

## Inhalt

Einleitung .....	9
1. Zur Kulturgeschichte der Natur .....	15
1.1. Die Schönheit der Natur oder wie die Berge schön wurden .....	17
1.2. Die kopernikanische Revolution.....	37
1.3. Kant und die Folgen.....	47
1.4. Der Pariser Akademiestreit .....	55
1.5. Die darwinische Revolution.....	61
1.6. Die freudianische Revolution .....	73
1.7. Pluralisierung des Menschenbildes .....	85
2. Zur Kulturgeschichte der Kunst und des Künstlers .....	93
2.1. Menschenbilder in der bildenden Kunst, Teil 1 .....	95
2.2. Kunst und Künstler im Mittelalter .....	101
2.3. Der Hofkünstler .....	107
2.4. Menschenbilder in der bildenden Kunst, 2. Teil.....	117
2.5. Der moderne Künstler.....	125
2.6. Expressionismus und Abstraktion.....	141
2.7. Das Bauhaus .....	149
2.8. Museum – Museen.....	157
2.9. Was kommt in welches Museum? .....	163
2.10. Der Primitivismus in der modernen Kunst .....	177
2.11. Joseph Beuys (1921-1986).....	183
Literatur.....	193
Literatur zur Kulturgeschichte der Natur .....	195
Literatur zur Kulturgeschichte der Kunst und des Künstlers .....	196
Quellen zur Kunst im Web .....	197
Verzeichnis der Bilder auf der CD .....	199
Glossar.....	205



## **Einleitung**



Das Buch, das Sie eben in der Hand halten, möchte Ihnen Kulturgeschichte nahe bringen. Sie brauchen aber keine Angst zu haben, dass Sie mit trockenen Daten gelangweilt werden. Vielmehr sollen Sie beim Lesen interessanter Ansichten und Geschichten – manchmal sind sie sogar spannend – in eine bestimmte Art des Denkens eingeführt werden.

Es geht nämlich in diesem Buch um nichts weniger als um die Welt – genauer gesagt: um die Art und Weise, wie wir Menschen die Welt sehen. Beschäftigt man sich mit diesem Thema, erkennt man ziemlich schnell, dass unsere Weltsicht sich in der Geschichte immer wieder verändert hat, so dass wir von verschiedenen Weltbildern und ihrer Geschichte sprechen können. Diese Betrachtungsweise nennt man diachron. Manchmal geschahen diese Veränderungen langsam und beinahe unmerklich, manchmal gab es tiefe Einschnitte in der Geschichte der Weltbilder, die man dann oft Revolutionen nennt.

Ziel dieser Erkundung unserer Kulturgeschichte ist es einerseits, unser eigenes Weltbild und damit letztendlich uns selbst besser verstehen zu lernen. Andererseits geht es aber auch darum, die Relativität unseres Weltbildes zu erkennen. Das heißt: Durch die geschichtliche Betrachtungsweise können wir erkennen, dass unser heutiges Weltbild keineswegs natürlich gegeben ist, dass wir die Welt also durchaus auch anders sehen könnten. Wenn unser Weltbild nämlich historisch entstanden ist, dann hätte es erstens sich auch anders entwickeln können und zweitens können wir nicht wissen, wann die nächste Revolution kommt und was sie verändern wird.

Wir werden also versuchen, unser Weltbild als etwas Kulturelles und damit auch Kulturabhängiges zu verstehen. Wenn wir diese Sichtweise akzeptieren, dann müssen wir freilich auch zugestehen, dass es zur gleichen Zeit, also auch in unserer Gegenwart, verschiedene Weltbilder nebeneinander geben kann. Diese Betrachtungsweise nennt man synchron.

Die Erkenntnis, die wir aus unserer diachronen Betrachtung des eigenen Weltbildes gewonnen haben, dass es nämlich nicht naturgegeben ist, können wir nun auf die synchrone Betrachtung verschiedener Weltbilder übertragen. Wir können also lernen, unsere eigene Kultur nicht als die einzig mögliche oder einzig wahre zu betrachten, sondern als eine (unsere) historisch entstandene Möglichkeit neben anderen, ebenso historisch entstandenen. Diese Auffassung nennt man in der Philosophie kulturellen Relativismus.

All diese Gedanken sollen in dem Buch freilich nicht philosophisch-theoretisch entwickelt werden. Sie sollen sich vielmehr aus dem Erzählen von Geschichten und dem Betrachten von Bildern ergeben. Wie schon gesagt, geht es um die Welt. Genauer gesagt geht es um die Aufteilung der Welt in die zwei Bereiche Natur und Kultur. Diese erscheint uns zunächst vielleicht selbstverständlich und unproblematisch. Wenn wir versuchen ganz konkret anzugeben, was denn nun zur Natur gehört und was zur Kultur, dann werden wir schnell darauf stoßen, dass wir uns in vielen Fällen nicht sicher sind. Nehmen wir als Beispiel einen Berg. Den würden wir wohl ohne viel Nachdenken der Natur zuordnen. Was aber, wenn es auf diesem Berg Almen gibt, auf denen im Sommer die Kühe weiden, wenn Fahrwege auf diese Almen gebaut wurden, wenn eine Seilbahn auf diesen Berg hinauffährt und mehrere Skipisten die Wälder durchschneiden und dann selbstver-

ständig auch gastronomische Betriebe die Skifahrer erwarten. Ist dann dieser Berg noch Natur oder ist er nicht schon dem Bereich der Kultur zuzuordnen?

Wir könne bei unserem Beispiel aber auch noch einen Schritt weiter gehen und fragen, wie es sich mit einem Bild von unserem Berg, von dem wir inzwischen alle touristischen Anlagen wieder entfernt haben, verhält. Das Gemälde, auf dem ein Künstler unseren Berg in einer bestimmten Weise dargestellt hat, würden wir wohl ohne viel Nachdenken der Kultur zuordnen. Was geschieht aber nun, wenn wir schon viele Bilder von Bergen gesehen haben? Diese Bilder und die Art, wie sie Berge darstellen, können vielleicht unsere Sichtweise der Berge beeinflussen. Würde das dann aber nicht bedeuten, dass wir unseren Berg selbst dann anders, also nicht mehr „natürlich“, sondern sozusagen durch eine kulturelle Brille hindurch sehen?

Die Grenze zwischen den beiden Weltbereichen Natur und Kultur ist also gar nicht so scharf, wie wir vielleicht zunächst annehmen. In unserer historischen Betrachtung werden wir sehen, dass auch ihr Verlauf und ihre Schärfe bzw. Unschärfe sich im Verlauf der europäischen Geschichte verändert haben. Auch die Grenze zwischen Natur und Kultur selbst wird sich als kulturabhängig erweisen.

Der Aufbau des Buches mit seinen zwei Teilen „Kulturgeschichte der Natur“ und „Kulturgeschichte der Kunst und des Künstlers“ spiegelt beides wieder: die Existenz dieser Grenze, aber auch ihre Durchlässigkeit, denn sie verläuft hier ja in einem Buch und die Querverweise zwischen den beiden Teilen sind zahlreich.

Zu Beginn des ersten Teils über die Natur bleiben wir gleich bei unserem Beispiel der Berge. Das erste Kapitel erzählt die Geschichte des Schönwerdens der Berge. Diese Geschichte führt uns durch die Geschichte des Alpinismus genauso wie durch die Geschichte der Dichtung und der Malerei. Sie führt uns aber auch schon in die Naturgeschichte und die Kulturgeschichte der Naturwissenschaft.

In den weiteren Kapiteln des ersten Teils verfolgen wir die drei großen Revolutionen unseres Weltbildes im 16., im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach. Diese sind mit drei berühmten Namen verbunden: Nikolaus Kopernikus ist Namensgeber der kopernikanischen Revolution, nach Charles Darwin ist die darwinische Revolution benannt und nach Sigmund Freud die freudianische. Im abschließenden Kapitel des ersten Teils betrachten wir die Konsequenzen dieser Veränderungen auf unser Menschenbild.

Mit Menschenbildern beginnt dann auch gleich der zweite Teil des Buches über die Kunst. In der Betrachtung ausgewählter Porträtdarstellungen in der Kunstgeschichte verfolgen wir so noch einmal verschiedene Aspekte der Veränderung des Menschenbildes nach. Wir kommen aber auch auf die unterschiedlichen Auffassungen von und Erwartungen an die Kunst und den Künstler zu verschiedenen Zeiten zu sprechen. Vom mittelalterlichen Künstler führt hier der Weg über den Hofkünstler zum modernen Künstler.

Das letzte Kapitel des Buches beschäftigt sich mit dem Museum. Indem wir die Frage stellen, was wann warum in welches Museum gelangt, rollen wir noch einmal die Grund-

frage des Buches nach dem Verlauf und der Beschaffenheit der Grenze zwischen Natur und Kultur auf.

Zuletzt noch ein paar Worte zum technischen Aufbau des Buches und seiner Verwendungsweise. Es mag Sie erstaunen, dass Sie im Papierteil des Buches keine Abbildungen finden, obwohl das Bildmaterial inhaltlich offensichtlich eine entscheidende Rolle spielt. Alle Bilder, auf die im gedruckten Text verwiesen wird, finden Sie auf der zum Buch gehörigen CD im PDF-Format. Sie können Sie also im meist ohnehin schon installierten Acrobat-Reader, der im Übrigen gratis zu beziehen ist, öffnen. Diese Speicherung der Bilder in digitaler Form hat zwei Gründe. Zum einen würde ein großformatiger Abdruck der Bilder den Preis des Buches erheblich in die Höhe treiben. Zum anderen bieten hochauflösende digitale Bilder die Möglichkeit, Bildausschnitte zu vergrößern und auf diese Weise auch Details des Bildes zu betrachten, wofür man sonst eine Lupe benutzen müsste.

Umgekehrt ist es nicht besonders augenfreundlich, wenn man hunderte Seiten Text auf dem Bildschirm lesen muss. Die Mischform des Buches (Text) mit CD (Bilder) bietet daher die Möglichkeit, den Text augenschonend auf dem Papier zu lesen und zugleich jeden beliebigen Bildausschnitt in beliebiger Vergrößerung am Bildschirm zu betrachten. Sie lesen das Buch also am besten vor dem Bildschirm sitzend, sind aber nicht gezwungen, ununterbrochen auf das elektronische Bild zu starren.

Viel Spaß also mit Buch und CD!





## **1. Zur Kulturgeschichte der Natur**



## **1.1. Die Schönheit der Natur oder wie die Berge schön wurden**



Natur kann in unserem Bewusstsein mit den verschiedensten Eigenschaften verbunden werden. Vielleicht denken wir heute als erstes an Gefahr, wenn wir an Natur denken. Immer wieder, wenn gerade eine Naturkatastrophe, ein Erdbeben zum Beispiel, in den Medien thematisiert wird, denken wir an die Gefahr, die von der Natur für den Menschen ausgeht. So schnell, wie diese Ereignisse aus den Medien verschwinden, so schnell verschwinden sie aber auch aus unserem Bewusstsein. So wurde eines der schlimmsten Erdbeben in der Geschichte, das Erdbeben in Pakistan im Jahr 2005, noch im selben Jahr als das „vergessene“ Erdbeben bezeichnet. Dementsprechend unzulänglich war auch die Hilfe für die betroffenen Menschen. Umgekehrt sprechen wir aber auch von der Gefahr, die vom Menschen für die Natur ausgeht. Dieses Bild der gefährdeten Natur scheint heute tief verankert zu sein im Bewusstsein des Europäers. Dies äußert sich auch darin, dass die Ursachen von Naturkatastrophen heute beim Menschen gesucht werden. Allerdings nicht wie früher im moralischen Verfall, der von Gott mit einer Überschwemmung bestraft wird, sondern in den „Sünden“ des Menschen gegen die Natur. Der Mensch sei selber Schuld an den Naturkatastrophen, da er die Natur störe und zerstöre. Natur ist also grundsätzlich positiv besetzt. Es gibt wohl wenige Themen in Europa, über die ein so großer Konsens herrscht, wie die Notwendigkeit des Naturschutzes. Vorbei zu sein scheint es mit der alten Allmachtsfantasie der europäischen Aufklärung, der Mensch könne die Natur zu seinem Nutzen beherrschen, ja sie durch Technik geradezu verbessern. Würde heute noch jemand in Europa behaupten, die Natur mit technischen Mitteln „verbessern“ zu können, er würde sich lächerlich machen. Im Gegenteil: Jeder technische Eingriff in die Natur setzt sich dem Vorwurf aus, Natur zu zerstören. Nicht selten werden solche Eingriffe, z. B. Kraftwerksbauten, durch Bürgerinitiativen verhindert. Zum einen wird hier sichtbar, dass die Allmachtsfantasie nicht verschwunden ist, sondern sich umgekehrt hat: Der Mensch hat die Macht, die Natur zu zerstören, ja sogar Naturkatastrophen zu verursachen. Natur erscheint so tendenziell als etwas Schwaches, das dem Menschen nicht widerstehen kann und das der allmächtige Mensch beschützen muss. Zugleich erscheint sie als ein hohes Gut und als etwas Schönes. Nicht selten ist im Zusammenhang mit dem Naturschutz von der Erhaltung der Schönheit der Natur die Rede. Ein geplantes Bauwerk muss nicht nur nachweisen können, dass es der Natur nicht schadet, sondern auch, dass es das schöne Bild der Natur nicht stört, sondern sich in das Landschaftsbild möglichst harmonisch einfügt. Es gilt das Gegensatzpaar: Die Natur ist schön, die Technik ist hässlich. War die Natur aber immer schon schön? War alles in der Natur immer schon schön? Und wenn nicht, wann und wie ist die Natur schön geworden? Einer Beantwortung dieser Fragen kommt man näher, wenn man sich die Kulturgeschichte der Alpen genauer ansieht.

Eine solche Hochgebirgslandschaft wie auf dem Bild

#### ► 1. Praxmarerkarspitze von Kaskarspitze

wird heute jährlich von Tausenden von Touristen aufgesucht und als schön empfunden. Das war freilich nicht immer so. Anfang des 17. Jahrhunderts bezeichneten englische Reisende die Berge noch als Schutt, Abfall, Auswüchse und Warzen auf dem Antlitz der Erde. Schon ein Jahrhundert später spricht man von Tempeln der Natur, gebaut vom Allmächtigen und von natürlichen Kathedralen. Schon hundert Jahre vor den bergbegeisterten jungen Männern auf den Spuren von Rousseaus Romanhelden auf den Bergen am Genfer See beginnt also ein tiefgehender Wandel in der Auffassung der Natur und der

Berge im Speziellen. Bis weit in die Neuzeit hinein war nur die nützliche, gezähmte, kultivierte Natur schön, die wilde Natur dagegen Schrecken erregend. Mitte des 18. Jahrhunderts wagt man sich schon vereinzelt in dieses schreckliche Hochgebirge und Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt die touristische Erschließung der Alpen. Diese Erschließung besteht zunächst in der Besteigung und kartografischen Erfassung der Berge. Diese geht in erstaunlichem Tempo vor sich. Schon 1874 schreibt Hermann von Barth in seinem Buch „Aus den nördlichen Kalkalpen“<sup>1</sup>:

Jung, wie fast Alles, was unsere Zeit bewegt, ist auch die Erforschung, Durchwanderung der Alpen. Wenige Jahrzehnte haben dazu hingereicht, ein Stück Natur, das langen Jahrhunderten als etwas Schreckhaftes, Unschönes, der Betrachtung in keiner Hinsicht Werthes gegolten hatte, zu dem begehrtesten Ziele eines jeden Naturfreundes zu gestalten.

Wenige Jahre nur haben Hunderte von stolzen Zinnen, deren Unzugänglichkeit von Generation zu Generation war überliefert worden, dem kühnen Angriffe der Bergsteiger zum Opfer fallen sehen. Licht trugen ihre Schritte in die verborgensten Winkel der Gebirge; bald war kein Thal, kein Kamm, kein Berg mehr unbekannt, namenlos; die Entdeckung, zu Anfang solchen Strebens noch auf geographisch wesentliche Objekte gerichtet, fand bald keine andere Ausbeute mehr, als die Korrektur geringfügiger Fehler auf den vorhandenen Karten, – den Nachweis eines unrichtig bezeichneten Abzweigepunktes, – der falschen Lage oder Ausrichtung eines Kars, eines Ferners; und auch dieser Ertrag wird von Jahr zu Jahr zusehends geringer. Die Gipfelersteigung, einer der wesentlichsten, am wenigsten den Einflüssen der Täuschung unterworfenen Behelf alpiner Kartographie, nicht minder aber auch ein mächtig reizender und treibender Moment des alpinen Sports, steht heutigen Tages im Vordergrund. Als Herr der Natur will der Mensch sich fühlen, auf allem und jedem Gebiete; – er brauchte das Gebiet der Alpen nur zu betreten, um auf den Gewinn seiner höchsten Ziele den Willen zu richten.

Offensichtlich ist zu dieser Zeit die negative Bewertung der Berge noch lebendig, denn von Barth spricht sie einleitend direkt an. Diese in seiner Sicht bereits vergangene Auffassung gibt ihm dann aber auch umso mehr Gelegenheit, die Erschließung des Gebirges und sein eigenes Tun als heldenhaften Kampf und Sieg darzustellen:

Werth der Beachtung, werth des Besuches der Bergfreunde sind sie in der That, diese Kalkalpen. Und **einen** Vorzug besitzen sie vor den begletscherten Gebirgen, – ein Vorzug freilich, der in den Augen der alpinen Welt wohl eher als das Gegentheil eines solchen angesehen werden möchte: auf sein eigenes Können **allein** gestützt, vermag der Alpenwanderer ihren Firsten zu nahen, und nur dem, der dies vermag, öffnet sich das Allerheiligste ihres Tempels. Preiset nicht das begeisterte Wort kühner Hochgebirgsdurchforscher das Ersteigen seiner Gipfel als die Bethätigung der Ueberlegenheit menschlicher Kunst, menschlicher Kraft, gelenkt von selbst-

<sup>1</sup> Die folgenden zwei Zitate: <http://www.bergruf.de/alpinhistorie/barth/kalkalpen>

bewusstem Willen, über den starren Widerstand der Materie, – als Besiegelung der Herrschaft des Menschen im ganzen Reiche der Natur? – Wo möchte die Ueberlegenheit schärfer zum Ausdrucke gelangen, wo möchte Siegesfreude und Siegeszuversicht gewaltiger emporlodern als da, wo der einzelne Mensch für sich allein den Kampf besteht, – kein Mehr kein Weniger, – das **Ganze** des Erfolges durch eigenes Thun errungen hat? – Wo möchte reinere Befriedigung solcher Thätigkeit ihm erwachsen, als in Gebirgen, die **nur** durch sie erforscht, bekannt werden können?

Auch die Sakralisierung\* der Berge ist offensichtlich schon zum Topos\* geworden. Wie die englischen Reisenden Anfang des 18. Jahrhunderts spricht auch von Barth von den Bergen als Tempeln. Am Anfang der touristischen Erschließung der Alpen steht also noch der aufklärerische Glaube an die Beherrschbarkeit der Natur durch den Menschen. Von Barth nimmt diese sogar als bereits gegeben. Freilich geht es ihm vor allem um die individuelle Beherrschung der Natur. Immer wenn er auf seinen Besteigungen auf Sicherungsseile, Haken und Brücken trifft, vergisst er nicht anzumerken, dass ein Bergsteiger wie er so etwas nicht braucht. Dabei waren diese Hilfsmittel in den Alpen zu seiner Zeit noch kaum verbreitet im Vergleich zu heute. Folgende Bilder aus dem Karwendel sollen das illustrieren:

► 2. Wegweiser am Sonntagkar

► 3. Bachofenspitze, Wegmarkierung

Und genauso wie von Barth kommentieren auch heutige Bergsteiger solche Hilfsmittel als übertrieben, denn sie würden den Weg natürlich auch so finden. Für den völlig bergunerfahrenen Touristen ist das Hochgebirge allerdings tatsächlich sicher nur auf „Spazierwegen“ wie zum Beispiel dem Goetheweg zu durchwandern:

► 4. Goetheweg

Dieser Weg, der relativ flach verläuft und nur wenige Anstiege aufweist, ist noch dazu bequem mit der Seilbahn, die von der Hungerburg oberhalb Innsbrucks auf das Hafelekar fährt, zu erreichen. Er führt den Touristen von der Bergstation der Seilbahn zur Pfeishütte, einer der vielen Berghütten in den Alpen, die zunächst Schutzhütten für die Bergsteiger waren und heute meist gastronomische Betriebe sind:

► 5. Pfeishütte vor Sonntagkar

Besteigt der Tourist gar einen der Berggipfel, so kann er sich ins Gipfelbuch am Gipfelkreuz eintragen:

► 6. Hintere Bachofenspitze, Gipfelkreuz

All diese Einrichtungen sind meist das Werk der Alpenvereine, die auch heute noch sich im Besitz der meisten Berghütten befinden und deren ehrenamtliche Mitarbeiter die Wege erhalten. Der älteste dieser Vereine ist der Österreichische Alpenverein. Seine Geschichte stellt er auf seiner Homepage selbst so dar:

1862 fand im Grünen Saal der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien die Gründungsversammlung des Oesterreichischen Alpenvereines statt. Der Vereinszweck war, „die Kenntnis von den Alpen zu verbreiten, die Liebe zu ihnen fördern und ihre Bereisung zu erleichtern“.

