind und nur wegen ihrer innigen Harmonie nicht als tätig erkannt werden. Sie nähert die Menschen und bringt sie zusammen, nicht wie das Spiel, wo sie nur dadurch vereinigt sind, dass jeder sich vergisst.“*

Und dazu noch das Epigramm: *„Immer spielt ihr und scherzt! Ihr müsst?/ O Freunde! Mir geht dies/ in die Seele, denn dies müssen Verzweifelte nur.“*

Im Lauf des 19. Jahrhunderts ist der aufklärende „Bildungstrieb der Augen“ mit dem Fortschritt der Industrialisierung unter die Räder geraten. Um 1900 kommt ein neues Wort in Umlauf: der „Schauwert“. 1908 gebraucht es der Ökonom Alfred Paquet im Zusammenhang mit den Gewerbeausstellungen und der Warenproduktion. In den neuen Medien Fotografie und in den bewegten bewegenden Bildern des Films werden vom Sehsinn beherrschte synästhetische Wirkungen massenhaft freigesetzt. Zur gleichen Zeit fragt der Kunsthistoriker Alfred Lichtwark als erster Direktor der Hamburger Kunsthalle kritisch nach dem Sinn von Kunstvermittlung: *„Wir sind viel eher geneigt, ganze Epochen mit historischem oder kritischem Blick zu überfliegen, sogenannte Richtungen in Bausch und Bogen zu verdammen oder zu preisen, als ein einzelnes Kunstwerk genau zu betrachten und uns über den Eindruck Rechenschaft abzulegen.“* Mit Schülerinnen und Schülern führt er im Museum vor Originalen Gespräche, mit dem Ziel, ihre Sinne und ihre Wahrnehmung auszubilden und auf das Alltagsleben vorzubereiten.

Wie problematisch in dieser Zeit der Umgang mit Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft bereits war, dokumentiert der Vortrag, den Aby Warburg 1912 in Rom auf dem internationalen Kunsthistorikerkongress über die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara gehalten hat. Er endet mit einem Aufruf: *„Die Auflösung eines Bilderrätsels [...] war selbstverständlich nicht Selbstzweck. [...] Die Kunstgeschichte wird durch unzulängliche allgemeine Entwicklungs-Kategorien bisher daran gehindert, ihr Material der allerdings noch ungeschriebenen ‚historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks‘ zur Verfügung zu stellen. Unsere junge Disziplin versperrt sich durch allzu materialistische oder allzu mystische Grundstimmung den weltgeschichtlichen Rundblick. Tastend sucht sie zwischen den*

*Schematismen der politischen Geschichte und den Doktrinen vom Genie ihre eigene Entwicklungslehre zu finden. Ich hoffe, durch die Methode meines Erklärungsversuches der Fresken im Palazzo Schifanoja zu Ferrara gezeigt zu haben, dass eine ikonologische Analyse, die sich durch grenzpolizeiliche Befangenheit weder davon abschrecken lässt, Antike, Mittelalter und Neuzeit als zusammenhängende Epoche anzusehen, noch davon, die Werke freier und angewandtester Kunst als gleichberechtigte Dokumente des Ausdrucks zu befragen, dass diese Methode, indem sie sorgfältig sich um die Aufhellung einer einzelnen Dunkelheit bemüht, die grossen allgemeinen Entwicklungsvorgänge in ihrem Zusammenhang beleuchtet. [...]“.* Heute ist der Name Aby Warburg in erster Linie mit der von ihm geprägten Pathos-Formel als Stichwort verbunden – sein Aufruf von 1912 ist dagegen bisher ohne Resonanz geblieben.

Damit bin ich beim letzten Punkt meines noch abzuschliessenden Projektes angekommen, bei der Frage „Was ist Kunst?“ Eine brauchbare, weil historisch begründete Antwort verdanken wir Ernst Cassirer. In den Jahren seiner Professur an der Hamburger Universität hat er mit Aby Warburg zusammengearbeitet.. Zwischen 1923 und 1929 erscheint sein dreibändiges zukunftssträchtiges Werk „Die Philosophie der symbolischen Formen“. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 verlässt er, die sich anbahnende Katastrophe voraussehend, als Jude Deutschland ohne zu zögern. Er findet zunächst Zuflucht in England, dann in Schweden. 1942 erscheint in Stockholm seine Schrift „Zur Logik der Kulturwissenschaften“. Deren fünfte Abhandlung mit dem Titel „Die Tragödie der Kultur“ endet mit der Feststellung: *„Was die Individuen fühlen, wollen, denken, bleibt nicht in ihnen selbst verschlossen; es objektiviert sich im Werk. Und diese Werke der Sprache, der Dichtung, der bildenden Kunst, der Religion werden zu den `Monumenten`, zu Erinnerungs- und Gedächtniszeichen der Menschheit.“*

Die Werke der Kunst und ihre Geschichte als Gedächtnis der Menschheit – ob wir Ernst Cassirers Angebot annehmen, um es zu bedenken, um es hin- und her zu wenden und daraufhin zu prüfen, ob es heute, in den Zeiten einer aus den Fugen geratenden Welt, Bestand haben kann, fällt in unsere Verantwortung. Ob wir den Mut finden, den Bann der Mythen in der Kraft der Vernunft zu lösen, den Versuchungen des Nihilismus zu widerstehen und menschliche Vorstellungen und Bilder von Natur, Welt und Wirklichkeit zu bewahren und zu gestalten, verlangt Entscheidungen, vor die wir uns heute gestellt sehen.

Vielen Dank.