Gegen die Wiener Gründung mit ihrem wissenschaftlichen Leitbild und ihrer zentralistischen Organisation erwuchs rasch eine Opposition unter dem Ötztaler Pfarrkurat Franz Senn. Senn schwebte eine Partnerschaft von erholungssuchenden Städtern und den Bergbewohnern vor, denn die Berge sollten allen, die sie genießen wollen, offen stehen. Die Errichtung von Wegen und Unterkunftshütten, die Ausbildung und Bereitstellung von Bergführern sowie die Herstellung von Karten und Führern, fanden Aufnahme in sein Programm.<sup>2</sup>

Dieser Konflikt wird zu Gunsten der Senn-Partei entschieden, als wenige Jahre nach der Gründung des Deutschen Alpenvereins 1869 im Jahr 1873 die Fusion der beiden Vereine zum DuOeAV stattfindet:

Die neue Satzung war durch die Handschrift Senns geprägt. Der Verein wurde föderalistisch ausgerichtet und in selbstständige Sektionen gegliedert, die sich rasch über die gesamte Monarchie und Deutschland ausbreiteten. Die Sektionen übernahmen Arbeitsgebiete und begannen mit der Erschließung der Alpen, häufig mit Unterstützung wohlhabender Mäzene.

Seine Geschichte nach dem ersten Weltkrieg stellt dann der Österreichische Alpenverein auf eine – vorsichtig ausgedrückt – verfälschende Art und Weise dar:

#### Interesse am Naturschutz

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges wandte man sich im Alpenverein neben den eigentlichen Vereinszielen zunehmend der Sorge um die Erhaltung des alpinen Urlandes zu. Dies führte 1927 zu einer Erweiterung der Satzung um den Arbeitsschwerpunkt „Erhaltung der Ursprünglichkeit und Schönheit des Hochgebirges“.

Schon Jahre früher, nämlich 1918, waren dem Alpenverein 40 km<sup>2</sup> Grund im Gebiet des Großglockners-Pasterze vom Villacher Holzindustriellen Albert Wirth mit dem Auftrag geschenkt worden, diese Flächen in einen Naturpark einzubringen. Weitere 280 km<sup>2</sup> in den Hohen Tauern konnten in den 30er-Jahren vom Staatsschatz erworben werden. Damit war der Grundstock für den Nationalpark Hohe Tauern gelegt.

Und ich zitiere hier tatsächlich ohne Auslassung weiter:

#### Schwierige Nachkriegsjahre - der Alpenverein kämpft ums "Überleben"

Nach dem Zweiten Weltkrieg begann für den Oesterreichischen Alpenverein ein schwieriger Weg zur neuerlichen Zulassung als Verein. Die Hütten der reichsdeutschen Sektionen des ehemaligen DuOeAV in Österreich wurden anfänglich vom Oesterreichischen Alpenverein treuhändisch verwaltet und konnten erst nach Unter-

<sup>2</sup> Dieses und die folgenden Zitate: [http://www.alpenverein.at/portal/Der\\_Verein/Geschichte](http://www.alpenverein.at/portal/Der_Verein/Geschichte)



zeichnung des Staatsvertrages 1955 wieder an die eigentlichen Besitzer, die nunmehrigen Sektionen des Deutschen Alpenvereins zurückgegeben werden.

Hier klafft ein riesiges Loch in der Darstellung, dessen Schließung man auf der Seite des OEAV vergeblich sucht. Zu solch unverschämter Geschichtsfälschung lässt sich der Deutsche Alpenverein heute nicht mehr hinreißen, auch wenn es bis 2001 gedauert hat, bis er sich seiner Geschichte gestellt hat:

Es war die Zeit ab 1921, in der das dunkelste Kapitel in der Geschichte des Alpenvereins begann. Bereits zu diesem Zeitpunkt, weit vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahr 1933, wurden jüdische Mitglieder des damaligen Deutschen und Österreichischen Alpenvereins (D.u.Ö.A.V.) geächtet und wegen ihrer Religion ausgeschlossen. In der Folgezeit entwickelte sich vor allem eine Sektion – die 1921 gegründete „Donauland“ – zu einem Auffangbecken für jüdische Bergsteiger, wobei ihr immer wieder massiver Widerstand aus den Reihen von antisemitisch geführten AV-Sektionen entgegenschlug.

1923 versuchten die im „Deutsch-Völkischen Bund“ zusammengeschlossenen österreichischen Sektionen, den ersten Vorsitzenden des Hauptvereins, Reinhold von Sydow, zu zwingen, „Donauland“ zum freiwilligen Austritt zu überreden. Da sich die Sektion jedoch weigerte, kam es im Dezember 1924 zu einer außerordentlichen Hauptversammlung im Deutschen Theater in München. [...] Die Sektion „Donauland“ wurde mit einer Mehrheit von 89% aus dem Alpenverein ausgeschlossen. Aus Protest gegen diesen rassistisch motivierten Ausschluss wurde daraufhin der Deutsche Alpenverein Berlin e.V. und der Süddeutsche Alpenverein e.V. (München) gegründet.

Dieser Ausschluss sollte sich entscheidend auf die weitere Geschichte des Alpenvereins auswirken, die nur stichwortartig skizziert werden soll: Völlige Gleichschaltung ab 1933 und während des Zweiten Weltkrieges, Trennung des D.u.Ö.A.V. in die zwei voneinander unabhängigen Vereine DAV und OeAV durch die Alliierten nach Kriegsende und Wiedergründung des DAV im Jahr 1951.

Diese Informationen findet man auf der Homepage des DAV zwar nicht ganz leicht, sie befinden sich in einer downloadbaren Broschüre<sup>3</sup>, aber immerhin kann man sie finden. Kehren wir nach diesem traurigen Beispiel für den Einfluss von Weltbildern auf die Naturerfahrung zur grundsätzlichen Frage dieses Einflusses zurück.

Dass Naturerfahrung wohl nicht primär ist, sondern von Weltbildern und Kunstwerken beeinflusst wird, das zeigt sehr deutlich das Beispiel der englischen Aristokraten im 18. Jahrhundert. Auf ihren Reisen durch Europa (Grand Tour\*) suchten sie bevorzugt Plätze auf, die sie an Gemälde von Salvator Rosa, Nicolas Poussin und vor allem Claude

<sup>3</sup> Um den Text zu finden muss man auf <http://www.alpenverein.de> gehen und dort folgendem Pfad folgen: „Inhaltsverzeichnis“, „Publikationen“, „Broschüren“. Dort findet man die als Pdf-Datei downloadbare Broschüre „Gedenksteinfolder“.

Lorrain erinnerten. Mehr noch, sie führten so genannte „Claude-glasses“ mit sich: in den Farben Claude Lorrains eingefärbte Brillengläser, die sie immer dann aufsetzten, wenn sie an eine Stelle kamen, die sie landschaftlich an eines der klassizistischen Gemälde Lorrains erinnerten. Betrachten wir folgendes Bild von Lorrain:

► 7. Claude Lorrain: Landschaft mit Apollo, den Musen und einem Flussgott (1652), 185 x 290 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery of Scotland, Edinburgh

Eine Baumgruppe links, eine rechts, dazwischen öffnet sich wie durch ein Fenster der Blick auf einen Fluss in sanft geschwungenen Hügeln, die sich im Hintergrund zu Bergen steigern. Auf dem Hügel links im Vordergrund ein griechischer Tempel, am Fuß des Hügels friedlich weidende Tiere, rechts liegt, verträumt blickend, der Flussgott. Der Vordergrund ist in Brauntönen gehalten, der Mittelgrund in Grün, der Hintergrund in Blau. Dieses Drei-Farben-Schema hat Claude zwar nicht erfunden, wendet es aber konsequent an, um seinen Landschaften die Illusion von Tiefe zu geben. Von einem Schema könnte man aber in Bezug auf den ganzen Aufbau des Bildes sprechen, denn Claude hat Dutzende von Bildern gemalt, die genau unserem Beispiel entsprechen, inklusive antikisierender Architektur und mythologischer Figuren.

Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich schreibt zu solchen und ähnlichen Bildern:

C. L. War der erste, der den Menschen die Augen für die Schönheiten der Natur öffnete, und ein ganzes Jahrhundert nach seinem Tode pflegten Reisende eine wirkliche Landschaft danach zu beurteilen, ob sie den Bildern des Claude ähnelte. Wenn die Aussicht sie an eines seiner Bilder erinnerte, waren sie entzückt und packten ihre Esskörbe aus. Reiche Engländer gingen noch weiter und versuchten das Stück Natur, das ihnen gehörte, ihre Güter und Landsitze, nach Claudes Vorbild umzumodeln. Was wir den englischen Garten nennen, die malerische Verteilung von Baumgruppen über eine liebliches Wiesengelände, stammt letzten Endes von diesem Franzosen, der sich in Italien niedergelassen [...] hat.<sup>4</sup>

► 8. Park in Debrecen, angelegt nach den Prinzipien des englischen Gartens

Zu betonen ist hier noch, dass Claude sich zwar in Italien niedergelassen hat, aber dort ganz der Tradition der Landschaftsmalerei folgend erfundene Landschaften, wie wir gesehen haben, nach einem bestimmten Schema gemalt hat. Er hat also keine italienischen Landschaften gemalt, sondern höchstens „italienische“. Die Reisenden mit ihren Claude-glasses sehen demzufolge auch nicht Italien, sondern sozusagen „Italien“.

Bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird die Landschaft zum selbstständigen Genre, und zwar in Form der „Weltlandschaft“: eine weiträumig Landschaft mit hochgelegtem Augenpunkt\*. Verschiedene Landschafts- und Vegetationsformen werden zu einem Ganzen kombiniert, das nur in der Fantasie möglich ist. Die Größe der Natur wird durch Weite suggeriert:

<sup>4</sup> Ernst Gombrich: *Geschichte der Kunst*, Stuttgart, Zürich 1992, S. 321 f.

►9. Pieter Bruegel d. Ä.: Landschaft mit dem Sturz des Ikarus (um 1560), 73,5 x 112 cm, Öl auf Leinwand auf Holz, Musée Royaux des Beaux Arts, Brüssel

Ein sehr interessantes Beispiel für die Fiktionalität der Landschaft im 16. und 17. Jahrhundert ist das Gemälde:

►10. Jan Brueghel d. Ä.: Erzherzog Albrecht mit Schloss Mariemont (1608/11), 9,3 x 15 cm, Öl auf Kupfer, Privatbesitz, Deutschland

Die Besonderheit dieses Bildes liegt in der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe des Schlosses. Verschiedene Skizzen und Versionen des Bildes zeigen verschiedene Baustufen des Schlosses. Jan Brueghel reiste mehrmals an Ort und Stelle, um Skizzen zu machen. Er kam aber gar nicht auf die Idee, auch die Landschaft, in der das Schloss liegt, zu skizzieren. Denn es war selbstverständlich, dass er eine fiktive Landschaft mit zeittypischem Aufbau malte: Der Augenpunkt wird Ende des 16. Jahrhunderts gesenkt, das Dreifarben-schema (braun, grün, blau) setzt sich durch, Bäume dienen als Rahmen.

Nicht immer ist Naturerfahrung so offensichtlich sekundär wie in diesen Fällen. Doch es könnte schon etwas dran sein an der These Ernst Gombrichs, dass bestimmte Gemälde und Genres\* unsere ästhetische Beurteilung realer Landschaft beeinflussen. Es ist ja wahrscheinlich auch kein Zufall, dass wir bestimmte Landschaften und Stimmungen als „malerisch“ bezeichnen. Das Wetter muss dabei nicht unbedingt schön sein, die Landschaft nicht spektakulär. Auch langweilige Anblicke empfinden wir unter Umständen als „malerisch“. Gombrich zufolge liegt das an Gemälden wie diesem:

►11. Jan van Goyen: Schloss Montfort (1645), 65 x 96,5 cm, Öl auf Holz, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid

Gombrich schreibt dazu:

Aber van Goyen entdeckt in dieser langweiligen Gegend eine Stimmung wunderbaren Friedens. Er verklärt das vertraute Bild und führt unseren Blick in den Dunst der Ferne, so dass wir mit ihm auf der Anhöhe zu stehen und ins abendliche Land zu schauen meinen. [...] Inzwischen verwenden wir dieses Wort (malerisch) aber nicht nur für Ruinen und Sonnenuntergänge, sondern auch für einfache Motive wie Segelschiffe und Windmühlen. Wir tun das, weil uns auch diese Dinge an Gemälde erinnern [...] <sup>5</sup>

Können dann etwa auch Berge schön sein, wenn sie von Malern entdeckt werden? Joseph Anton Koch wäre als Tiroler Bauernsohn prädestiniert gewesen, die Schönheit des Hochgebirges zu entdecken. Er malt aber nicht die Tiroler Berge, sondern klassizistische Landschaften: Arkadien\* vor Berghintergrund, anakreontische\* Staffage, klassische Architekturmotive, klare Bildraumgliederung. Auch für den Tiroler Bauernsohn entsprechen die Berge nicht dem klassizistischen\* Schönheitsideal:

---

<sup>5</sup> Gombrich: 1992, S. 342

► 12. Joseph Anton Koch: Heroische Landschaft mit Regenbogen (1805), 116,5 x 112,5 cm, Öl auf Leinwand, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Im Gegensatz zu Kochs wohl geordneter, klassizistischer Landschaft vor dem Hintergrund der Alpen herrscht bei Caspar David Friedrich Unendlichkeit und zerfließende Weite:

► 13. Caspar David Friedrich: Erinnerungen an das Riesengebirge (vor 1835), 73,5 x 102,5 cm, Öl auf Leinwand, Eremitage, St. Petersburg

Schon der Titel verweist auf die lyrische Darstellung und die Verlagerung der Landschaft ins Innere. Dort findet die romantische Entgrenzung statt: Zerfließende Weite suggeriert Unendlichkeit ohne Halt für den Menschen, der mystisch auf sein Inneres verwiesen wird. Im gleichen Geist malte Friedrich auch dieses Bild, das nur auf den ersten Blick realistisch erscheinen mag:

► 14. Caspar David Friedrich: Der Watzmann (um 1824/25), 133 x 170 cm, Öl auf Leinwand, Alte Nationalgalerie, Berlin

In unwirkliches Licht getaucht, wird auch der Watzmann, der tatsächlich ungefähr so aussieht, zur inneren Landschaft, zum mystischen Gleichnis.

Die folgende Romantikergeneration, die so genannten Nazarener\*, malen keine menschenleeren, inneren Landschaften mehr, sondern vereinigen Landschaft und Figur. Carl Philipp Fohr malt, beeinflusst von Koch, folgendes Bild:

► 15. Carl Philipp Fohr: Landschaft in den Sabinerbergen (1817), 90 x 135 cm, Öl auf Leinwand, Großherzogliche Privatsammlung, Darmstadt

Die Berglandschaft rückt im Vergleich zu Koch mehr in den Vordergrund. Es findet sich keine klassische Architektur (Koch) mehr. Das Bild ist aber auch nicht Sinnbild (Friedrich), sondern hat diesseitigen Charakter. Zwar befindet es sich stilistisch schon auf dem Weg zum Biedermeierrealismus\*, zeigt aber immer noch eine fiktive Landschaft.

Ganz anders verhält es sich mit Ferdinand Georg Waldmüllers Landschaftsbildern:

► 16. Ferdinand Georg Waldmüller: Der Dachstein vom Sophienplatze aus (1835), 31 x 26 cm, Öl auf Holz, Österreichische Galerie Belvedere, Wien

Waldmüller spricht von seinem „Streben nach Wahrheit“. Der Titel enthält die genaue Angabe des Standortes, dem tatsächlich der Bildausschnitt entspricht. Das Bild wirkt heute biedermeierlich-zahm, wurde von den Zeitgenossen aber als revolutionär empfunden. Waldmüller wurde sogar von der Kunstakademie strafweise in Pension geschickt.

Scheinbar noch weiter geht Johann Christian Claussen Dahl, einer der Begründer der realistischen Landschaftsmalerei:

► 17. Johann Christian Claussen Dahl: Ausbruch des Vesuvs (1826), 128 x 172 cm, Öl auf Leinwand, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

Er scheint schon die Schönheit der schrecklichen Natur, der Naturkatastrophe zu entdecken. Aber der Schrecken wird gemildert durch die beiden Figuren, die sich seelenruhig in unmittelbarer Nähe des Lavastromes unterhalten: Der Mensch beherrscht noch die Natur. Dessen ist man sich beim nächsten Bild schon nicht mehr sicher:

► 18. William Turner: Schneesturm vor der Hafeneinfahrt (1842), 91,5 x 122 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery, London

Interessanterweise wollte Turner seine Bilder neben die von Claude Lorrain gehängt haben. Dieses Bild ist aber weder klassizistisch noch realistisch. Es ist gekennzeichnet durch Lichteffekte, Dynamik, Farbenwirbel.

Gombrich meint dazu:

Man glaubt, das Brausen des Windes und das Toben der Wellen zu spüren. Nach Einzelheiten Ausschau zu halten, hat man keine Zeit. Sie sind vom grellen Lichtschein verschluckt und von den schwarzen Schatten der Wetterwolke ausgelöscht. Ich weiß nicht, ob Turner je einen solchen Sturm gesehen hat, nicht einmal, ob ein Unwetter auf hoher See wirklich so aussieht. Aber ich weiß, dass man sich einen Sturm gerade so vorstellt, wenn man in einer romantischen Dichtung vom Rasen des Windes über der See liest oder in einer romantischen Symphonie ein Gewitter hört.<sup>6</sup>

So bestärkt er auch an diesem Beispiel noch einmal seine These vom Einfluss von Kunstwerken auf unsere Vorstellungen von der Natur. Diese These könnte man auch noch mit unserem letzten Beispiel für Bergmalerei belegen:

► 19. Ferdinand Hodler: Eiger, Mönch und Jungfrau von der Schyninger Platte aus gesehen (1908), 68,5 x 92 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung, Basel

Der Titel nennt die drei berühmtesten Kletterberge der Schweiz. Wie bei Waldmüller gibt er auch den geographischen Standort des Betrachters an und wie bei Waldmüller entspricht auch der Bildausschnitt dieser Angabe. Aber wir sehen die Berge eben nicht mehr so idyllisch verklärt, wie sie auf den Gemälden Waldmüllers erscheinen, sondern eher grob und holzschnittartig\*, wie eben auf Hodlers Gemälde. Zumindest aber eröffnet uns das expressionistische\* Bergbild eine neue Möglichkeit, die Berge zu sehen und sie als „malerisch“ zu betrachten.

Aber nicht nur auf den Spuren der Malerei, sondern auch auf denen der Dichtung findet im 18. Jahrhundert die Entdeckung der Schönheit der Berge statt. Mitte des Jahrhunderts haben Bergreisende in der Schweiz Albrecht von Hallers Gedicht „Die Alpen“ in der Hand oder im Kopf. Dort heißt es z. B.:

Der Berge wachsend Eis, der Felsen steile Wände  
sind selbst zum Nutzen da und tränken das Gelände.  
Ein angenehm Gemisch von Bergen, Fels und Seen,  
Fällt nach und nach erleicht, doch deutlich ins Gesicht,  
Die blaue Ferne schließt ein Kranz beglänzter Höhen.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Gombrich: 1992, S. 412

<sup>7</sup> Zit. n.: Ruth Groh, Dieter Groh: *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt a. M. 1991, S. 110 f.

Haller stellt die Nützlichkeit der Berge in den Vordergrund, und zwar nicht einmal in erster Linie den physikalischen Nutzen wie in den ersten beiden zitierten Zeilen, sondern mehr noch den moralischen. Die harten Lebensbedingungen im Gebirge nämlich, meint Haller, förderten zuallererst den moralischen Lebenswandel seiner Bewohner. Die Schönheit der Berge ermöglicht so die Entwicklung einer Idylle.

In den 60er und 70er Jahren werden dann die Alpen am Genfer See auf den Spuren des Helden von Rousseaus Roman „Nouvelle Héloïse“ bestiegen. Der berühmteste dieser rousseaubegeisterten Bergsteiger ist wohl der junge Johann Wolfgang von Goethe. Sein nicht ganz so bekannter Dichterkollege Wilhelm Heinse beschreibt seine Eindrücke in einem Brief von 1780:

Triumph, mein Teuerster! Ich bin auf der Höhe des Gotthard gewesen, und habe da Abend und Morgen und eine Nacht zugebracht [...]. Was ich da gesehen und gehört und erfahren habe, läßt sich mit keiner Zunge aussprechen und mit keiner Feder beschreiben. Ich habe den Anfang und das Ende der Welt gesehen, [...] ich bin mit Entzücken in die innerste, geheimste Harmonie der Wesen eingedrungen, und Herz und Geist und alle Sinne haben sich bei mir in Wonne gebadet. [...]

Dies Anschauen war das Anschauen Gottes, der Natur ohne Hülle, in ihrer jungfräulichen Gestalt; alles groß und rein, alle die ungeheuren Massen daliegend in unendlicher Majestät!<sup>8</sup>

Hier wird die Bergnatur schon eindeutig positiv erlebt, doch ist ein Rest des Schreckens noch hinter der Betonung der unfassbaren Größe zu spüren. Dieser Rest kann auch in dieser Zeit immer noch die Oberhand gewinnen, sogar bei ehemals Bergbegeisterten wie Goethe. Der schreibt nämlich 1823 gar nicht begeistert über die Hochalpen:

[...] diese Zickzackkämme, die widerwärtigen Felswände, diese ungestalteten Granitpyramiden, welche die schönsten Weltbreiten mit den Schrecknissen des Nordpols bedecken, wie sollte [...] ein Menschenfreund sie preisen!<sup>9</sup>

Die äußere Gestalt der wilden Natur entsprach eben nicht den klassizistischen Vorstellungen des Schönen (Arkadien als „edle Einfach“ und „stille Größe“) der Weimarer Klassik.

Als „Vater des Bergsteigens“ gilt ebenfalls ein Dichter, freilich ein Mann des Mittelalters, nämlich Francesco Petrarca. Dieser sein Ruf ist zurückzuführen auf einen Brief vom 26. 4. 1336, in dem Petrarca seine Besteigung des Mont Ventoux schildert. Zunächst einmal stellt er die Bergtour als etwas Verbotenes dar: Er erzähle von einer Jugendsünde. Dann schildert er ausführlich Last und Mühsal des Aufstiegs auf Wegen und Irrwegen. Endlich glücklich am Gipfel angekommen findet er aber nicht wie ein heutiger Berg-

<sup>8</sup> Zit. n.: Groh, Groh: 1991, S. 92

<sup>9</sup> Zit. n.: Groh, Groh: 1991, S. 107

steiger Kraft und Erhebung im Anblick der Natur, sondern er setzt sich hin und schlägt ein Buch auf, um darin zu lesen. Da fragt man sich natürlich, welchen Sinn es haben soll, mit Mühe und Not einen Berg zu erklimmen. Das Buch könnte man doch genauso auch drunten im Tal lesen. Petrarca löst das Rätsel, indem er das Buch benennt und aus ihm zitiert. Bei dem Buch handelt es sich um die „Confessiones“ des Hl. Augustinus und Petrarca zitiert folgende Stelle daraus:

Und da gehen die Menschen hin und bewundern die Höhen der Berge und die Fluten des Meeres ohne Grenzen, die weit dahinfließenden Ströme, den Saum des Ozeans und die Kreisbahnen der Gestirne, aber sie haben nicht acht ihrer selbst?<sup>10</sup>

Folglich geht es bei der ganzen Unternehmung um eine Wendung nach innen, eine geistig-seelische Einkehr. Die Mühen und Gefahren des Aufstiegs, die Irrwege werden zu Sinnbildern der moralischen Gefahren und Verirrungen, denen der gläubige Mensch ausgesetzt ist und die er im besten Fall bezwingt wie der erfolgreiche Bergsteiger den Berg.

Das Augustinus-Zitat verweist allgemein auf das christliche Naturverständnis im Mittelalter. Dieses wird geprägt durch die einzige im Mittelalter bekannte Schrift Platons („Timaios“) und den Neuplatonismus\*. Die Schöpfungslehre Platons wird mit der christlichen Schöpfungslehre verschmolzen. Im „Timaios“ heißt es über die Entstehung der Welt:

Der ganze Himmel aber – oder die Welt, oder welcher Name sonst jemandem dafür beliebt mag, der sei uns genehm –, von ihm müssen wir zuerst erwägen, was es offenbar anfangs bei jedem zu erwägen gilt, ob er stets war und kein Anfang seines Entstehens stattfand, oder ob er, von einem Anfange ausgehend, entstand.

Er entstand; denn er ist sichtbar und betastbar und hat einen Körper. Alles Derartige aber ist wahrnehmbar, alles Wahrnehmbare aber, durch Vorstellung vermittelt Sinneswahrnehmung zu erfassen, zeigte sich als ein Werdendes und Erzeugtes; von dem Gewordenen aber behaupten wir ferner, daß es notwendig aus einer Ursache hervorging.

---

<sup>10</sup> Zit. n.: Groh, Groh: 1991, S. 106

Also den Urheber und Vater dieses Weltalls aufzufinden, ist schwer, nachdem man ihn aber auffand, ihn allen zu verkünden, unmöglich. Dies aber müssen wir ferner über es erwägen, nach welchem Vorbilde sein Werkmeister es auferbaute, ob nach dem stets ebenso und in gleicher Weise Beschaffenen oder nach dem Gewordenen. Ist aber diese Welt schön und ihr Werkmeister gut, dann war offenbar sein Blick auf das Unvergängliche gerichtet, bei der Voraussetzung dagegen, die auch nur auszusprechen frevelhaft wäre, auf das Gewordene. Jedem aber ist gewiß offenbar, auf das Unvergängliche, denn sie ist das Schönste alles Gewordenen, er der beste aller Urheber.<sup>11</sup>

Dieses Bild von Gott als Werkmeister und bestem aller Urheber prägt dann das mittelalterliche Schöpfungsverständnis. Das Sein erscheint streng hierarchisch gegliedert, die Natur vollständig determiniert. Analog zur Gehorsamspflicht gegenüber Gott erhebt der Mensch den Herrschaftsanspruch über die Natur. Die Beschäftigung mit dieser wird aber durch die starke Jenseitsorientierung völlig in den Hintergrund gedrängt. So erklärt Augustinus die Erforschung der Natur für überflüssig:

Bei der Frage nach dem Inhalt des religiösen Glaubens ist zu bemerken, daß nicht die Natur der Dinge zu erforschen ist nach der Art derer, die von den Griechen Physiker genannt werden; und es ist keine Gefahr, wenn ein Christ etwa in Unwissenheit ist über das Wesen und die Zahl der Elemente, über Bewegung, Ordnung und Verfinsterung der Gestirne, über die Gestalt des Himmels, über die Arten und die Natur der Tiere, der Sträucher, der Steine, der Quellen, der Flüsse, der Berge, über Raum- und Zeitmessungen, über die Zeichen drohenden Unwetters und über vielerlei andere Dinge, welche jene gefunden haben, oder gefunden zu haben meinen. Haben doch jene selbst nicht alles gefunden, obwohl sie sich durch hohe Einsicht auszeichneten, vor Wißbegier brannten, Muße genug hatten und manches durch eigenes Nachdenken suchten, anderes auch auf Grund geschichtlicher Erfahrung erforschten. Und trotzdem handelt es sich bei dem, was sie gefunden zu haben sich rühmten, mehr um Vermutung als um eigentliches Wissen. Für den Christen genügt es, wenn er glaubt, daß die Ursache aller geschaffenen Dinge, der himmlischen und der irdischen, der sichtbaren und der unsichtbaren, nur die Güte des Schöpfers sein kann. Und dieser ist der eine und wahre Gott, und es gibt kein Wesen, das nicht entweder er selbst ist oder von ihm geschaffen wurde. Er aber ist die Dreieinigkeit, nämlich der Vater, der vom Vater gezeugte Sohn und der Heilige Geist, der von ebendemselben Vater ausgeht, aber der eine und derselbe Geist des Vaters und des Sohnes ist.<sup>12</sup>

Für den Christen ist der Glaube das Wesentliche, nicht das Wissen, das ja immer vom Irrtum bedroht ist. Alles, was es zu wissen gibt, wissen wir nämlich durch die Offenbarung Gottes bereits. Diese Offenbarung Gottes äußert sich in der Bibel und in den Schriften der Kirchenlehrer, zu denen im Mittelalter an erster Stelle auch Aristoteles

<sup>11</sup> Aus: Platon: Timaios (entstanden vor 347 v. u. Z.), in: *Was ist Natur? Klassische Texte zur Naturphilosophie*. Hrsg. von Gregor Schiemann, München 1996, S. 55-68

<sup>12</sup> Aus: Aurelius Augustinus: Das Handbüchlein (entst. 421), Absatz III. 9, in: *Was ist Natur?*, S. 80



gehört (vgl. Kapitel „Die kopernikanische Revolution“). Mit einer Einschränkung gesteht dann Augustinus der kontemplativen Naturbetrachtung doch einen Sinn zu. In seiner Auslegung der Psalmen schreibt er:

Was bedeutet nun dieses Versenken von Bergen im Herzen des Meeres? [...] Daß dir die göttliche Schrift ein Buch sein möge, auf daß du dies vernimmst: ein Buch sei dir der Erdenkreis, auf daß du auch jenes erkennst. In der Schrift liest nur, wer zu lesen versteht, in der ganzen Welt mag auch der Unwissende lesen.<sup>13</sup>

Die Natur sei ihrem Wesen nach nämlich gut und ihre Betrachtung einem gottgefälligen Leben förderlich. Das gelte freilich nur für Analphabeten, die nicht in der Hl. Schrift lesen können. Denn die Natur sei das „hl. Buch für des Lesens Unkundige“. Das hat freilich nichts mit der Erforschung der Natur zu tun. Es geht dabei um Kontemplation. Denn die Natur sei genau wie die Wunder für den Menschen unergründlich:

[...] von allen Wundern sagen wir, sie seien naturwidrig, obwohl sie es in Wirklichkeit nicht sind. Wie könnte auch etwas wider die Natur sein, was nach Gottes Willen geschieht, da doch der Wille des großen Schöpfers die Natur jedes geschaffenen Dinges ist? Wunder sind also nicht wider die Natur, sondern nur wider die uns bekannte Natur. [...]

Die Ungläubigen sollen sich [...] durch ihre Naturwissenschaft nicht den Blick vernebeln lassen, als sei es unmöglich, daß ein Ding durch göttliche Einwirkung anders werde, als sie es seiner Natur nach durch menschliche Erfahrung kennenlernten. Sind doch sogar allbekannte Naturerscheinungen nicht weniger wunderbar und würden den Blicken aller Betrachter sich als staunenswert darstellen, wenn nur die Menschen sich nicht bloß über selten Vorkommendes zu wundern pflegten. Wer sähe auch nicht, wenn er nur seine Vernunft zu Rate zieht, wie überaus wunderbar es ist, daß bei der Unzahl von Menschen und ihrer großen natürlichen Ähnlichkeit doch jeder sein eigenes Gesicht hat, so daß, glichen sie einander nicht, ihre Art nicht von anderen Geschöpfen unterschieden werden könnte, und wären sie nicht auch einander unähnlich, man die einzelnen Menschen von den übrigen nicht unterscheiden könnte? Die wir demnach als ähnlich bezeichnen müssen, stellen sich auch als unähnlich heraus. Doch müssen wir uns am meisten wundern, wenn wir ihre Unähnlichkeit betrachten, da die gemeinsame Natur mit größerem Recht Ähnlichkeit zu fordern scheint. Dennoch, da uns nun einmal nur das Seltene wunderbar vorkommt, wundern wir uns weit mehr, wenn wir zwei so ähnlichen Menschen begegnen, daß wir sie immer oder doch häufig miteinander verwechseln. [...]<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Aus: Aurelius Augustinus: Auslegung der Psalmen (entstanden zwischen 392 und 418), Auslegung des Psalms 46,3: „Darum fürchten wir uns nicht, wenn die Erde auch wankt,/ wenn Berge stürzen in die Tiefe des Meeres“, in: *Was ist Natur?*, S. 85

<sup>14</sup> Aus: Aurelius Augustinus: Vom Gottesstaat (entstanden 413-426/7), 11. Buch, Kap. 22: Alles in der Welt ist an seinem Platze gut, in: *Was ist Natur?*, S. 81f.

Zu Naturschilderungen auf Grund von Beobachtung kommt es dann auch erst nach dem Mittelalter. Als einer der ersten gibt 1541 der Zürcher Humanist Conrad Gesner eine lebendige Schilderung des Hochgebirges auf Grund genauer Beobachtung. Manche seiner Beobachtungen und Beschreibungen werden in der Folge zum Topos. So findet sich Gesners Feststellung, im Gebirge seien „die vier Jahreszeiten [...] an einem Tag“ zu erleben noch bei Rousseau wieder. Auch der Gebildete kann nun nicht mehr anders, als in der Anschauung des Gebirges einen Weg zu Gott zu erkennen:

Ich weiß nicht, wie es zugeht, dass durch diese unbegreiflichen Höhen das Gemüt erschüttert und hingerissen wird zur Betrachtung des erhabenen Baumeisters.<sup>15</sup>

Dieser Begeisterung bei der Betrachtung des Gebirges als Werk des „erhabenen Baumeisters“ steht aber immer noch das metaphysische Grauen vor den Bergen gegenüber. Es hat seine neuzeitlichen Wurzeln in der Sündenfallslehre von Martin Luther. Luther vertritt nämlich die theologische Auffassung, dass von den Folgen des Sündenfalls nicht nur die Menschen betroffen seien, sondern die gesamte Natur. Diese so genannte Decay-Theorie (Verfallstheorie) besagt, dass alle Übel in der natürlichen Welt: Ungeziefer, Naturkatastrophen und eben auch die Berge, Mahnungen Gottes an den Sündenfall seien. Im Geiste dieser Theorie stellt der Theologe Thomas Burnet 1681 dann fest, dass die Berge monströse Folgen der Sintflut sein müssten. Da die Berge nämlich nicht der klassizistischen Ästhetik entsprächen, Gott aber der größte Renaissancebaumeister sei, könne ihre Existenz nicht anders erklärt werden.

Natürlich gab es auch eine Theorie, die genau das Gegenteil besagte. Die so genannte Design-Theorie Jean Calvins geht davon aus, dass die Natur von der Erbsünde nicht affiziert\* sei. Das bedeutet freilich, dass sie sich in genau dem Zustand befindet, wie Gott sie geschaffen hat, denn es gibt ja keinen Verfall. Im englischen Puritanismus findet diese Auffassung Calvins Verbreitung und Weiterentwicklung. Die Natur sei vom Schöpfer zum Nutzen des Menschen geschaffen worden. Der Mensch wiederum sei geschaffen worden, um durch Wissenschaft und praktische Nutzung in naher Zukunft einen neuen, perfekten Zustand der Natur herzustellen. Die Verbreitung der Idee von der Verbesserbarkeit der Natur durch Technik nimmt hier ihren Ausgang.

Im England des 17. Jahrhunderts entsteht in diesem Geist die Bewegung der „christian virtuosos“. Ihr Ziel ist die rationale Begründung des Glaubens. Sie versuchen dies mit einer natürlichen Theologie und einem sich auf Cicero berufenden Anthropozentrismus\*. Die damit verbundene utilitaristische Auslegung der Rolle des Menschen in der Natur – die Natur ist zur aktiven Nutzung durch den Menschen da – ermöglicht die ersten Tierexperimente. Bestimmte naturwissenschaftliche Entdeckungen sind erst vor diesem weltanschaulichen Hintergrund möglich. Auf diesem Weg entdeckt William Harvey bereits den Blutkreislauf. Andererseits hat seinerseits das Bedürfnis nach einer rationalen Begründung des Glaubens in einer natürlichen Theologie mit dem Glaubwürdigkeitsverlust der Astrotheologie\* Newtons zu tun. Die Schlussfolgerung vom wie ein Uhrwerk

---

<sup>15</sup> Zit. n.: Groh, Groh: 1991, S. 107

funktionierenden Planetensystem auf einen Weltbaumeister gerät nämlich ins Wanken, als Pierre-Simon Laplace die Anordnung der Planeten aus ihrem gemeinsamen Ursprung aus einem Spiralnebel erklärt.

Vor diesem Hintergrund möchte nun die physikotheologische Bewegung Gott aus der Natur beweisen. Das tradierte Beweisziel steht dabei völlig außer Zweifel: der Analogieschluss von einer harmonischen Welt auf ihren Baumeister. Ebenfalls außer Zweifel steht die aristotelische Auffassung von der poetischen Struktur der Naturdinge: Naturdinge haben die gleiche Struktur wie hergestellte Dinge. Man muss also nur hinausgehen in die Natur und die Naturdinge einsammeln, wenn man Beweise für die Existenz Gottes sammeln will. Es beginnt ein Streben nach der vollständigen Inventarisierung der Wunder der Welt.

Ausgerüstet mit Teleskop und Mikroskop, mit Thermometer und Barometer, mit Botanisiertrommel und Schmetterlingsnetz, mit Seziermesser und Waage gingen sie ans Werk, auf der Suche nach den Spuren Gottes in der Natur. Ihre Methode der systematischen Beobachtung mittels Sammeln, Zählen, Vergleichen war weithin die der alten Aristotelischen Naturforschung“, wenn auch hier und da einfache Experimente durchgeführt wurden. Der unbestreitbare „Beweis“, den all diese Männer mit ihrer Wissenschaft zu erbringen suchten bestand nun keineswegs in einem Raisonement über die Gültigkeit des Analogieschlusses von der Harmonie und Zweckmäßigkeit der Welt auf das Dasein ihres Baumeisters. Die Unanfechtbarkeit dieses Schlusses als ganzem sowie die Identität des Weltbaumeisters mit dem biblischen Gott war vielmehr für sie über jeden Zweifel erhaben und Voraussetzung ihrer Bemühungen. Der Schluß „belebt das Studium der Natur, so wie er selbst von diesem sein Dasein hat [...] Er bringt Zwecke und Absichten dahin, wo sie unsere Beobachtung nicht entdeckt hätte und erweitert unsere Naturkenntnisse [...] Diese Kenntnisse [...] vermehren den Glauben an einen höchsten Urheber bis zu einer unwiderstehlichen Überzeugung“. So beschreibt Kant Motiv und Wirkung der physikotheologischen Naturforschung. Der erbrachte „Beweis“ war rein „empirischer“ Art: Er bestand in nichts anderem als dem Sammeln von Belegen für die Wahrheit des zweiten Satzes des Analogieschlusses der besagt, daß *alle* Naturdinge *poietische* Struktur haben. Mit dem Nachweis der – in sich oder in größeren Funktionszusammenhängen – zweckvollen Einrichtung des jeweiligen Beobachtungsgegenstandes galt die Aufgabe als erledigt. Der Befund wurde sodann theologisch kommentiert, zu Beginn des Jahrhunderts in den Forschungsberichten selbst, während später die Kommentare mehr und mehr in die Vorworte abwanderten.<sup>16</sup>

Die Physikotheologen sind die ersten, die tatsächlich in die Natur gehen und dort alles sammeln und registrieren, vom Kleinsten bis zum Größten. All diese Dinge müssen dann freilich auch theologisch gedeutet werden, denn es geht ja nicht primär um Naturwissenschaft, sondern um den Gottesbeweis. In der Folge entsteht eine Unzahl von Bindestrich-Theologien:

---

<sup>16</sup> Aus: Groh, Groh: 1991, S. S. 50-59

Das Streben nach einer vollständigen Inventarisierung der „Wunder der Welt“ mit dem Ziel, ihre Ordnung und Zweckmäßigkeit durchgängig nachzuweisen, brachte eine ungeheure Flut von Literatur hervor. Kein natürliches Ding war zu klein oder zu groß um einer teleologischen Deutung entzogen zu bleiben. Es entstand eine Unzahl von Bindestrich-Theologien: Ichthyo(Fisch-), Rana-(Frosch-), Locusta (Heuschrecken-), Litho-(Stein-), Hydro-(Wasser-), Pyro-(Feuer-), Melitto-(Bienen-), Chiono-(Schnee-), Chorot-(Gras-)Theologien. Einer der fruchtbarsten Schreiber, Friedrich Christian Lesser, verfaßte zwischen 1735 und 1753 neben anderen Schriften vier Physikotheologien über Steine, Insekten, Schnecken und Muscheln sowie über die Sonne. Der Arzt und Physikotheologe Bernard van Nieuwentyt bewies in seiner Anthroptologie die Weisheit Gottes aus der Betrachtung der sinnvollen Einrichtung der Venenklappen.<sup>17</sup>

1802 versucht der Erzdiakon William Paley die natürliche Theologie mit Newtons Mechanismus zu verbinden. Er beschreibt die Organismen als perfekte Maschinen und Gott als deren Planer. So versucht er auch eine Antwort auf den Skeptizismus des großen schottischen Aufklärers David Hume zu geben. Im Angesicht der Übel der Welt kommt Hume zum Schluss: Falls die Welt das Werk eines Gottes sein sollte, so könne sie nur der „erste grobe Versuch einer kindlichen Gottheit“ sein, oder aber das letzte Werk eines alternden Gottes. Paleys Antwort, Gott schaffe nicht alles selbst, sondern „delegiere“ und es kämen dann rein mechanische Mittel zur Anwendung, verweist zwar auf Newtons mechanistisches Denken, antwortet aber eigentlich nicht auf das von Hume sarkastisch angesprochene Theodizee-Problem\*. Ähnlich argumentiert William Whewell: Die Naturgesetze erklärten zwar die Aufrechterhaltung des Planetensystems und seiner Funktion, nicht aber seine Ursache. Es brauche daher den Schöpfer. So stellt er die Verbindung mit der Astrotheologie wieder her. Ganz in physikotheologischer Manier verweist er darauf, dass die durch die Planetenbewegungen verursachten Zyklen von Tag und Nacht und der Jahreszeiten genau den Bedürfnissen der Lebewesen auf der Erde entsprechen. Diese Entsprechung ist in physikotheologischer Denkweise ein Beweis für die Existenz Gottes als Schöpfer.

Die von David Hume angesprochenen Übel in der Welt sind allerdings ein harter Brocken für die Physikotheologie und überhaupt für die Design-Theorie. Die Decay-Theorie tut sich da ja leicht, denn für sie sind all diese Übel Folgen des Sündenfalls. Den Anhängern der Design-Theorie dagegen bleibt nichts anderes übrig als die Übel zu positivieren, indem sie ihnen einen Nutzen abgewinnen. Diese Übel sind zahlreich: Unkraut, Wüsten, Stürme, Vulkane, Erdbeben, besonders das ganz Europa erschütternde von Lissabon 1755, Felsen, Berge etc. Eine nahe liegende Erklärung, die auch heute noch manchmal zu hören ist, ist natürlich das Argument von der Strafe Gottes. Besonders Erdbeben und Überschwemmungen werden so in Analogie zur Sintflut als Geißeln Gottes für die sündigen Menschen interpretiert. Einfallreicher ist da schon die Auffassung, Seuchen und Kriege dienten der Stabilisierung der Bevölkerung und verhin-derten so Überbevölkerung. Auch Hungersnöten ist so leicht ein Nutzen abzugewinnen.

<sup>17</sup> Aus: Groh, Groh: 1991, S. 50-59

Und schließlich werden durch die Physikotheologen auch die Berge durch ihre Nützlichkeit gerechtfertigt. Sie sind nützlich als Wasserwerke und Mineralienlieferanten, als Schutz vor Winden und Feinden und vor allem haben sie moralischen Nutzen: Die schweren Lebensbedingungen verhindern moralischen Verfall, ein Argument, das wir schon von Haller kennen, der übrigens Anhänger der Physikotheologie war. In Umkehrung der mittelalterlichen Auffassung, dass nur schön sein kann, was nützlich ist, gilt nun: Was nützlich ist, muss auch schön sein. Man setzt nun alles daran, die Berge als schön zu empfinden. Das benötigt einige Anstrengung, denn der Widerspruch bleibt bestehen. Das erkennt man z. B. am großen Gedicht „Die Berge“ des deutschen Anhängers der Physikotheologie Barthold Hinrich Brockes von 1721. Das Werk umfasst 21 Strophen. Als Rahmen beschäftigen sich die erste und die letzte mit dem metaphysischen Bezug, der Allmacht Gottes. Nur zweieinhalb Strophen sind der Nützlichkeit der Berge gewidmet. Metalle, Diamanten, Bergkristalle, Wasser und Weiden werden als nutzbringend erwähnt. Breitesten Raum nimmt dagegen das Schreckenerregende der Berge ein: „Entsetzliche Höhen“, „abscheuliche Gründe“ lösen ambivalente Gefühle aus: „Ihre Größ´ erregt uns Lust, Ihre Gähe schreckt die Brust.“ Dies alles führt zu „mit Lust vermischtem Grausen“. Aber es führt eben zu „Grausen“ und nicht zu Lust. Doch das darf nicht sein. Daher kommt Brockes dann doch zur Schlussfolgerung:

Ob nun gleich der Berge Spitzen  
 Öd und grausam anzusehn,  
 Sind sie doch, indem sie nützen,  
 Und in ihrer Größe, schön.<sup>18</sup>

Auch hier ist die Gewichtung zu beachten: Ganz ohne Vorbedingungen sind die Berge zunächst einmal Schrecken erregend. Erst wenn man sich ihren Nutzen vergegenwärtigt, werden sie in ihrer Größe schön. Hier entsteht eine völlig neue Ästhetik, die Ästhetik des Natur-Erhabenen. Der kopernikanische Schock steht am Anfang der Entwicklung einer Ästhetik des Unendlichen. Mit einem Schlag hatte die Erde ihre privilegierte Position unter den Himmelskörpern verloren, mit einem Schlag war das Weltall – im Vergleich – grenzenlos groß geworden. Die Antwort der Physikotheologen ist ein unendlicher, allgegenwärtiger Schöpfergott. Eindrucksvoll beschreibt Brockes in seinem Gedicht „Das Firmament“ von 1721 beides, die schreckliche Verlorenheit des Individuums im grenzenlosen All und die Allgegenwart Gottes, die das Individuum auffängt:

Als jüngst mein Auge sich in die Saphirne Tiefe,  
 Die weder Grund, noch Stand, noch Ziel, noch End´ umschrenckt,  
 Ins unerforschte Meer des hohlen Luft-Raums senckt,  
 [...] entsatzte sich mein Geist [...]  
 Und ich verlor mich selbst. Dieß schlug mich plötzlich nieder,  
 Verzweiflung drohte der ganz verwirrten Brust:  
 Allein, o heylsams Nichts! glückseliger Verlust!  
 Allgegenwärtiger Gott, in Dir fand ich mich wieder.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Zit. n.: Groh, Groh: 1991, S. 120

<sup>19</sup> Zit. n.: Groh, Groh: 1991, S. 121

Die Revolution des Weltbildes führt so zu einer Revolution des ästhetischen Urteils: Es verschiebt sich vom Typischen, Konstanten und Regelmäßigen zum Individuellen, Veränderlichen und Unregelmäßigen. So erst können die unregelmäßigen Formen der Berge und ihre Veränderlichkeit unter rasch wechselnden Wetterverhältnissen als schön empfunden werden. Durch den metaphysischen Bezug, den die Physikotheologen herstellen, entsteht das Konzept des Erhabenen: Die metaphysische Größe (nicht die physische) überwältigt und erhebt den Geist zugleich. Brockes, Halle und andere übertragen dieses Konzept des Erhabenen auf die wilde Natur der Alpen, die Schrecken und Lust zugleich empfinden lässt und der Seele eine unwillkürliche Vorstellung eines allmächtigen Wesens eingebe. So transformiert der metaphysische Naturbegriff die sinnliche Wahrnehmung in ästhetische Erfahrung. Genau diesen Umwandlungsprozess beschreibt Brockes in seinem Gedicht „Der Herbst“ (vor 1721):

Kein Vergnügen kann auf Erden  
Mit der Lust verglichen werden,  
Die ein Mensch, durch ´s Auge, spüret,  
Wenn ihm, was die Körper zieret,  
Nicht den äussern Sinn nur rühret,  
Sondern wenn er, mit Bedacht,  
Aller Schönheit Quell betracht´t,  
Weil sodann der Wercke Pracht  
Ihn zu Dem, Der sie gemacht,  
Zu der Wunder Schöpfer, führet.<sup>20</sup>

In der Folgezeit gewinnt in diesem Prozess das Gefühl immer mehr die Oberhand. Das bedeutet natürlich, dass das Subjekt immer mehr in den Vordergrund rückt, bis schließlich die Naturerfahrung bei Rousseau völlig säkularisiert wird. Rousseau verinnerlicht die Natur: Die Totalität der Natur wird ersetzt durch die Totalität des Subjekts. Die äußere Natur ist nur noch Anstoß für die innerer Erfahrung der Selbstvergessenheit, der Zeit- und Ortlosigkeit. Natur erscheint bei Rousseau nicht mehr kosmologisch, sondern anthropologisch als Zustand des Menschen vor aller Geschichte. Dieser Naturzustand ist kein gesellschaftlicher, sondern der des einsamen Individuums, das freilich an dieser Einsamkeit nicht leidet, da es noch in der Selbstgenügsamkeit der Ganzheit des Subjekts lebt. Dieser Naturzustand ist Rousseau zufolge längst verloren und unwiederbringlich. Wir können nicht zurück zur Natur. Unter diesen Umständen wirkt die äußere Natur wie eine halluzinogene Droge: Naturerfahrung ermöglicht den Genuss eines Scheins, des verlorengegangenen Zustands des Subjekts, in dem es ihm an nichts mangelt, weil es in seiner unversehrten Ganzheit sich selbst genügt. Seither bestehen beide Auffassungen, die idealistische der Physikotheologen und die säkularisierte, anthropozentrische Rousseaus nebeneinander und werden in vielfältiger Weise auch miteinander vermischt. Jeder heutige Bergsteiger kennt beide Erlebnisweisen der Berge und kann sie an sich selbst beobachten.

<sup>20</sup> Zit. n.: Groh, Groh: 1991, S. 135

## **1.2. Die kopernikanische Revolution**





1543 erschien Nikolaus Kopernikus' Buch „De revolutionibus orbium caelestium“. Zwar leitet sich das deutsche Wort Revolution tatsächlich vom lateinischen „revolutio“ her, doch bedeutete dieses im Neulatein der Renaissance nicht „Umsturz“, sondern „Umdrehung“. So verlockend es auch erscheinen mag, im Titel des Buches von Kopernikus ist also nicht von Revolution die Rede, sondern von der Umdrehung der Himmelskörper. Eigentlich erfindet Kopernikus in diesem Buch auch nichts Neues und hat auch gar nicht die Absicht, dies zu tun. Allerdings tritt er in Konkurrenz zu Ptolemaios, einem griechischen Philosophen des 2. Jahrhunderts n. Chr., dessen Weltbild in Europa das ganze Mittelalter hindurch gegolten hatte und auch noch zu Kopernikus' Zeit gültig war. Warum macht sich Kopernikus dann aber überhaupt auf die Suche nach einem neuen Weltbild? Die Antwort ist erstaunlich. Er macht zwar eine Beobachtung, aber nicht am Himmel, sondern in den Büchern. Dort stellt er fest, dass das Modell des Ptolemaios zu kompliziert, das heißt, ästhetisch nicht perfekt sei. Kopernikus denkt nun als frommer Christ, dass Gott kein ästhetisch mangelhaftes Universum geschaffen haben und folglich etwas mit der Erklärung von Ptolemaios nicht stimmen kann. Denn das Modell des Universums muss für Kopernikus so beschaffen sein, dass man sagen kann:

Denn wer würde nicht beim Erforschen dessen, was er in der besten Ordnung geschaffen und von der göttlichen Vorsehung gelenkt sieht [...] von Bewunderung erfüllt für den Schöpfer des Alls [...] durch dieses Mittel gleichsam wie auf einem Gefährt zu der Anschauung des höchsten Gutes (*ad summi boni contemplationem*) geführt?<sup>21</sup>

Daher macht er sich auf die Suche nach anderen griechischen Denkern. Diese findet er beim Geschichtsschreiber Plutarch, der viele griechische Naturphilosophen zitiert. Und so beruft sich Kopernikus dann auf Philolaos, Ekphantos und Aristarch von Samos.

In der griechischen Naturphilosophie gab es von Anfang an zwei Richtungen,

- die materialistische, begründet von Thales von Milet und
- die metaphysische, begründet von Pythagoras von Samos.

Thales geht davon aus, dass alles aus dem Feuchten entstanden sei. Dementsprechend schwimmt die Erde auf dem Wasser. Auch feste Materie und Luft sind nur Verwandlungen des Wassers. Hier begegnen wir also der Auffassung des Kosmos als eines einheitlichen Ganzen und finden auch schon die Vorstellung der belebten Materie angedeutet. Bemerkenswert ist hier auch die Nähe zu der viel älteren Auffassung der Babylonier. Sie orteten über und unter der Erde Wasser und ordneten die 7 Planeten 7 Göttern zu, die das Schicksal auf der Erde lenkten. Um dieses Schicksal voraussagen zu können, entwickelten die babylonischen Gelehrten erstaunliche astronomische Kenntnisse. Sie hatten bereits einen Kalender, Tierkreiszeichen und eine entwickelte Astrologie.

---

<sup>21</sup> Nicolaus Copernicus: *Über die Kreisbewegungen der Weltkörper*, hg. v. G. Klaus, Berlin 1959, S. 21

Pythagoras' Ausgangspunkt ist die Musik. Er stellt fest, dass die Konsonanzen durch einfache numerische Verhältnisse darstellbar sind. Demzufolge spricht er von Planetentönen und der Harmonie der Sphären. Die zentrale Kategorie bei ihm ist die Zahl. Eine Sonderstellung unter den Zahlen wiederum hat die 3, denn sie verkörpert Anfang, Mitte und Ende und die drei Dimensionen. Abgeleitet von der Zahl 3 wird die Kugel zur Form des Universums: Den Kosmos stellt sich Pythagoras als große Kugel vor, die Erde als kleinere Kugel darin.

Der Pythagoräer Philolaos geht davon aus. Ihm fällt aber auf, dass sich Sonne und Planeten nur sehr langsam durch den Tierkreis bewegen: Sie brauchen ein ganzes Jahr. Philolaos nimmt daher an, dass sich auch die Erde bewegt und die Langsamkeit daher nur Schein ist. Er sieht noch nicht die Sonne im Mittelpunkt, sondern ein Zentralfeuer, um das sich 8 Körper bewegen sollen: 5 Planeten, die Sonne, die Erde und eine nicht sichtbare Gegenerde. Ekphantos fügt dieser Vorstellung die Bewegung der Erde auch um die eigene Achse hinzu. Aristarch schließlich stellt die Sonne in den Mittelpunkt und lässt die Erde eine doppelte Bewegung ausführen, die Drehung um die eigene Achse und die Bewegung auf einer Kreisbahn um die Sonne. Damit nun ist Kopernikus zufrieden.

Allerdings ging Ptolemaios von ganz ähnlichen Voraussetzungen aus. Seine Quellen sind nicht direkt die Pythagoräer. Aber auch die eine seiner Hauptquellen, Platon nämlich, hat harmonische, mathematische Verhältnisse im Kosmos eingefordert. Die Bewegungen der Planeten seien auf regelmäßige und kreisförmige Bewegungen zurückzuführen. Im Reich der Ideen nämlich sei der Kosmos aus Vernunft entstanden, aus der Vernunft eines Schöpfergottes (Demiurg):

TIMAIOS: Geben wir denn an, welcher Grund den Ordner alles Entstehens und dieses Weltganzen, es zu ordnen, bestimmte. Er war gut; im Guten aber erwächst niemals und in keiner Beziehung Mißgunst. Dieser fern wollte er, daß alles ihm selbst möglichst ähnlich werde. Mit dem größten Rechte möchte jemand wohl der Rede weiser Männer, die das für den hauptsächlichsten Ursprung des Entstehens und der Welt erklären, Glauben beimessen. Indem nämlich Gott wollte, daß alles gut und, soviel wie möglich, nichts schlecht sei, brachte er, da er alles Sichtbare nicht in Ruhe, sondern in ungehöriger und ordnungsloser Bewegung vorfand, dasselbe aus der Unordnung zur Ordnung, da ihm diese durchaus besser schien als jene. Aber dem Besten war es weder, noch ist es ihm gestattet, etwas anderes als das Schönste zu tun; indem er also von dem seiner Natur nach Sichtbaren den Schluß machte, fand er, daß nichts des Denkvermögens Entbehrendes als Ganzes je schöner sein werde als das mit Vernunft Begabte als Ganzes, daß aber unmöglich ohne Seele etwas der Vernunft teilhaftig werden könne. Von diesem Schlusse bewogen, verlieh er der Seele Vernunft und dem Körper die Seele und gestaltete daraus das Weltall, um so das seiner Natur nach schönste und beste Werk zu vollenden.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Dieses und das folgende Platon-Zitat aus: Platon: Timaios (entstanden vor 347 v. u. Z.), in: *Was ist Natur?*, S. 55-68

Auch Platon geht also schon davon aus, dass der Kosmos ästhetisch perfekt sein müsse. Deswegen kommt für ihn auch nur die Kreis- bzw. Kugelform in Frage:

Dem Lebenden aber, das bestimmt war, alles Lebende in sich zu umfassen, dürfte wohl die Gestalt angemessen sein, welche alle irgend vorhandenen Gestalten in sich schließt; darum verlieh er ihm die kugelige, vom Mittelpunkte aus nach allen Endpunkten gleich weit abstehende kreisförmige Gestalt, die vollkommenste und sich selbst ähnlichste aller Gestalten, indem er das Gleichartige für unendlich schöner ansah als das Ungleichartige. Die Außenseite gestaltete er aber aus vielen Gründen ringsum vollkommen glatt. Bedurfte es doch nicht der Augen, denn außerhalb war nichts Sichtbares, nicht der Ohren, denn auch nichts Hörbares war geblieben; auch keine des Einatmens fähige Luft umgab es; ebensowenig war es eines Werkzeuges bedürftig, die Nahrung in sich aufzunehmen und, nachdem es dieselbe zuvor verarbeitete, sie wieder fortzuschaffen. Denn nirgendwärtsher fand ein Zugang oder Abgang statt, war doch nichts vorhanden, sondern ein Sichselbstverzehren gewährt der Welt ihre Nahrung; sie ist kunstvoll so gestaltet, daß sie alles in sich und durch sich tut und erleidet, da ihr Bildner meinte, als sich selbst genügend werde sie besser sein als eines andern bedürftig. Auch Hände, deren sie weder um etwas zu fassen noch zur Abwehr bedurfte, ihr zwecklos anzufügen, hielt er für unnötig, desgleichen auch Füße oder überhaupt sonst etwas der zum Gehen erforderlichen Dienerschaft. Unter den sieben Bewegungen teilte er ihr die ihrer Gestalt angemessene, dem Nachdenken und dem Verstande am meisten eigentümliche zu. Indem er sie also gleichmäßig in demselben Raume und in sich selbst herumführte, machte er sie zu einem im Kreise sich drehenden Kreise, die anderen sechs Bewegungen aber entzog er ihr insgesamt und gestattete ihnen keine störende Einwirkung; behufs dieses Umschwungs aber, der der Füße nicht bedarf, bildete er sie ohne Füße und Schenkel.

Im Bereich der Ideen stellt sich Platon also den Kosmos als ein vernunftbegabtes Lebewesen vor, zwischen dessen Elementen Ordnung, Harmonie und mathematische Verhältnisse herrschten, da ja ein vernünftiger Schöpfer ihn geschaffen habe. Entsprechend dieser vernünftigen Gestaltung der Welt im Reich der Ideen, muss notwendigerweise auch die Materie, aus der ja das Abbild der Ideen gemacht ist, geometrisch strukturiert sein. Daher ordnet Platon den vier Elementen vier geometrische Körper zu: der Erde den Würfel, dem Feuer den Tetraeder, der Luft den Oktaeder und dem Wasser den Ikosaeder. Die Idee des Weltganzen verkörpert er im Dodekaeder. Diese fünf hält sogar Johannes Kepler noch für gültig.

#### ► 20. die fünf platonischen Körper nach Kepler

Mit den Kreisbahnen ist es allerdings so eine Sache, wenn man den Himmel beobachtet. Der Platon- und damit Kreisanhänger Ptolemaios wird mit dem Problem konfrontiert, dass die Helligkeit der Planeten schwankt. Um die Kreisform zu retten erfindet er ein kompliziertes System von Kreisen auf Kreisen auf Kreisen etc., sogenannten Epizyklen. Legt man nur genügend Kreise übereinander, so kann man jede beliebige Bewegung, sogar die auf einer Geraden auf Kreisbewegungen zurückführen.

#### ► 21. einfache Beispiele für Epizyklen

Freilich sieht auch schon Ptolemaios den Nachteil dieser Lösung, nämlich ihre Kompliziertheit. Damit es nicht zu viele Epizyklen werden, geht er einen Kompromiss ein und

gibt Platons Prinzip der gleichförmigen Bewegung auf. Diese Lösung ist aber eben nur ein Kompromiss und sie führt zudem noch zur Spaltung zwischen physikalischer Astronomie auf der einen Seite und mathematischer Astronomie auf der anderen. Warum konnte sich aber ein derart fauler Kompromiss über Jahrhunderte hinweg behaupten?

Dieses Rätsel löst sich, wenn man sieht, welchen Status die zweite Quelle des ptolemäischen Weltbildes im Mittelalter hatte. Diese zweite Quelle ist Aristoteles. Er hält eine Bewegung der Erde für physikalisch unvorstellbar. Schon weil es der Beobachtung entspricht, muss die Erde im Mittelpunkt verharren. Wahrnehmung und Beobachtung sind nämlich für Aristoteles noch das Medium der Naturerkenntnis. Dementsprechend trennt er noch den Mathematiker vom Naturforscher:

Nachdem bestimmt ist, wie viele Bedeutungen „Naturbeschaffenheit“ hat, ist hierauf zu untersuchen, worin sich der Mathematiker vom Natur-Forscher unterscheidet – Flächen und Raumformen haben die natürlichen Körper ja auch, und Längen und Punkte, womit sich eben der Mathematiker befaßt –; zweitens (ist zu untersuchen), ob die Gestirnkunde eine von der Natur-Wissenschaft verschiedene Wissenschaft ist oder ein Teil von ihr. Wenn es doch Aufgabe des Natur-Forschers ist zu wissen, was Sonne oder Mond wirklich sind, sollte er sich dagegen um die ihnen wesentlich zukommenden Eigenschaften nicht kümmern, so wäre das unsinnig, zumal doch ganz offenkundig die Naturdenker über die Form von Mond und Sonne sprechen, und auch über die Frage, ob die Erde oder die ganze Welt kugelförmig ist oder nicht. Hiermit befaßt sich nun auch der Mathematiker, allerdings *nicht insoweit dies alles Begrenzung eines natürlichen Körpers* ist; und auch die Eigenschaften betrachtet er nicht, insofern sie ihnen als eben derartigen zutreffen; deswegen *verselbständigt* er sie auch, denn sie sind im Denken von der allgemeinen Veränderung der Dinge abtrennbar, und das macht überhaupt keinen Unterschied, und es ergibt sich nichts Falsches, wenn man sie abtrennt. [...] Bis wie weit also muß sich der Natur-Forscher über die Form und das „was-ist-es“ ein Wissen aneignen? Doch wohl so, wie der Arzt mit der Sehne und der Schmied mit dem Erz: ein jedes bis zu dem Weswegen; und sein Gebiet sind solche Gegenstände, die der begrifflichen Form nach zwar abtrennbar sind, aber *nur an einem Stoff da* sind. Denn es ist ein Mensch, der einen Menschen zeugt, und das Sonnenlicht.<sup>23</sup>

Ordnung und Struktur sind in den Dingen selbst zu finden, sie sind ihre „Natur“. So steht die Erde nicht deswegen im Mittelpunkt, weil irgendeine Kraft sie dort hinzöge, sondern weil es ihre „Natur“ ist. Die Eigennatur der Gestirne bestimmt deren Ort und Bewegung. Bewegung aber bedeutet für Aristoteles immer auch qualitative Veränderung. Daher kann sie kein stabiler Zustand sein, sondern nur die Ruhe. Folglich braucht es einen Beweger.

Hier setzt nun die mittelalterliche Theologie an, die Aristoteles über arabische Vermittlung kennen lernt. Schon der Hl. Augustinus übernimmt die aristotelischen Auffas-

<sup>23</sup> Aus: Aristoteles: Physikvorlesung (entstanden im 4. Jh. v. u. Z.), Buch II (B), in: *Was ist Natur?*, S. 69-79

sungen. Folgende Stelle klingt wie eine Zusammenfassung der aristotelischen Philosophie:

Es gibt zweierlei Formen. Die eine wird von außen an jede Art körperlichen Stoffes herangebracht, und in der Weise wirken Töpfer, Schmiede und sonstige Handwerker, die auch wohl Figuren malen und bilden, welche den Körpern von Lebewesen ähnlich sind. Die andere aber trägt nach dem geheimen und verborgenen Ermessen ihrer lebendigen, einsichtbegabten Natur die bewirkenden Ursachen in sich und schafft, selbst ungeschaffen, nicht nur die natürlichen Formen der Körper, sondern auch die Seelen der Lebewesen. Die erstgenannte Form mag man als geistigen Besitz aller beliebigen Werkmeister bezeichnen, die zweite kommt nur dem einen Werkmeister zu, Gott, dem Schöpfer und Urheber, der die Welt selbst und die Engel gemacht hat, ehe es irgend etwas, sei es Welt oder Engel, gab. Durch diese göttliche, ausschließlich wirksame, nicht bewirkte Kraft empfangen bei Erschaffung der Welt Himmel und Sonne ihre runde Gestalt, durch dieselbe göttliche, ausschließlich wirksame, nicht bewirkte Kraft auch die runden Augen und Äpfel und sonstige natürliche Formgebilde, eine Gestalt, die allen natürlich entstehenden Wesen, wie uns klar sein muß, nicht von außen her, sondern durch die innerlich wirkende Macht des Schöpfers verliehen wird, welcher sprach: „Ich bin's, der Himmel und Erde füllt“, und dessen die Weisheit ist, die „gewaltig von einem Ende zum anderen greift und alles freundlich ordnet“.<sup>24</sup>

War die mittelalterliche Theologie zunächst noch stark vom Neuplatonismus bestimmt, so rückt ab dem 13. Jahrhundert Aristoteles immer mehr in den Vordergrund. Er wird sogar zum Kirchenlehrer erklärt, obwohl er ja kein Christ war. Gott aber habe ihm als Heiden dennoch die Gnade der Erkenntnis gegeben. So geht die Theologie des Mittelalters von den folgenden aristotelischen „Wahrheiten“ aus:

- die hierarchische\* Gliederung des Seins
- die vollständig deterministische\* Natur
- die Sonderstellung des Menschen, der durch Technik die Natur beherrschen kann und soll. Der Herrschaftsanspruch des Menschen wird auch aus einer bestimmten Bibelübersetzung („Machet euch die Erde untertan“) abgeleitet.

Außerdem übernimmt die mittelalterliche Theologie aus der aristotelischen Ontologie\* den ganzen Katalog unmöglicher Sachverhalte. Das heißt, vieles ist von vornherein völlig ausgeschlossen.

So ist es auch erklärbar, warum z. B. die Hexenverfolgungen nicht etwa im „dunklen“ Mittelalter, sondern eben in der „hellen“ Neuzeit stattfinden. Denn diese feste aristotelische Ontologie, in der es keine Hexen gibt, weil diese zu den unmöglichen Dingen

<sup>24</sup> Aus: Aurelius Augustinus: Vom Gottesstaat (entstanden 413-426/7), 12. Buch, Kap. 26: Gott, der Schöpfer aller Wesen und natürlichen Formen, in: *Was ist Natur?*, S. 80f.

zählen, bröckelt im Spätmittelalter und wird in der Renaissance zerstört. Mit dem Gültigkeitsverlust der aristotelischen Ontologie tritt aber keineswegs Klarheit ein, sondern im Gegenteil: Nun wird es erst so recht dunkel, denn nun erscheint plötzlich alles möglich. Alles, das heißt eben auch Dämonen und Hexen und alle erdenklichen Formen des Aberglaubens.

Auf der anderen Seite wird es aber nun auch möglich, Erde und Himmel auf die selbe ontologische Stufe zu stellen und von einer unbestimmten Ausdehnung des Alls auszugehen. Diesen Schritt tut Nikolaus von Kues und verbleibt damit noch innerhalb der Kirche. Giordano Bruno geht noch viel weiter und stellt sich eine unendliche, sich durch ständige Verwandlung selbst erlösende Welt vor, in der Gott präsent ist. Damit begibt er sich bereits in einen derartigen Widerspruch zur immer noch unbeirrt am Aristotelismus festhaltenden Kirche, dass er von der Inquisition\* verurteilt und verbrannt wird. Kopernikus schließlich bewegt die Erde. Die aristotelischen Einwände lassen nicht auf sich warten und wir sollten sie nicht belächeln, denn:

Der gesunde Menschenverstand ist, was er immer gewesen: mittelalterlich und aristotelisch.<sup>25</sup>

Diese Einwände lauteten:

- Würde sich die Erde bewegen, müssten die Dinge auf Grund der Zentrifugalkraft wegfliegen.
- Ein Stein könnte nicht am Fuß des Turmes, von dem man ihn hinabfallen lässt, landen, wenn sich die Erde während seines Falles weiterbewegt.

Man sieht, das sind durchaus vernünftige Einwände, wenn man bedenkt, dass die Theorie der Gravitation noch nicht entwickelt ist. Kopernikus selbst antwortet auf diese Einwände dann durchaus auch mit einer Erklärung, die mit dem Aristotelismus völlig in Einklang steht. Er vertritt die mystische Auffassung der „gemeinsamen Natur der Erde und der irdischen Dinge“. Auf Grund dieser gemeinsamen Natur hätten alle Dinge Anteil an der Erdbewegung. Etwas handfester und ebenso aristotelisch ist die Erklärung von Johannes Kepler: Alle Dinge seien durch unsichtbare, elastische Ketten mit der Erde verbunden. Ebenfalls aristotelisch ist noch Keplers Überzeugung, dass die Körper der Bewegung einen Widerstand entgegenbrächten und es daher einen Beweger bräuchte.

Es wundert daher auch nicht, dass der geniale Astronom Tycho Brahe ein Kompromissmodell entwirft, das dem Stand der astronomischen Beobachtungen und gleichzeitig dem aristotelischen Hausverstand entspricht: Die Erde befindet sich wiederum unbeweglich im Mittelpunkt des Universums und die Sonne dreht sich um sie; der Unterschied zum ptolemäischen Weltbild ergibt sich daraus, dass sich die (übrigen) Planeten um die Sonne

---

<sup>25</sup> So der Wissenschaftshistoriker Alexander Koyré: *Leonardo, Galilei, Pascal. Die Anfänge der neuzeitlichen Naturwissenschaft*, Frankfurt/M. 1998, S. 21

drehen und sie auf ihrer Bewegung um die Erde begleiten. Dieses Weltbild wird zum beliebtesten der frühen Neuzeit.

Sehen wir uns alte Darstellungen der drei Weltbilder an:

► 22. das Weltbild des Ptolemaios

► 23. das Weltbild des Kopernikus

► 24. das Weltbild des Tycho Brahe

So ist es eigentlich erst Galilei, der endgültig und radikal mit Aristoteles bricht. Er definiert Bewegung als Zustand auf der gleichen ontologischen Ebene wie Ruhe, so dass der Bewegte überflüssig wird. Die Bewegungsgesetze seien zudem rein mathematischer Natur, Erfahrung also völlig unnütz: Die Theorie gehe der Tatsache voraus, nicht umgekehrt. Daher auch Galileis Überzeugung, das Experiment sei nur dazu da, Fragen zu stellen, Fragen nämlich an ein in der Sprache der Mathematik geschriebenes Buch:

Die Philosophie steht geschrieben in dem großen Buch, das uns fortwährend offen vor Augen liegt, dem Universum, aber man kann sie nicht begreifen, wenn man nicht die Sprache verstehen und die Buchstaben kennen lernt, worin es geschrieben ist. Es ist geschrieben in mathematischer Sprache, und die Buchstaben sind Dreiecke, Kreise und andere geometrische Figuren; ohne diese Mittel ist es dem Menschen unmöglich, ein Wort davon zu verstehen; es ist nur ein sinnloses Herumirren in einem finsternen Labyrinth.<sup>26</sup>

Damit aber trennt Galilei die quantitative von der qualitativen Welt und verzichtet auf letztere. Damit steht er im Widerspruch nicht nur zur aristotelischen Kirche, sondern auch zu Kepler, den er vielleicht in seinen Schriften deswegen nie erwähnt. Kepler nämlich steht ganz in der mystischen Tradition Jakob Böhmes\*. Er erkennt in der wohlgeordneten Welt den Ausdruck der Trinität: Die Sonne entspricht Gott Vater, die Sterne entsprechen dem Sohn, Licht und Kraft dem Hl. Geist. Die 5 platonischen Körper ergeben in ihrer Gesamtheit den Plan Gottes.

Man sieht sehr deutlich, Gott verschwindet noch nicht aus der Welt. Noch für Newton ist er Schöpfer und Bewegter jenseits von Zeit und Raum. Freilich ist Newton kein Aristoteliker mehr, der glaubt, Bewegung sei kein stabiler Zustand. Newton aber kann sich das Universum nicht als leeren Raum vorstellen. Daher nimmt er an, dass der Raum zwischen den Himmelskörpern von unsichtbarer Materie, dem sogenannten Äther, erfüllt sei. Und so braucht er Gott noch als Bewegter, der die Reibungsverluste ausgleicht. So ist es erst Immanuel Kant, der ganz mit der Naturtheologie bricht.

---

<sup>26</sup> Aus: Galileo Galilei: Die Goldwaage (Erstausgabe 1623), in: *Was ist Natur?*, S. 106





### **1.3. Kant und die Folgen**



Immanuel Kant bricht radikal mit der Tradition. Zu diesem radikalen Bruch gehört zunächst, dass er nicht zwischen Technik und Natur unterscheidet, sondern unter Natur die gesamte äußere Erscheinungswelt betrachtet. Noch entscheidender ist, dass für ihn Natur nicht Realität ist. Vielmehr ist Natur die spezifisch menschliche Art der Realitätsverarbeitung. Er verlagert also in gewisser Weise die äußere Realität ins Innere. Sie wird zur Vorstellung. Nach Kant ist das deswegen der Fall, weil das Sein an sich nicht erkennbar sei. Die Struktur der Erscheinungen sei nämlich von den Bedingungen der Erkenntnis vollständig vorgegeben. Kant meint also nicht bloß, es gäbe auf der einen Seite die Realität als das, was ist, und auf der anderen Seite unsere menschliche Art der Erkenntnis, und deswegen könnten wir die Realität nie ganz erkennen. Nein, Kant sagt, Realität sei nichts anderes als eine Vorstellung des Menschen. Gregor Schiemann erklärt das so:

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als stelle Kant ähnlich wie Descartes der Wirklichkeit das menschliche Bewußtsein gegenüber. Aber in Kants Philosophie verliert die äußere Wirklichkeit jede ontologische und erkenntnistheoretische Relevanz. Sie kommt deshalb als Gegenbegriff zum Bewußtsein nicht mehr in Frage. Natur wird vollständig in die menschliche Subjektivität hineingenommen. Eingrenzungen der Sphäre des Natürlichen lassen sich nur noch in bezug auf die geistigen Erkenntnisvermögen vornehmen. Als Gegenstand der Verstandeserkenntnis schreibt Kant der Natur ausnahmslose Notwendigkeit in Form von Naturgesetzen zu. [...]

Spontaneität und Zweckmäßigkeit sind keine Eigenschaften der Natur. Das gilt auch für die Lebewesen, die wissenschaftlich allein wirkkausal erklärt werden können. Eine vollständige Erklärung des organischen Lebens hält Kant jedoch nur approximativ für erreichbar. Um trotz des fehlenden Wissens die Lebenserscheinungen zu begreifen, schlägt er in der „Kritik der Urteilskraft“ vor, sie so zu denken, als ob sie zweckmäßig organisiert seien. Zweckmäßigkeit erhält somit eine heuristische Funktion für die Forschung, die die Natur jetzt gleichsam aus zwei verschiedenen Perspektiven, einer kausalen und einer teleologischen, betrachten kann.<sup>27</sup>

Indem Kant aber diese zwei Betrachtungsweisen der äußeren Welt als uns Menschen einzig mögliche unterscheidet, vernichtet er auch die Voraussetzungen des naturtheologischen Gottesbeweises. Gott ist nun nicht mehr beweisbar. Kant schreibt in seiner berühmten „Kritik der Urteilskraft“ dazu:

Was beweiset nun aber am Ende auch die allervollständigste Teleologie? Beweiset sie etwa, daß ein solches verständiges Wesen da sei? Nein; nichts weiter, als daß wir nach Beschaffenheit unserer Erkenntnisvermögen, also in Verbindung der Erfahrung mit den obersten Prinzipien der Vernunft, uns schlechterdings keinen Begriff von der Möglichkeit einer solchen Welt machen können, als so, daß wir uns eine absichtlich-wirkende oberste Ursache derselben denken. Objektiv können wir also nicht den Satz dartun: Es ist ein verständiges Urwesen; sondern nur subjektiv für den Ge-

---

<sup>27</sup> Aus: *Was ist Natur?*, S. 30-32

brauch unserer Urteilskraft in ihrer Reflexion über die Zwecke in der Natur, die nach keinem anderen Prinzip als dem einer absichtlichen Kausalität einer höchsten Ursache gedacht werden können.

Wollten wir den obersten Satz dogmatisch, aus teleologischen Gründen, dartin: so würden wir von Schwierigkeiten befangen werden, aus denen wir uns nicht herauswickeln könnten. Denn da würde diesen Schlüssen der Satz zum Grunde gelegt werden müssen: Die organisierten Wesen in der Welt sind nicht anders als durch eine absichtlich-wirkende Ursache möglich. Daß aber, weil wir diese Dinge nur unter der Idee der Zwecke in ihrer Kausalverbindung verfolgen und diese nach ihrer Gesetzmäßigkeit erkennen können, wir auch berechtigt wären, eben dieses auch für jedes denkende und erkennende Wesen als notwendige, mithin dem Objekte und nicht bloß unserm Subjekte anhängende Bedingung vorauszusetzen: das müßten wir hiebei unvermeidlich behaupten wollen. Aber mit einer solchen Behauptung kommen wir nicht durch. Denn da wir die Zwecke in der Natur als absichtliche eigentlich nicht b e o b a c h t e n, sondern nur in der Reflexion über ihre Produkte diesen Begriff als einen Leitfaden der Urteilskraft hinzu d e n k e n : so sind sie uns nicht durch das Objekt gegeben.<sup>28</sup>

Natur unterscheidet sich nach Kant nicht grundsätzlich von anderen Vorstellungen des Menschen: Natur ist in Kants Auffassung eine subjektive Konstruktion.

Mit dieser Auffassung beeinflusst Kant Ende des 18. Jahrhunderts in den deutschsprachigen Ländern zwei verschiedene Richtungen des Denkens in Bezug auf die Natur:

- die romantische Naturphilosophie und
- die transzendente Morphologie.

Die romantische Naturphilosophie sucht überall in der Natur nach Entsprechungen, da es ihr um die grundlegende Einheit der Natur geht. Ihr bedeutendster Vertreter, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), geht von der ursprünglichen Einheit von Geist und Natur aus. Lebewesen entstünden auf Grund einer konstitutiven\* Eigenschaft der Materie. Das bedeutet, Schelling braucht keinen Schöpfer, um die Entstehung des Lebens zu erklären. Es entsteht notwendigerweise, weil es zur „Natur“ der Materie gehört, Leben hervorzubringen und zu reproduzieren.

Der erste Vertreter der transzendentalen Morphologie in Deutschland ist Johann Gottfried Herder (1744-1803). Er vertritt bereits eine verzeitlichte Sicht der Natur, betreibt also Naturgeschichte. Dabei geht er allerdings nicht vom Gedanken der Entwicklung aus, sondern versteht die Progression\*, die er feststellt, als bloßes Nacheinander von Stufen. So führt eine „Stufenleiter des Lebens“ bis zum Menschen. Dem Namen entsprechend

<sup>28</sup> Aus: Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft (Erstausgabe 1790), § 75: Der Begriff einer objectiven Zweckmäßigkeit der Natur ist ein kritisches Princip der Vernunft für die reflectierende Urteilskraft, in: *Was ist Natur?*, S. 143-147

beschäftigt man sich in der transzendentalen Morphologie mit den Formen der Organismen, hofft aber dabei etwas zu erfahren, was über diese Formen und ihre Gemeinsamkeiten hinausgeht. Durch vergleichende Anatomie hofft man eine allen Formen zu Grunde liegende Form, einen sogenannten Typus zu finden. So könnte die vergleichende Anatomie Einblick in den Schöpfungsplan geben.

Der wohl bekannteste Vertreter der transzendentalen Morphologie ist der Freund und Schüler Herders Johann Wolfgang von Goethe. Als Dilettant auf dem Gebiet der vergleichenden Anatomie entdeckt er den Zwischenkieferknochen der Primaten, der bis dahin als Unterscheidungsmerkmal von Affen und Menschen galt, auch beim Menschen. So halten er und die transzendentalen Morphologen die ununterbrochene Stufenleiter des Lebens, die im Menschen gipfelt, nun für erwiesen. Das heißt wohlgerne nicht, dass man wie später Darwin annähme, Primaten und Menschen hätten einen gemeinsamen Vorfahren, denn man denkt ja noch nicht in Begriffen der Entwicklung.

Zwar hat sich Goethe mit der Entdeckung des Zwischenkieferknochens einen bleibenden Namen in der Anatomie gemacht, doch war ihm selbst eine andere Entdeckung wichtiger, die freilich der Zeit nicht standgehalten hat. Diese mit Leidenschaft verfolgte Idee Goethes war die Idee der „Urpflanze“. Ab 1784 macht er sich auf die Suche nach ihr. Unter „Urpflanze“ versteht Goethe zunächst ganz „realistisch“ einen Prototyp, aus dem die ganze Vielfalt der Pflanzen entstanden sei. In Italien glaubt er zunächst auch ein Exemplar dieser Urpflanze finden zu können:

Es ist erfreuend und belehrend, unter einer Vegetation umherzugehen, die uns fremd ist. Bei gewohnten Pflanzen sowie bei andern längst bekannten Gegenständen denken wir zuletzt gar nichts, und was ist Beschauen ohne Denken? Hier in dieser neu mir entgegentretenden Mannigfaltigkeit wird jener Gedanke immer lebendiger, daß man sich alle Pflanzengestalten vielleicht aus einer entwickeln könne. Hiedurch würde es allein möglich werden, Geschlechter und Arten wahrhaft zu bestimmen, welches, wie mich dünkt, bisher sehr willkürlich geschieht. Auf diesem Punkte bin ich in meiner botanischen Philosophie steckengeblieben, und ich sehe noch nicht, wie ich mich entwirren will. Die Tiefe und Breite dieses Geschäfts scheint mir völlig gleich.<sup>29</sup>

Doch findet er natürlich nach jedem möglichen Kandidaten für die Urpflanze bald einen mindestens ebenso plausiblen oder sogar noch besseren. Schließlich glaubt er nicht mehr an die „Urpflanze“ als real existierende Pflanze, sondern entwickelt seine Idee im Sinne Kants zu einer „regulativen“ weiter. Das heißt, er sucht nun nicht mehr nach einer Pflanze, sondern nach einer Struktur:

Ferner muß ich Dir vertrauen, daß ich dem Geheimnis der Pflanzenzeugung und -organisation ganz nahe bin und daß es das einfachste ist, was nur gedacht werden kann. Unter diesem Himmel kann man die schönsten Beobachtungen machen. Den

---

<sup>29</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*. Hamburger Ausgabe, München 1988, S. 60

Hauptpunkt, wo der Keim steckt, habe ich ganz klar und zweifellos gefunden; alles übrige seh' ich auch schon im ganzen, und nur noch einige Punkte müssen bestimmter werden. Die Urpflanze wird das wunderbarste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen.<sup>30</sup>

Bemerkenswert ist hier einerseits der verblüffend moderne Gedanke der Generierbarkeit\*: Der Typus (das ideale Blatt bei der Pflanze, der Wirbel beim Tier) wird nicht nur in der Individualentwicklung durch „Metamorphose“\*, wie Goethe glaubt, variiert, sondern man kann auf seiner Basis alle möglichen Pflanzen und Tiere generieren. Bemerkenswert ist andererseits aber auch der Einfluss Kants, den Goethe sonst zusammen mit Newton, dessen Physik Kant erkenntnistheoretisch untermauert, eher ablehnt. Sonst wendet sich Goethe nämlich scharf gegen den Mechanismus Newtons, ja er geht sogar so weit, eine eigene Farbenlehre gegen die von Newton zu schreiben. Dies ist ein weiterer Bereich der Naturwissenschaft, wo die Zeit Goethe nicht Recht geben sollte. Goethe hält es im Unterschied zu Kant und Newton für nötig, Naturphänomene anschaulich zu erfassen und sie in eine ganzheitliche Natursicht einzuordnen. Damit steht er der romantischen Naturphilosophie nahe. Zum anderen ist bei Goethe der Einfluss Platons sehr stark. Er glaubt an die Existenz von Urphänomenen (z. B. Licht und Finsternis) und er glaubt überall in der Natur und so auch in der Optik eine Polarität von Phänomen und entgegengesetzten Phänomen finden zu können. Dementsprechend versucht er an folgender Stelle aus seiner Farbenlehre die Farben zu erklären:

Gegenwärtig sagen wir nur so viel voraus, daß zur Erzeugung der Farbe Licht und Finsternis, Helles und Dunkles, oder, wenn man sich einer allgemeineren Formel bedienen will, Licht und Nichtlicht gefordert werde. Zunächst am Licht entsteht uns eine Farbe, die wir Gelb nennen, eine andere zunächst an der Finsternis, die wir mit dem Worte Blau bezeichnen. Diese beiden, wenn wir sie in ihrem reinsten Zustand dergestalt vermischen, daß sie sich völlig das Gleichgewicht halten, bringen eine dritte hervor, welche wir Grün heißen. Jene beiden ersten Farben können aber auch jede an sich selbst eine neue Erscheinung hervorbringen, indem sie sich verdichten oder verdunkeln. Sie erhalten ein rötliches Ansehen, welches sich bis auf einen so hohen Grad steigern kann, daß man das ursprüngliche Blau und Gelb kaum darin mehr erkennen mag. Doch läßt sich das höchste und reine Rot, vorzüglich in physischen Fällen, dadurch hervorbringen, daß man die beiden Enden des Gelbroten und Blauroten vereinigt. Dieses ist die lebendige Ansicht der Farben-Erscheinung und -Erzeugung. Man kann aber auch zu dem spezifiziert fertigen Blauen und Gelben ein fertiges Rot annehmen und rückwärts durch Mischung hervorbringen, was wir vorwärts durch Intensieren bewirkt haben. Mit diesen drei oder sechs Farben, welche

---

<sup>30</sup> Goethe: 1988, S. 323f.

sich bequem in einen Kreis einschließen lassen, hat die Elementare Farbenlehre allein zu tun. Alle übrigen ins Unendliche gehenden Abänderungen gehören mehr in das Angewandte, gehören zur Technik des Malers, des Färbers, überhaupt ins Leben.<sup>31</sup>

Goethe ist fest davon überzeugt, dass Newtons Farbenlehre dagegen ein Irrtum ist:

Blicken wir jedoch weiter umher, so wandelt uns eine Furcht an, dem Mathematiker zu mißfallen. Durch eine sonderbare Verknüpfung von Umständen ist die Farbenlehre in das Reich, vor den Gerichtsstuhl des Mathematikers gezogen worden, wohin sie nicht gehört. Dies geschah wegen ihrer Verwandtschaft mit den übrigen Gesetzen des Sehens, welche der Mathematiker zu behandeln eigentlich berufen war. Es geschah ferner dadurch, daß ein großer Mathematiker die Farbenlehre bearbeitete, und da er sich als Physiker geirrt hatte, die ganze Kraft seines Talents aufbot, um diesem Irrtum Konsistenz zu verschaffen. Wird beides eingesehen, so muß jedes Mißverständnis bald gehoben sein, und der Mathematiker wird gern, besonders die physische Abteilung der Farbenlehre, mit bearbeiten helfen.

Hier wird bereits deutlich, was Goethes Hauptproblem mit der Newtonschen Lehre ist: die Reduktion anschaulicher Phänomene auf mathematische Berechnungen. Goethe geht es dagegen einerseits grade um dieses anschauliche Erfassen der Natur und es geht ihm überhaupt mehr um den praktischen Wert dieses Erfassens als um den theoretischen, wie er selbst ganz klar sagt:

Dem Techniker, dem Färber hingegen, muß unsre Arbeit durchaus willkommen sein. Denn gerade diejenigen, welche über die Phänomene der Färberei nachdachten, waren am wenigsten durch die bisherige Theorie befriedigt. Sie waren die ersten, welche die Unzulänglichkeit der Newtonischen Lehre gewahr wurden. Denn es ist ein großer Unterschied, von welcher Seite man sich einem Wissen, einer Wissenschaft nähert, durch welche Pforte man herein kommt. Der echte Praktiker, der Fabrikant, dem sich die Phänomene täglich mit Gewalt aufdringen, welcher Nutzen oder Schaden von der Ausübung seiner Überzeugungen empfindet, dem Geld- und Zeitverlust nicht gleichgültig ist, der vorwärts will, von anderen Geleistetes erreichen, übertreffen soll; er empfindet viel geschwinder das Hohle, das Falsche einer Theorie, als der Gelehrte, dem zuletzt die hergebrachten Worte für bare Münze gelten, als der Mathematiker, dessen Formel immer noch richtig bleibt, wenn auch die Unterlage nicht zu ihr paßt, auf die sie angewendet worden. Und so werden auch wir, da wir von der Seite der Malerei, von der Seite ästhetischer Färbung der Oberflächen, in die Farbenlehre hereingekommen, für den Maler das Dankenswerteste geleistet haben, wenn wir in der sechsten Abteilung die sinnlichen und sittlichen Wirkungen der Farbe zu bestimmen gesucht, und sie dadurch dem Kunstgebrauch annähern wollen. Ist auch hierbei, wie durchaus, manches nur Skizze geblieben, so

---

<sup>31</sup> Dieses und die weitem Zitate aus Goethes Farbenlehre aus: Johann Wolfgang von Goethe: Entwurf einer Farbenlehre (Erstausg. 1810), in: *Was ist Natur?*, S. 148-154

soll ja alles Theoretische eigentlich nur die Grundzüge andeuten, auf welchen sich hernach die Tat lebendig ergehen und zu gesetzlichem Hervorbringen gelangen mag.

Diese Voraussage Goethes, dass nämlich seine Farbenlehre bei den Malern auf fruchtbaren Boden fallen werde, hat sich dann auch bewahrheitet. So baut etwa niemand Geringerer als Wassili Kandinsky seine ganze malerische Farbenlehre auf der Farbenlehre von Goethe und eben nicht auf der von Newton auf. Doch gab es Anfang des 19. Jahrhunderts einen Streit innerhalb der Wissenschaft, der viel höhere Wellen geschlagen hat als Goethes Privatkrieg gegen Newton. Auch in diesem Streit hat Goethe Partei ergriffen.



## **1.4. Der Pariser Akademiestreit**



Im Jardin des Plantes (einer Parkanlage im Südosten von Paris) liegt der erste Zoo der Welt, der nicht nur dem Adel, sondern der ganzen Bevölkerung zugänglich war. Diese Öffnung der Pariser Menagerie fand in der Französischen Revolution statt. Wenig später (1793) wurde ein mit diesem Zoo verbundenes, naturgeschichtliches Museum gegründet, das berühmte Muséum national d'histoire naturelle. Führend beteiligt an dieser Museumsgründung in der Revolution war Jean-Baptiste Lamarck. Bereits ab 1793 lehrt und forscht dort auch Étienne Geoffroy Saint-Hilaire und ab 1795 Georges Cuvier. Die beiden Kollegen Cuvier und Geoffroy entwickelten verschiedene Theorien über die Entstehung der Arten. Um diese beiden unvereinbar erscheinenden Theorien geht es im Wissenschaftsstreit, der zwar den Namen „Akademiestreit“ trägt, weil er an der Académie Française ausgetragen wurde, der aber keineswegs ein bloß akademischer Streit blieb. Im Gegenteil, er wuchs sich aus zu einem öffentlich in den Tageszeitungen geführten politischen Streit zwischen den Konservativen und den Liberalen. Dabei ging es dann nicht mehr nur um die Frage, welcher Theorie der Vorzug zu geben sei, sondern bald auch um die Frage, ob ein solcher Wissenschaftsstreit überhaupt in der Öffentlichkeit ausgetragen werden sollte. Die Konservativen halten das nämlich für schädlich, während die Liberalen die Öffentlichkeit der Auseinandersetzung befürworten. Was aber war so brisant an den beiden biologischen Theorien, dass sie sich für eine derartige politische Aufladung eigneten?

Cuvier ist ein Vertreter des Funktionalismus. Er geht davon aus, dass alle Arten an die Umwelt, in der sie leben, perfekt angepasst sind. Zuerst habe Gott nämlich die „Bedingungen des Lebens“ geschaffen und dann für jede Nische (Lebensraum eines Organismus) das erste Paar Organismen. In Bezug auf die Erdgeschichte vertritt er den sogenannten Kathrophismus. Auf Grund der vielen Fossilien, die man schon kannte und mit denen sich auch Cuvier beschäftigte, musste er nämlich erklären, wie es zum Aussterben von Arten kommt. Wenn diese nämlich von Gott als perfekt an die ebenfalls von ihm geschaffenen Bedingungen angepasste Lebewesen geschaffen wurden, dann dürften sie ja eigentlich nicht aussterben. Die Theorie nun, dass erdgeschichtliche Katastrophen für dieses Aussterben verantwortlich seien, ist mit der Bibel leicht vereinbar. Cuvier nimmt denn auch an, dass die letzte dieser Katastrophen die Sintflut gewesen sei. Darüber hinaus erlaubt es diese Theorie, das Wirken Gottes als Schöpfer in die erdgeschichtliche Zeit hinein zu verlängern. Gott nämlich schafft nach einer solchen Katastrophe ein neues, perfekt an die neuen Bedingungen angepasstes Paar Organismen. So geht nach Cuvier die Entwicklung der Arten sprunghaft vor sich. Damit steht er im Widerspruch zum sogenannten Aktualismus des Geologen Charles Lyell, der meint, es habe überhaupt keine großen Veränderungen in der Erdgeschichte gegeben. Sein Axiom\* des Aktualismus, das besagt, dass heute die gleichen geologischen Prozesse wirken wie in der Vergangenheit, ist als Methode in der Geologie heute noch unverzichtbar, als Theorie aber zu eng gefasst. Lyell war Freund und Mentor Darwins, dessen Evolutionstheorie er aber ablehnte, weil er die Entstehung völlig neuer Arten für unmöglich hielt.

Der Akademiestreit tobt aber nicht zwischen Cuvier und Lyell, sondern auf der anderen Seite steht Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. Er ist ein Vertreter des Strukturalismus. Als Strukturalist geht er nicht von den Lebensbedingungen aus, sondern von den Formen der Organismen. In der Vielfalt der Formen sucht er das Gemeinsame. Ziel ist es, einen allen Lebewesen gemeinsamen Grundbauplan zu finden und so die Einheit aller organischen Existenz nachzuweisen. Diesen Plan versteht Geoffroy allerdings nicht als Plan Gottes,

sondern als etwas, was sich aus den Naturgesetzen herauskristallisiert. Geoffroy entdeckt tatsächlich viele Ähnlichkeiten zwischen den Wirbeltieren. Genauer gesagt, er entdeckt sogenannte Homologien: gleiche Organe, die bei verschiedenen Arten auch unterschiedliche Funktionen erfüllen können. So sind zum Beispiel die Knochen des Kiemendeckels des Fisches (Funktion: Atmung) homolog mit den Mittelohrknochen des Menschen (Funktion: Gehör). Nicht die „Bedingungen des Lebens“ also bestimmen die Form, sondern die Form ist schon vorher da und erfüllt unter verschiedenen Bedingungen verschiedene Funktionen. Aber Geoffroy geht noch einen Schritt weiter und fordert damit Cuvier geradezu zum Duell heraus. Er stellt die These auf, dass das Außenskelett der Insekten homolog zum Innenskelett der Wirbeltiere sei. Insekten seien daher nur in der Individualentwicklung stehen gebliebene Wirbeltiere. Es gebe daher tatsächlich nur einen einzigen Bauplan und nicht vier verschiedene, wie Cuvier meint.

Der Grund für die politische Aufladbarkeit der Debatte besteht nun darin, dass es in ihr letzten Endes um die Rolle Gottes in der Schöpfung geht, genauer gesagt um die Frage, ob Gott überhaupt eine Rolle spielt, oder ob man die Natur nicht auch ohne ihn erklären kann. Und diese Erschütterung der Vorstellung von Gottes Schöpfung spielt sich in der Zeit nach der Französischen Revolution ab, die bereits die gottgegebene politische Ordnung erschüttert hat. Es ist also eigentlich nicht verwunderlich, dass die konservative Presse für Cuvier und die liberale für Geoffroy Partei ergreift. Nach dem, was wir über Goethes eigene Bestrebungen in dieser Richtung (Urpflanze, Wirbel als Typus) bereits wissen, ist es auch nicht verwunderlich, dass er sich voll und ganz hinter Geoffroy stellt. Bei ihm sieht er nämlich seine eigene Überzeugung von der Einheit des Lebens bestätigt. Goethe befürwortet aber auch ausdrücklich die Öffentlichkeit des Streites, stellt sich also politisch hinter die liberale Presse.

Noch mehr Stoff für „Radikale“, wie man die Liberalen damals genannt hat, liefert allerdings der dritte und älteste Kollege am Muséum national d'histoire naturelle, Jean-Baptist Lamarck. Er entwickelt nämlich bereits eine Evolutionstheorie, die völlig ohne Gott als Schöpfer auskommt. Nicht einmal als Grund der Existenz spielt Gott bei Lamarck eine Rolle. Er geht nämlich davon aus, dass sich Leben unter bestimmten Bedingungen spontan (das heißt: ohne Anstoß oder Eingriff, aber auch nicht auf Grund einer Eigenschaft der Materie) aus der Materie bildet. Freilich vertritt er nicht mehr die aristotelische Version dieses Gedankens. Aristoteles meint noch, auch komplexe Organismen würden spontan entstehen, z. B. Mäuse würden in einem Kornlager spontan sich bilden. Lamarck vertritt dagegen die Ansicht, dass sich spontan nur einfachste Organismen bilden, die sich dann zu komplexeren weiterentwickeln. Durch zufällige Umwelteinflüsse komme es dann zu den Verzweigungen in der Stufenfolge des Lebens. Begünstigt wird die Entwicklung, die Lamarck als teleologisch\* betrachtet, durch die Erbllichkeit erworbener Merkmale. Mit diesem Konzept machte sich Lamarck die Konservativen zu Feinden, eine Feindseligkeit, die sogar bei seinem Tod nicht Halt machte. Noch am Grab Lamarcks hält Cuvier eine äußerst feindselige Totenrede auf den verstorbenen Kollegen. Im Weiteren wird es die erste Pflicht jedes Konservativen, den „Materialismus“ Lamarcks, die „lamarckistische Bedrohung“, mit allen Mitteln zu bekämpfen.

Der uns schon bekannte Richard Owen ist z. B. ein solcher Kämpfer gegen die „lamarckistische Bedrohung“. Er versucht Lamarck den Archetyp der Wirbeltiere entgegenzusetzen, den er zuerst wie Goethe als Abstraktion, dann mit Schelling als Plan und

schließlich als platonische Idee auffasst. Und er stützt sich dabei auf den bedeutenden Embryologen Karl Ernst von Baer (1792-1876). Dieser wendet sich im antilamarckistischen Geist gegen die Rekapitulationstheorie. Diese im deutschen Sprachraum im Allgemeinen biogenetische Grundregel genannte These des Lamarck-Anhängers Ernst Haeckel (1834-1919) lautet: Die Ontogenese rekapituliert die Phylogenese. Diese von Haeckel noch als Gesetz interpretierte Regel basiert zwar auf einer Beobachtung Baers, die sich in der Baerschen Regel niederschlug. Baer fällt nämlich auf, dass sich die Embryonen verschiedener Arten umso mehr ähneln, je jünger sie sind. Baer betrachtet aber die Abfolge der verschiedenen Formen nicht als Rekapitulation der Evolution in der Individualentwicklung, sondern als für die betreffende Art typische Folge von Formen. Daher mache es natürlich auch keinen Sinn, nach Gemeinsamkeiten zwischen Insekten und Wirbeltieren zu suchen. Doch Richard Owen war keineswegs ein blinder Kreationist\*, eine Art, die uns auch heute noch manchmal begegnet:

Konservative und bibelfeste Verteidiger des reinen Glaubens fanden in Richard Owen, trotz seiner Ablehnung des Artenwandels und der Betonung der göttlichen Ideen bei der Erschaffung neuer Arten, nie einen gehorsamen und unproblematischen Anhänger. Owen widersetzte sich nicht wenigen Vorstellungen des überlieferten Glaubens. [...] Owen sah Gottes Selbstoffenbarung als einen ununterbrochenen Vorgang, bei dem Gott nach und nach neue Wahrheiten preisgab, Wahrheiten, die dem Erkenntnisstand des Menschen entsprachen. Moderne Wissenschaft ist daher eine bessere Quelle für wahres Wissen geworden als das Wort der Bibel.<sup>32</sup>

Das bedeutet, dass die Kirche einen Teil ihrer Autorität nun an die Wissenschaften abtreten muss. Diese historische Tatsache ist heute in der katholischen und auch in den meisten reformierten Kirchen weitgehend akzeptiert. Allerdings gibt es auch heute noch einen politischen Streit um die Evolutionstheorie, vor allem in den USA, wo einige christliche Fundamentalisten nicht nur hinter Darwin, sondern sogar hinter Kopernikus zum geozentrischen Weltbild zurückkehren wollen. Aber nicht nur in den USA gibt es heute Kreationisten, sondern auch in Europa. Ihre politischen Erfolge sind hier aber äußerst gering. So wurde etwa in Italien der Versuch der konservativen Regierung Berlusconi, die Evolutionstheorie aus dem Lehrplan für die Mittelstufe zu streichen, 2004 nach Protesten abgelehnt.

---

<sup>32</sup> Thomas P. Weber: *Darwin und die Anstifter. Die neuen Biowissenschaften*, Köln 2000, S. 100



## **1.5. Die darwinische Revolution**





Charles Darwin (1809-1882) hat wohl wie niemand seit Kopernikus unser Weltbild verändert. Dementsprechend groß war und ist das Interesse an seinen Schriften. Die erste Auflage seines berühmten Buches „Die Entstehung der Arten“ war bereits am ersten Tag ausverkauft. Dementsprechend umstritten war er aber auch und ist er auch heute noch. Von manchen wird sein Gedankengut als so gefährlich erachtet, dass sie meinen, es sollte in der Schule nicht unterrichtet werden. So weit gehen zwar vorläufig nur christliche Fundamentalisten vor allem in den USA, doch wird auch in der katholischen Kirche wieder über Darwin diskutiert. Dort freilich wird tatsächlich diskutiert. So präferieren Kardinal Schönborn (Wien) und sein Lehrer Papst Benedikt XVI. die sogenannte Theorie des „intelligenten Plans“, der höchstrangige Wissenschaftler des Vatikan, selbst ein Kardinal, lehnt diese jedoch als unwissenschaftlich ab. Er spricht sich daher auch dagegen aus, dass diese antidarwinistische Auffassung in den naturwissenschaftlichen Fächern in der Schule gelehrt werde, wie das etwa im US-Bundesstaat Kansas Pflicht ist. In diesen Diskussionen erscheinen nun Darwin und seine Anhänger auf der einen Seite als mutige Verkünder der Wahrheit, auf der anderen Seite als niederträchtige Lügner und Verderber der Jugend. Damit wird natürlich auf beiden Seiten ein Mythos errichtet, der mit der Realität nicht viel zu tun hat. Betrachten wir Darwin nun also weder als Helden noch als Verbrecher, sondern sehen wir uns seine Voraussetzungen an!

Im Bereich der Biologie kannte Darwin die Auffassungen der Naturtheologen nicht nur sehr gut, er war auch einer ihrer Anhänger. Er war das auch während und noch nach seiner berühmten Reise auf der Beagle an der südamerikanischen Küste entlang (1831-36). Hier setzt bereits die Legendenbildung ein, wenn es heißt, Darwin habe auf dieser Reise die Evolutionstheorie entwickelt. Sieht man sich aber seine Aufzeichnungen von der Reise an, erkennt man, dass er damals noch ganz Naturtheologe war. Nach seiner Rückkehr nach England ist Darwin auch nicht der einsame Held, der in übermenschlicher Anstrengung die Wahrheit erkennt. Die Realität ist hier viel interessanter als die Legende. Darwin verschickt nämlich sein gesammeltes Material aus Fossilien und Präparaten an die führenden Experten seiner Zeit und lässt sie seine Funde auswerten. Er ignoriert die damals schon bestehende Spezialisierung in der Wissenschaft also nicht, sondern er nützt sie. Denn aus den Berichten der Experten entwickelt Darwin dann seine umfassende Theorie.

Auch in Bezug auf den Inhalt seiner Theorie ist Darwin natürlich nicht voraussetzungslos. William Whewell zählte genauso zu seinen Lehrern wie Robert Edmund Grant, ein Anhänger Lamarcks. Der vielleicht wichtigste Einfluss ist aber Newtons Modell des Planetensystems. Das mag auf den ersten Blick erstaunlich erscheinen. Sieht man sich aber das wissenschaftliche und politische Denken im 19. Jahrhundert genauer an, kommt man zum Schluss, dass diese Modell geradezu das Paradigma\* des 19. Jahrhunderts war. Nicht nur in der Biologie findet es sich wieder, sondern auch in der Psychologie und in der Nationalökonomie. Der Wissenschaftshistoriker Thomas P. Weber schreibt dazu:

Der Platz Isaac Newtons in der Wissenschaftsgeschichte ist unter Historikern immer noch umstritten. Seine theoretischen und experimentellen Leistungen auf dem Gebiet der Mechanik und Optik sicherten ihm jedoch den Platz der alles überragenden Figur der wissenschaftlichen Revolution. Sein Werk machte ihn zu einer der unumstrittenen Leitfiguren der Aufklärung. [...]

Der einflussreiche Wissenschaftsphilosoph und Historiker Thomas Kuhn (1922-1996) sprach in seinen revolutionierenden Schriften von so genannten „Paradigmen“, deren Bestand und Ablösung den Wandel der Wissenschaft bestimmen. Ein Paradigma ist ein Beispiel eines wissenschaftlichen Erfolges, der verallgemeinert werden kann und schließlich auf ein weites Feld von Problemen übertragen wird. Und wenn eine Leistung den Titel „Paradigma“ verdient, ist es Newtons Analyse der Planetenbewegung, die die Arbeiten von Kopernikus, Galileo und Kepler vereinigte – in einem untypischen Anfall von Bescheidenheit gestand Newton ein, „auf den Schultern“ dieser drei „Giganten“ zu stehen. Newtonsche Systeme sind sich selbst regulierende „Maschinen“, bei denen ein Zusammenspiel von Kräften und Gegenkräften zu einem dynamischen Gleichgewicht führt. Die Anziehungskraft der Sonne wirkt auf die Planeten ein, die eigentlich gerne wegen der ihnen innewohnenden Trägheitstendenz in einer geraden Linie wegfliegen würden. Im Gleichgewichtszustand zwischen den beteiligten Kräften bewegen sich die Planeten schließlich in stabilen elliptischen Bahnen um die Sonne.<sup>33</sup>

Dieses Erklärungsmodell wird dann von der Physik auf alle möglichen Bereiche übertragen:

Die amerikanische Verfassung schuf ein maschinengleiches, sich selbst regulierendes politisches System, in dem die Verfassungsorgane - Kongress und Senat, der Präsident und die Gerichte - sich in einem Gleichgewicht der Kräfte befinden. Die „checks and balances“ schaffen ein stabiles politisches System, das gegen zahllose Störungen und Herausforderungen gefeit ist. Das Wesen Newtonscher Systeme wurde in der Physik und den Sozialwissenschaften in ähnlicher Weise aufgefasst. Die Bewegungsgesetze Newtons beschreiben die berechenbaren Kräfte, die Körper in einem System erfahren. Ein Körper, auf den keine äußeren Kräfte einwirken, ist entweder stationär oder bewegt sich mit einer gleich bleibenden Geschwindigkeit auf einer geraden Linie. Planeten stehen weder still noch bewegen sie sich in Geraden, also müssen Kräfte auf sie einwirken. Newton erfand eine frühe Spielart der Differenzialrechnung, um solche Bewegungen und ihre Ursachen zu analysieren. Planeten würden in einer Tangente entfliehen, wenn sie nicht jeden Augenblick von einer Kraft zurückgezogen würden. Im Falle der Planetenumlaufbahnen ist diese Kraft die mit der Entfernung abnehmende Anziehungskraft. Allein schon diese Leistung ist eindrucksvoll genug. Doch mit diesem Modell konnte Newton weit mehr als nur die Umlaufbahnen erklären. Die Gezeiten wurden zu einer Folge der Anziehungskraft des Mondes, und die Bahnen von Geschossen konnten endlich berechnet werden. Newton hatte die wahre Ursache unzähliger Naturerscheinungen gefunden.

Es wurde versucht, Newtons Formalismus im 18. Jahrhundert auf alle anderen Bereiche der Physik zu erweitern. So erschien in der Elektrizitätslehre mit Coulombs Gesetz eine Formel, die der Anziehungskraft zwischen Körpern entsprach. In der Elektrizitätslehre gab es neben einer Anziehungskraft zwischen entgegengesetzt ge-

<sup>33</sup> Dieses und das folgende Zitat: Thomas P. Weber: 2000, S. 106-109

ladenen Körpern auch eine abstoßende Kraft zwischen Körpern mit gleicher Ladung. Doch Newtons Leistungen wurden erst zu einem wesentlichen Bestandteil der Aufklärung, als das Erklärungsmodell auch auf soziale und politische Erscheinungen angewendet wurde. Wie in Adam Smiths Marktwirtschaft oder David Humes Assoziationspsychologie [...]

Newtons Einfluss beschränkte sich jedoch nicht auf die theoretische Physik, wie sie in der *Philosophia naturalis principia mathematica* (1686) propagiert wurde, und auf die Übertragung des Formalismus auf andere Wissenszweige. In seinen weitaus zugänglicheren *Opticks* (1704) definierte Newton in den Augen seiner künftigen Anhänger die grundlegenden Regeln der experimentellen Naturwissenschaften. Newton zeigte, wie man wahre, beobachtbare Ursachen von Naturerscheinungen findet und nicht nur grundlos spekulieren muss. Für Charles Darwins intellektuelle Entwicklung spielten zwei Entwicklungsstränge Newtonscher Wissenschaft eine besondere Rolle, die diese beiden Einflüsse Newtons in voller Blüte zeigten: zum einen die Sozialtheorie und Moralphilosophie der schottischen Aufklärer, die historische und gesellschaftliche Erscheinungen auf einer individualistischen und empirischen Grundlage erklären wollten, und zum anderen Charles Lyells Geologie, die dem Katastrophismus von Georges Cuvier gegenüberstand und *verae causae*, wahre Ursachen, für den geologischen Wandel fand. Doch bevor wir diese beiden Entwicklungslinien betrachten, müssen wir zunächst einen Blick auf die Weiterentwicklung der wissenschaftlichen Methodik werfen. Inspiriert von Newton, versuchte man Wege zu finden, „wahre“ und nicht nur hypothetische Ursachen für Naturphänomene zu identifizieren, Wege, die jeder praktizierende Wissenschaftler nutzen konnte. So wie Charles Lyell solche wahren Ursachen in der Geologie erkannte, wollte Darwin sie in der Welt des Lebendigen finden.

Was sind nun die Prinzipien von Newtons System, die es auf all diese Bereiche übertragbar machten?

Newton fasst das Planetensystem auf als ein selbstregulierendes System. Er stellt es sich also vor wie eine Maschine, die funktioniert, ohne dass etwas oder jemand von außen eingreifen müsste. Man könnte auch sagen: eine Maschine, die sich selbst steuert. Wie soll das aber funktionieren? Das ist in folgenden vier Schritten erklärbar:

- Das System ist in einzelne Körper zerlegbar. Im Fall des Sonnensystems sind das die Planeten, im Fall der Gesellschaft die Individuen, im Fall der Psyche die Sinneseindrücke.
- Diese Einzelkörper haben eine „Trägheitstendenz“. Dadurch bleiben z. B. die Planeten im Zustand der Bewegung.
- Die Anziehungskraft zwischen den Körpern lenkt diese in neue Bahnen. Daher fliegen die Planeten nicht immerfort geradeaus, sondern auf Ellipsenbahnen.
- Das System ist deterministisch. Das heißt, es ist im Voraus berechenbar, was geschehen wird.

Der Regulationsmechanismus des Systems basiert also auf dem Gleichgewicht zweier antagonistischer\* Kräfte: Trägheit und Anziehung. Dieses Modell wird in der sogenannten schottischen Aufklärung auch auf andere Bereiche übertragen. Besonders wichtig ist die Übertragung auf den Bereich der Nationalökonomie. Diese nimmt der erste große Theoretiker des Kapitalismus, Adam Smith, vor. Er geht davon aus, dass wir Menschen Naturwesen seien, deren Verhalten von Naturgesetzen bestimmt werde. Es gebe universelle Eigenschaften des Menschen, nämlich zwei antagonistische Kräfte. Analog zu Newtons Trägheitstendenz strebe der Mensch von Natur aus nach seinem Eigennutzen. Analog zur Newtonschen Anziehungskraft wirke auch dem Eigennutzen eine ebenso naturgesetzmäßig gegebene Kraft entgegen: das Mitgefühl. Dadurch werde der Mensch zu einem sozialen Wesen. Damit gehören aber auch die sozialen Institutionen wie Familie und Staat zum Naturzustand des Menschen. Und diese sozialen Systeme regulieren sich selbst wie das Planetensystem. So reguliere sich nach Smith der Markt am besten selbst durch das Gleichgewicht von Angebot und Nachfrage. Wir kennen diese Auffassung heute aus der neoliberalen Politik der Deregulierung: Der Staat soll möglichst wenig in den Markt eingreifen und bestehende Marktordnungsmaßnahmen (z. B. Agrarsubventionen) sollen möglichst abgebaut werden. Im Hintergrund steht auch hier die Vorstellung, dass das System sich selbst reguliert, Eingriffe von außen daher nicht nur unnötig, sondern auch schädlich seien.

Auch Darwin wird nun von dieser mächtigen Strömung im 19. Jahrhundert beeinflusst und sucht nach einer Möglichkeit, die Evolution der Arten als ein solches selbstregulierendes System zu erklären. Die erste Theorie, die er nach Auswertung des Materials von der Beagle-Reise entwickelt, erfüllt diese Kriterien noch nicht. Darwin greift in ihr das Konzept der „Lebenskraft“ des Kantianers Johannes Müller auf. Müller nahm an, dass jedes Lebewesen mit einer begrenzten „Lebenskraft“ ausgestattet sei und sterbe, wenn diese erschöpft sei. Richard Owen hatte dieses Konzept bereits auf die Arten übertragen: Eine Art sterbe aus, wenn ihre „Lebenskraft“ verbraucht sei. Darwin zweifelt aber schon bald an dieser Erklärung und nimmt dann eine unbegrenzte Lebenskraft an. Der zweite, schließlich zum Erfolg führende Zweifel ist der an der vollkommenen Anpassung jedes Lebewesens an seine Umwelt. Erst im zweiten Anlauf erkennt also Darwin die Sexualität als Mechanismus des Wandels in der Natur. Dabei geht er von der Überzeugung Lamarcks aus, dass erworbene Anpassungen eines Organismus durch Vererbung weitergegeben würden. An dieser Überzeugung hält Darwin bis zu seinem Tod fest. Wichtiger aber als diese heute überholte Auffassung ist Darwins Erkenntnis, dass Veränderungen eines Organismus durch sexuelle Fortpflanzung auf die Art verteilt werden. Nun bleibt nur noch die Frage übrig, warum manche Veränderungen sich im Zuge der sexuellen Fortpflanzung auf eine ganze Art verteilen und die Art sich damit verändert, und viele ander dagegen wieder verschwinden. Hier bringt Darwin die Lektüre von Thomas Robert Malthus' „Essay on the Principle of Population“ (Essay über das Prinzip der Bevölkerung) auf den richtigen Gedanken. Malthus vertritt die Meinung, dass die Bevölkerung schneller wachse als die zur Verfügung stehenden Nahrungsmittel. Er schließt daraus, dass die Bevölkerungsentwicklung durch Hungersnöte reguliert werde und dass ein Kampf ums Überleben stattfinde. Darwin schleißt nun daraus, dass manche Abweichungen einen Vorteil im Kampf ums Überleben bedeuten. Durch den Mechanismus der sexuellen Fortpflanzung komme es dann zur natürlichen Auslese, ein Konzept, das Darwin in Analogie zur ja schon seit Jahrtausenden praktizierten Zuchtwahl entwickelt. Der Unterschied besteht darin, dass bei der Zuchtwahl jemand (der Züchter) von außen ein-

greift, die natürliche Auslese dagegen ein selbstregulierendes System im Sinne Newtons ist. Die beiden letzten Faktoren, die dieses System ermöglichen sind die Artenvermehrung und die ökologische Arbeitsteilung: In jeder Nische eines Lebensraumes lebt zu jedem Zeitpunkt die höchstmögliche Anzahl von Arten und Individuen. Durch Wechselwirkungen zwischen den Arten und der Umwelt entsteht ein beständiger Wandel. In Bezug auf den Menschen schreibt Darwin dazu:

Wir haben gesehen, daß der Mensch beständig individuelle Verschiedenheiten in allen Teilen seines Körpers wie in seinen geistigen Fähigkeiten aufweist. Diese Verschiedenheiten oder Variationen scheinen auf denselben allgemeinen Ursachen zu beruhen und denselben Gesetzen zu gehorchen wie bei den tiefer stehenden Tieren. Bei beiden herrschen die gleichen Gesetze der Vererbung. Der Mensch vermehrt sich in einem stärkeren Maße als seine Existenzmittel; infolgedessen ist er gelegentlich einem harten Kampf um die Existenz ausgesetzt, und die natürliche Zuchtwahl wird getan haben, was in ihrer Macht steht. Eine Aufeinanderfolge gut ausgeprägter Variationen von ähnlichem Charakter ist durchaus nicht erforderlich; geringe fluktuierende individuelle Verschiedenheiten genügen für die Betätigung der natürlichen Zuchtwahl; anzunehmen, daß in derselben Spezies alle Teile des Körpers der Variation in demselben Grade unterliegen, haben wir keinen Grund. Wir können versichert sein, daß die vererbten Wirkungen des lange andauernden Gebrauchs oder Nichtgebrauchs der Teile viel getan haben und in derselben Richtung wie die natürliche Zuchtwahl. Vormals bedeutungsvolle Modifikationen werden immer wieder vererbt, wenn sie gleich keinen speziellen Nutzen mehr haben. Wird der eine Teil modifiziert, so ändern sich andere Teile nach dem Prinzip der Korrelation, von dem wir Beispiele in vielen merkwürdigen Fällen von korrelativen Monstrositäten besitzen. Etwas kann auch der direkten und bestimmten Wirkung der umgebenden Lebensbedingungen zugeschrieben werden, wie z. B. reichlicher Nahrung, Wärme oder Feuchtigkeit; und schließlich sind auch viele Eigenschaften von geringer, einige von beträchtlicher physiologischer Bedeutung durch sexuelle Zuchtwahl erworben worden. [. . .]<sup>34</sup>

Doch schon damals war sich Darwin selbst bewusst, dass nicht die Erklärung des Wandels in der Natur als Newtonsches System umstritten sein würde, sondern vor allem die Tatsache, dass er den Menschen aus dem Zentrum der Schöpfung entfernt hat, so wie damals Kopernikus die Sonne:

Die wichtigste Schlußfolgerung, zu der wir hier gekommen sind, und die jetzt von vielen kompetenten und urteilsfähigen Naturforschern angenommen wird, ist der Satz, daß der Mensch von einer weniger hoch organisierten Form abstammt. Die Gründe, worauf diese Schlußfolgerung ruht, werden niemals erschüttert werden. Die große Ähnlichkeit zwischen dem Menschen und den unter ihm stehenden Tieren sowohl in der Embryonalentwicklung als auch in unzähligen bedeutungsvollen oder auch bedeutungslosen Punkten der Struktur und der Konstitution, die Rudimente, die

<sup>34</sup> Dieses und die weiteren Darwin-Zitate aus: Charles Darwin: Die Abstammung des Menschen (Erstausgabe 1871), Zusammenfassung und Schluss, in: *Was ist Natur?*, S.

er noch bewahrt, und die abnormen Rückschläge, denen er zuweilen unterworfen ist – das sind Tatsachen, die nicht bestritten werden können. Man hat sie schon lange gekannt, aber bis vor kurzem haben sie uns nichts über den Ursprung des Menschen zu sagen gewußt. Wenn man sie jetzt im Lichte unserer Kenntnisse über die ganze organische Welt betrachtet, ist ihre Bedeutung unverkennbar. Das große Prinzip der Entwicklung steht da klar und fest, wenn diese Tatsachengruppen betrachtet werden in Verbindung mit anderen, wie den wechselseitigen Verwandtschaftsbeziehungen der Glieder einer Gruppe, ihrer geographischen Verbreitung in Vergangenheit und Gegenwart, und ihrer geologischen Aufeinanderfolge. Es ist unglaublich, daß alle diese Tatsachen eine falsche Sprache reden sollten. Wer nicht gleich einem Wilden damit zufrieden ist, die Naturerscheinungen als unzusammenhängende Geschehnisse zu betrachten, der kann nicht länger mehr glauben, daß der Mensch seinen Ursprung einem separaten Schöpfungsakt verdanke. Er wird sich zur Erkenntnis gezwungen sehen, daß die große Ähnlichkeit eines Menschenembryo mit dem Embryo z. B. eines Hundes, der Bau seines Schädels, seiner Gliedmaßen und seines ganzen Körpers nach demselben Plan wie bei den anderen Säugetieren, unabhängig von dem Gebrauch, zu dem die Teile bestimmt sind, daß das gelegentliche Wiederscheinen verschiedener Strukturen, z. B. verschiedener Muskeln, die der Mensch normalerweise nicht besitzt, die jedoch bei den Quadrumanen [„Vierhänder“, veraltete Bezeichnung für Affen – G. S.] gewöhnlich sind, und eine Menge analoger Tatsachen in der deutlichsten Weise zu dem Schluß führen, daß der Mensch und die anderen Säugetiere von derselben Stammform abstammen. [...] Das bedeutungsvollste Resultat dieses Buches, daß der Mensch von einer niedrig organisierten Form abstammt, wird für viele ein großes Ärgernis sein. Ich bedaure das.

Und Darwin zeigt durchaus Verständnis für die Ablehnung dieses Menschenbildes, hält es aber auf Grund der Tatsachen für dennoch unausweichlich:

Es ist begreiflich, daß der Mensch einen gewissen Stolz empfindet darüber, daß er sich, wenn auch nicht durch seine eigenen Anstrengungen, auf den Gipfel der organischen Stufenleiter erhoben hat; und die Tatsache, daß er sich so erhoben hat, anstatt von Anfang an dorthin gestellt zu sein, mag ihm die Hoffnung auf eine noch höhere Stellung in einer fernen Zukunft erwecken. Aber wir haben es hier nicht mit Furcht und Hoffnung zu tun, sondern allein mit der Wahrheit, soweit wir fähig sind, sie zu entdecken; und ich habe meine Beweise gegeben, so gut ich eben kann. Und wir müssen, wie mir scheint, jedenfalls zugeben, daß der Mensch mit allen seinen edlen Eigenschaften, mit seiner Sympathie für die Niedrigsten, mit seinem Wohlwollen nicht nur gegenüber anderen Menschen, sondern auch gegenüber dem niedrigsten Lebewesen, mit seinem gottähnlichen Verstand, der ihn die Bewegungen und die Einrichtung des Sonnensystems erkennen ließ, daß der Mensch mit all diesen Fähigkeiten und Kräften in seinem Körperbau immer noch den unaustilgbaren Stempel seines niedrigen Ursprungs erkennen läßt.

So hat Darwin Anlass zu heftigen Auseinandersetzungen gegeben und gibt sie, wie wir schon gesehen haben, auch heute noch. Andererseits hat er aber dem vor ihm tobenden Streit zwischen Funktionalisten (Cuvier) und Strukturalisten (Geoffroy) seine Grundlage entzogen. Die Lösung ist dabei verblüffend einfach. Der Schlüssel ist das historische Denken. Darwin macht aus dem Archetypen der Strukturalisten den Vorfahren und

historisiert in so. Die Gestalt eines Organismus ist in dieser Perspektive Folge von Ansprüchen des Lebensraumes (Funktionalismus) und Erbe einer langen Reihe von Vorfahren (Strukturalismus): eine elegante Synthese zweier Schulen, die lange als völlig unvereinbar galten.

Stellen wir noch die Frage, welche Folgen Darwin für das Menschenbild von heute hat. Hier könnte man zunächst an die Soziobiologie und die evolutionäre Psychologie denken. Sie erklären das heutige Verhalten des Menschen, das nicht immer der heutigen Situation angemessen erscheint, aus seiner Abstammung. Sie gehen davon aus, dass unsere Verhaltensmuster im Pleistozän entstanden und seither stabil geblieben seien. Die „Natur“ des Menschen wäre somit geprägt durch Verhaltensweisen, die in einer steinzeitlichen Sammler- und Jägersgesellschaft erfolgreich waren. Geht es um einfache psychische Phänomene wie z. B. um unsere Vorliebe für Zucker, scheint das Erklärungsmodell auch zu funktionieren. Es mag durchaus einleuchten, dass unsere steinzeitlichen Vorfahren als Jäger eben stets auf der Suche nach den besten Energiequellen waren und dass wir dieses Verhalten geerbt haben. Allerdings passt es nicht mehr in unsere Situation. Bei komplexeren psychischen Zusammenhängen stellt man sich dann allerdings schon die Frage nach dem kulturellen Einfluss, d. h. eigentlich die Frage nach der Geschichte der Psyche. Der geschichtlich denkende Darwin hätte übrigens der evolutionären Psychologie wahrscheinlich widersprochen, denn er hielt die Frage nach der „Natur“ einer Art überhaupt für unsinnig und lehnte deswegen auch den Begriff „Rasse“ ab:

Durch die angeführten Mittel, unterstützt vielleicht durch andere, noch unentdeckte, hat sich der Mensch auf seine gegenwärtige Stellung erhoben. Seitdem er aber die Würde der Menschheit erreicht hat, hat er sich in verschiedene Rassen, oder, wie sie passender genannt werden können, in Sub-Spezies gespalten. Einige von diesen, wie die Neger und Europäer, sind so verschiedenartig, daß, wenn einem Naturforscher einige Exemplare ohne weitere Information übergeben würden, dieser sie unzweifelhaft als gute und echte Arten betrachten würde. Es stimmen aber alle Rassen in so vielen unbedeutenden Details der Struktur und in so vielen geistigen Besonderheiten überein, daß sie nur durch Vererbung von einer gemeinsamen Stammform erklärt werden können; und eine so charakterisierte Stammform würde wahrscheinlich als Mensch bezeichnet werden müssen.

Es darf nicht angenommen werden, daß die Differenz der Rassen untereinander, und aller von ihrem gemeinsamen Stammvater, auf irgend ein Paar ihrer Vorfahren zurückgeführt werden müsse. Im Gegenteil: auf jeder Stufe der Modifikation werden die für ihre Lebensbedingungen besser, wenn auch in verschiedenem Grade ausgestatteten Individuen in größerer Zahl überlebt haben als die weniger gut ausgestatteten. Der Vorgang wird dem ähnlich gewesen sein, dem der Mensch folgte, wenn er zwar nicht absichtlich besondere Individuen auswählte, aber doch die Jungen von allen vortrefflicheren Individuen aufzog und die der minderwertigen vernachlässigte. So modifizierte er langsam, aber sicher, den ursprünglichen Stamm und formte unbewußt einen neuen Zweig. Hinsichtlich der unabhängig von Selektion erworbenen Modifikationen, also Variationen, die auf der Natur des Organismus und der Wirkung der Umgebungsbedingungen beruhen, oder auf veränderten Lebensgewohnheiten, wird kein einzelnes Paar mehr als die anderen Paare desselben

Landes modifiziert worden sein; denn alle werden sich beständig miteinander vermischt haben.

Auf Grund der starken Variation innerhalb einer Art und der ständigen Veränderung ihrer Merkmale wird eine Art für Darwin zu einer Ansammlung von Individuen. Auch weist er darauf, dass selbst ganz allgemeine Merkmale nicht notwendige Merkmale sind: Auch einen einarmigen Menschen bezeichnen wir als Menschen, obwohl es doch ein ganz allgemeines Merkmal der menschlichen Art ist, dass der Mensch zwei Arme besitzt. Diese Position Darwins rückt ihn erstaunlich nahe an die moderne Evolutionstheorie, obwohl er noch nicht über die Fakten verfügte, die uns heute vorliegen. Im Licht dieser Fakten kommt Stephen Jay Gould zum Schluss:

#### Genealogie, die moderne Sicht

Menschliche Rassen sind keine getrennten Arten (erstes Argument) oder uralte Abteilungen innerhalb eines sich entwickelnden Netzwerks (zweites Argument). Sie sind rezente, wenig differenzierte Unterarten unserer modernen Art *Homo sapiens*, die sich seit höchstens einigen 10 000 oder 100 000 Jahren voneinander abgespalten haben und sich durch bemerkenswert geringe genetische Unterschiede auszeichnen.<sup>35</sup>

Die angesprochenen Fakten, die Darwin nur erahnt haben konnte, sind z. B. folgende:

Untersuchungen, die sich über mehr als zehn Jahre erstreckten, haben nicht ein einziges „Rassegen“ zutage gefördert – also ein Gen, das alle Mitglieder einer Gruppe tragen, das aber in keiner der anderen Gruppen auftritt. Die Genhäufigkeiten variieren zwischen den Gruppen oft beträchtlich, aber die menschlichen Rassen sind eine wie die andere. Wir können zwischen den Individuen innerhalb einer Rasse bereits eine so große Variationsbreite messen, daß wir auf eine kaum erhöhte Variation treffen, wenn wir der Probe eine weitere Rasse hinzufügen. Mit anderen Worten, die weitaus überwiegende Zahl menschlicher Variationen tritt innerhalb der Gruppen auf und nicht in den Unterschieden zwischen ihnen. Mein Kollege, Richard Lewontin [...] drückte sich drastischer aus: Falls, was Gott verhüten möge, der atomare Holocaust einträte und nur „das Volk der Xhosa an der südlichen Spitze Afrikas überlebte, so blieben immer noch 80 Prozent der genetischen Variation der menschlichen Art erhalten.“<sup>36</sup>

Und so kommt Gould schließlich, nach Abwägung aller Fakten zur Folgerung, dass die Gleichheit der Menschen keine Wunschvorstellung (für manche vielleicht eine Schreckensvorstellung) ist, sondern schlicht eine historisch kontingente\* Tatsache.

<sup>35</sup> Stephen Jay Gould: *Das Lächeln des Flamingos. Betrachtungen zur Naturgeschichte*, Frankfurt/M. 1995, S. 153-163

<sup>36</sup> Gould: 1995, S. 153-163



Auch die heutige Tendenz, alles auf die Gene zurückzuführen und so den Menschen zu einem genetisch determinierten Wesen zu machen, kann sich wohl kaum auf Darwin berufen. Viel eher in seiner Tradition stehen da die evolutionstheoretischen Konstruktivisten. Sie gehen davon aus, dass Organismus und Umwelt eine Einheit bilden, die auch als solche gesehen werden müsse. Die Gene werden nämlich nur in einem Organismus, der in einer bestimmten Umwelt lebt, aktiv, daher wird ihre Aktivität von dieser Umwelt beeinflusst. Wenn es so scheint, als wären die Gene allein für etwas verantwortlich, so sei das einfach nur eine Frage der Aufmerksamkeit. Sehr gut anschaulich macht das der Evolutionstheoretiker Allan Garfinkel mit folgendem Gedankenexperiment: Würde in einem Staat eine Sondersteuer für Rothaarige eingeführt, so würden diese natürlich verarmen. Ein Genetiker nun, der seine Aufmerksamkeit nur auf die Gene und nicht auf das soziale Umfeld und seine Bedingungen richtet, würde natürlich zum Schluss kommen, dass die Armut der Rothaarigen genetisch bedingt sei. Wenn man den Genen die ganze Aufmerksamkeit schenkt, werden sie einem auch als Ursache für alles erscheinen.

So tiefgreifend Darwin auch unser Weltbild verändert hat, sein Name steht nicht für die letzte der großen Revolutionen des Menschenbildes. Nicht weniger hat wohl Sigmund Freud unsere Vorstellungen von uns selbst erschüttert und verändert.



## **1.6. Die freudianische Revolution**



Sigmund Freud (1856-1939) ist nicht nur der Begründer der Psychoanalyse als einer Therapiemethode, sondern hat mit seinem Erklärungsmodell der Psyche unser Menschenbild verändert. Viele Begriffe, die er geprägt hat, sind im 20. Jahrhundert Allgemeingut geworden. Wer hat zum Beispiel noch nie etwas vom „Ödipuskomplex“ gehört? Sogar ein populäres deutsches Filmlustspiel der 80er Jahre trug in Anspielung auf Freuds Begriff den Titel „Ödipussi“. Diese Popularität Freuds im 20. Jahrhundert ist aber nur die eine Seite der Münze. Denn zum einen führt diese Popularisierung zu Missverständnissen seiner Theorie. Wer weiß schon wirklich, was genau der Ödipuskomplex ist und welche Rolle er in der Entwicklung und im Haushalt der Psyche spielt? Und zum anderen hatte und hat Freud auch seine politischen Gegner.

Schon früh gingen die Angriffe auf Freud und sein Werk weit über eine Diskussion seiner Theorien hinaus. Am 10. Mai 1933 verbrennen die Nationalsozialisten in Deutschland seine Bücher und natürlich sind sie bis zum Ende des „Dritten Reiches“ 1945 dort überall verboten. Freud selbst meint dazu 1933 noch ironisch: „Was wir für Fortschritte machen! Im Mittelalter hätten sie mich verbrannt, heutzutage begnügen sie sich damit, meine Bücher zu verbrennen.“ Doch schon fünf Jahre später muss Freud am eigenen Leib erfahren, dass die Nazis sich keineswegs mit der Verbrennung seiner Bücher begnügen. 1938 wird nach dem „Anschluss“ Österreichs ans „Dritte Reich“ Freuds Wiener Wohnung von der SA\* durchsucht und verwüstet, seine Tochter wird von der Gestapo\* verhaftet. Erst nach Intervention des amerikanischen Präsidenten Roosevelt und des italienischen Diktators Mussolini kann Freud mit seiner Familie nach London fliehen. Dort stirbt er kurz nach Beginn des 2. Weltkrieges am 23. September 1939.

Die Popularität Freuds entsteht in Europa also erst nach 1945. Nirgends aber entwickelt sie sich so rasch und nirgends ist sie so groß wie in den USA. Eben dort aber ist Freud seit Anfang der 90er Jahre einer Verleumdungskampagne von Seiten der Neo-Konservativen\* ausgesetzt. Dieser Versuch, Freud „zu begraben“, wie der Titel eines entsprechenden Aufsatzes und einer Internetseite lautet, ist zu vergleichen mit den Bestrebungen der gleichen politischen Seite, Darwin aus den Schulen zu verbannen. Es ist natürlich kein Zufall, dass der Streit sich gerade an diesen beiden Denkern entzündet. Darwin und Freud sind nämlich in gewisser Weise Zwillinge. Beide haben jeweils einen Mythos zerstört. Diese Mythen haben das Menschenbild der Neuzeit geprägt. In beiden erscheint der Mensch als unumschränkter Beherrscher der Natur. Als „Krone der Schöpfung“ scheint er im einen Fall die äußere Natur nach seinem Wunsch beherrschen zu können, als „Vernunftwesen“ im anderen Fall seine innere Natur. So wie Darwin gezeigt hat, dass der Mensch nicht Herr ist über das Haus der Natur, sondern einer seiner Bewohner, so hat Freud gezeigt, dass das Ich nicht Herr ist im eigenen Haus.

Was bedeutet das aber, dass ich nicht Herr bin im eigenen Haus und wenn das so ist, was bin ich dann?

Sehen wir uns also einige Überlegungen Freuds zur menschlichen Psyche und zur Kultur genauer an! Beginnen wir mit einem Buch, das wie kein anderes im 20. Jahrhundert das Bild des Menschen radikal verändert hat. Diese Buch mit dem Titel „Die Traumdeutung“ erschien eigentlich bereits 1899, doch der Verleger ließ als Erscheinungsjahr bereits das Jahr 1900 drucken, wohl in der Hoffnung, ein Jahrhundertbuch herauszugeben. Sein Wunsch sollte sich erfüllen. In diesem Fall hat sich der Wunsch des Verlegers nachträg-

lich erfüllt und seinen kleinen Trick überflüssig gemacht. Doch gibt es eine „Macht des Wunsches\*“, die ihn sich innerpsychisch erfüllen lässt. Das kann man leicht an kleinen Kindern beobachten, die sich zum Beispiel wünschen, sich in den Drachen zu verwandeln, vor dem sie Angst haben. Sie werden tatsächlich zu diesem Drachen. Freud beobachtet nun an sich selbst, dass die Wunscherfüllung\* im Traum anders funktioniert und er veranschaulicht das mit Hilfe eines bekannten Märchens:

Eine Wunscherfüllung müsste gewiss Lust bringen, aber es fragt sich auch wem? Natürlich dem, der den Wunsch hat. Vom Träumer ist uns aber bekannt, dass er zu seinen Wünschen ein ganz besonderes Verhältnis unterhält. Er verwirft sie, zensuriert sie, kurz, er mag sie nicht. Eine Erfüllung derselben kann ihm also keine Lust bringen, sondern nur das Gegenteil davon. [...] Der Träumer kann also in seinem Verhältnis zu seinen Traumwünschen nur einer Summation von zwei Personen gleichgestellt werden, die doch durch eine starke Gemeinschaft verbunden sind. Anstatt aller weiteren Ausführungen biete ich Ihnen ein bekanntes Märchen, in welchem Sie die nämlichen Beziehungen wiederfinden werden: Eine gute Fee verspricht einem armen Menschenpaar, Mann und Frau, die Erfüllung ihrer drei ersten Wünsche. Sie sind selig und nehmen sich vor, diese drei Wünsche sorgfältig auszuwählen. Die Frau lässt sich aber durch den Duft von Bratwürsten aus der nächsten Hütte verleiten, sich ein solches Paar Würstchen herzuwünschen. Flugs sind sie auch da; das ist die erste Wunscherfüllung. Nun wird der Mann böse und wünscht in seiner Erbitterung, dass die Würste der Frau an der Nase hängen mögen. Das vollzieht sich auch und die Würste sind von ihrem neuen Standort nicht wegzubringen; das ist nun die zweite Wunscherfüllung, aber die des Mannes; der Frau ist diese Wunscherfüllung sehr unangenehm. Sie wissen, wie es im Märchen weitergeht. Da die beiden im Grunde doch eines sind, Mann und Frau, muss der dritte Wunsch lauten, dass die Würstchen von der Nase der Frau weggehen mögen.<sup>37</sup>

Es gibt also sozusagen zwei Personen in uns, das bewusste Selbst und ein unbewusstes anderes, das natürlich auch Teil unserer selbst ist. In welchem Verhältnis stehen aber diese beiden „Personen“, die im Märchen Mann und Frau sind, in unserer Psyche? Mit anderen Worten kann man auch fragen: Was bedeutet es, dass jeder in sich einen Anteil hat, der ihm selbst fremd ist, für sein Seelenleben und für seine Beziehungen zu anderen, die ja auch wiederum diesen Fremden in sich haben? So schreibt Freud am 1. August 1899 an seinen Freund Wilhelm Fließ:

Ich gewöhne mich auch, jeden sexuellen Akt als einen Vorgang zwischen vier Individuen aufzufassen.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> GW = Sigmund Freud: *Gesammelte Werke, Bd. I-XVIII*, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte hrsg. von A. Freud/E. Bibring/W. Hoffer/E. Kris/O. Isakower, London/Frankfurt/M. 1940 ff.

<sup>38</sup> Sigmund Freud: *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*, hrsg. von J.M. Masson, bearb. von M. Schröter, Frankfurt/M. 1986, S. 400

Forschen wir also nach in den Schriften von Sigmund Freud! Diese Nachforschung wird über verschiedene Stationen führen, Schlüsselschriften und Schlüsselbegriffe Freuds. Zunächst ein Überblick über die behandelten Schriften:

- Die Traumdeutung, 1899
- Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 1905
- Jenseits des Lustprinzips, 1920
- Das Unbehagen in der Kultur, 1930

Die Schlüsselbegriffe sind folgende:

- Selbstanalyse
- Ödipus
- Lustprinzip
- Todestrieb
- Unbehagen in der Kultur

Beginnen wir mit dem ersten Schlüsselbegriff!

#### 1. Selbstanalyse:

Die Erkenntnisse seiner „Traumdeutung“ gewinnt Freud nicht nur durch Analyse seiner Patienten, sondern vor allem durch Analyse seiner selbst und seiner eigenen Träume. Freud begründet damit ein völlig neues Arzt-Patient-Verhältnis. Er hebt den grundsätzlichen Unterschied zwischen Arzt und Patient auf. Der Arzt ist nicht länger der Gesunde, der den Kranken heilt, sondern bedarf selbst der Heilung. Wie der Arzt sich selbst heilt, so heilt auch der Patient sich selbst. Die beiden sind Partner in einem Prozess, in dem es keine Privilegierten, also keine Hierarchie gibt.

Ausgelöst hat das Bedürfnis nach Selbstanalyse bei Freud der Tod seines Vaters, zu dem er ein problematisches Verhältnis hatte. Und doch musste er feststellen:

Auf irgendeinem der dunklen Wege hinter dem offiziellen Bewusstsein hat mich der Tod des Vaters sehr ergriffen. (1896)<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Sigmund Freud: *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902*, London 1950, S. 182

Die Problematik des Verhältnisses des Mannes zu seinem Vater findet Freud in der antiken, griechischen Mythologie und Dramatik vorgebildet:

## 2. Ödipus:

In einem Brief an Wilhelm Fließ schreibt Freud 1897 über diese seine Entdeckung:

Ich habe die Verliebtheit in die Mutter und die Eifersucht gegen den Vater auch bei mir gefunden und halte sie jetzt für ein allgemeines Ereignis früher Kindheit [...] Wenn das so ist, so versteht man die packende Macht des König Ödipus [...] die griechische Sage greift einen Zwang auf, den jeder anerkennt, weil er dessen Existenz in sich verspürt hat. Jeder Hörer war einmal im Keime und in der Fantasie ein solcher Ödipus.<sup>40</sup>

Nach Freud verstehen wir also deswegen den griechischen Mythos bzw. die Tragödie von Sophokles\* so gut, weil sich die Geschichte eigentlich in uns selbst abspielt. Freilich bleibt es nicht beim infantilen\* Wunsch, den Konkurrenten aus dem Weg zu räumen, sondern wir verdrängen ihn und werden erwachsen. Das alles geschieht unabhängig von der äußeren Realität in unserem Inneren, ist also ein sogenannter intrapsychischer Vorgang. Die Verdrängung verschiebt den Wunsch ins Unbewusste, sie lässt ihn verschwinden, aber sie löscht ihn nicht aus. Im Schlaf nun wird der Widerstand des „offiziellen Bewusstseins“ geschwächt. Das unbewusste (verdrängte) Seelenleben äußert sich in der Traumwelt. Doch wird der Widerstand des Bewusstseins nicht völlig außer Kraft gesetzt. Es zensiert den Traum. Das Unbewusste kann sich nur verschlüsselt äußern. Freud nennt diesen Vorgang „Traumarbeit“ und diese wiederum „Verdichtungsarbeit“. Daher muss der Traum, soll er vom Bewusstsein verstanden werden, erst entschlüsselt, also gedeutet werden.

Was sich hier in der „Traumdeutung“ schon abzeichnet, das könnte man als das Ende der Unschuld bezeichnen, oder genauer als das Ende des Mythos vom unschuldigen Kind. Diesen Mythos zerstört Freud in seinen „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ aus dem Jahr 1905. Dementsprechend haben sie bei ihrem Erscheinen einerseits einen Skandal ausgelöst, fanden andererseits aber auch begeisterte Zustimmung.

## 3. Das Lustprinzip:

Es hieße nun wiederum einen Mythos zu errichten, wenn man behaupten würde, dass Freud die frühkindliche Sexualität entdeckt hätte. Die Existenz dieser wie auch der grundsätzlichen Bisexualität\* des Menschen war zu Beginn des 20. Jahrhundert bereits bekannt. Denn Freud war keineswegs der erste und der einzige, der sich wissenschaftlich mit der Sexualität des Menschen beschäftigte. Zur Jahrhundertwende gab es nämlich bereits eine blühende Sexualwissenschaft. Freud hat also die Sexualität des Menschen

---

<sup>40</sup> Freud: 1950, S. 238



nicht neu erfunden, sondern bereits bekannte Elemente neu geordnet und ihre grundlegende Bedeutung für die menschliche Existenz erkannt.

Dieses Neudenken der menschlichen Sexualität führt Freud zur Aufhebung der Grenze zwischen „Perversion“ und „Normalität“. Statt einer scharfen Grenze gibt es nun einen fließenden Übergang. Ausgangspunkt ist für Freud seine Erforschung der frühkindlichen Sexualität. Er bezeichnet diese als „polymorph pervers“. „Polymorph“ bedeutet, dass die frühkindliche Sexualität noch keine bestimmte Form und Richtung hat. „Pervers“ bedeutet, dass wir die verschiedenen Äußerungsformen der frühkindlichen Sexualität als pervers bezeichnen, wenn sie beim Erwachsenen auftreten. In diesem Sinn verlieren die Kinder also bei Freud ihre Unschuld, aber nicht nur die Kinder, sondern wir alle. Perversion nämlich ist angeboren:

Nun bietet sich uns die Entscheidung, dass den Perversionen allerdings etwas Angeborenes zu Grunde liegt, aber etwas, *was allen Menschen angeboren* ist, als Anlage in seiner Intensität schwanken mag und der Hervorhebung durch Lebenseinflüsse wartet. Es handelt sich um angeborene, in der Konstitution gegebene Wurzeln des Sexualtriebes, die sich in der einen Reihe von Fällen zu den wirklichen Trägern der Sexualtätigkeit entwickeln (Perverse), andere Male eine ungenügende Unterdrückung (Verdrängung) erfahren, so dass sie auf einem Umweg als Krankheitssymptome einen beträchtlichen Teil der sexuellen Energie an sich ziehen können, während sie in den günstigsten Fällen zwischen beiden Extremen durch wirksame Einschränkung und sonstige Verarbeitung das sogenannte normale Sexualleben entstehen lassen. (GW V, S. 71)

Die von Freud so genannten Partialtriebe der infantilen Sexualität werden im Lauf der Entwicklung verdrängt und dem Primat\* der Genitalzonen untergeordnet. Resultat dieses Vorgangs ist die „normale“ erwachsene Sexualität, die dem Ziel der Fortpflanzung dient. Aber die „perversen“ Triebe gehen nie ganz in den Resultaten auf. Eben deswegen kann keine scharfe Grenze zwischen Gesundheit und Krankheit und zwischen „Normalität“ und „Perversion“ gezogen werden. Freud selbst verwendet ein anschauliches Bild für diesen Sachverhalt, wenn er sagt: Perversionen, Neurosen und Gesundheit sind drei Zimmer im selben Haus.

Da haben wir wohl auch den Grund für die Empörung, welche diese Theorie Freuds in manchen Kreisen ausgelöst hat und heute wieder auslöst. Wenn nämlich keine scharfe Grenze zwischen „Normalität“ und „Perversion“ gezogen werden kann, dann kann man auch nicht mehr Menschen mit vom Durchschnitt abweichender Sexualität als „Perverse“ ausgrenzen. Das ist wohl für manche eine beunruhigende Sache.

Es bleibt also ein Rest von infantiler Perversion in uns allen. Das bedeutet nun aber nicht, dass wir diese Reste auch in der Realität ausleben. Dadurch gerieten wir in Konflikt mit den anderen, mit der Gesellschaft. Daher sublimieren wir diesen Rest, das heißt, wir wandeln diese sexuellen Energien in Kulturleistungen um. Kulturleistungen sind also nach Freud weder Luxus noch geniale Geistesleistungen, sondern überlebensnotwendige Anstrengungen, der Anarchie des sexuellen Infantilismus zu begegnen.

Zivilisation oder Kultur (bei Freud Synonyme\*) ist einerseits notwendig, andererseits sind aber die Konventionen und Vorurteile der herrschenden Sexualmoral eine Quelle individuellen Leidens. Der Mensch kann folglich trotz aller Anstrengungen, die er notwendigerweise unternimmt, nicht glücklich werden. Dieses Motiv der tragischen Position des Individuums in der Gesellschaft verstärkt sich bei Freud unter dem Eindruck des 1. Weltkriegs.

#### 4. Todestrieb

Freud war immer schon davon ausgegangen, dass in der Psyche antagonistische Kräfte wirken. Zuerst waren das das Lustprinzip und das ihm entgegenwirkende Realitätsprinzip. Nur vorübergehend schien dann die Libido\* ohne Gegenspieler zu bleiben, als Freud innerhalb der Libido Eigenliebe (Narzissmus) und nach außen gerichtete Liebe (Objektliebe) unterschied. 1920, in „Jenseits des Lustprinzips“ hat die Libido einen neuen Gegenspieler gefunden, den Todestrieb.

Freud entdeckt zuerst bei Kriegsteilnehmern, dass sie bestimmte Situationen innerlich wiederholen, die ihnen aber keine Lust, sondern unangenehme Gefühle (Schmerz, Schuldgefühle) verursachen. Freud erklärt diesen „Wiederholungszwang“, den er dann auch bei spielenden Kindern, also bei nicht durch den Krieg Traumatisierten\*, beobachtet, nun nicht mehr mit dem Lustprinzip. Er sagt also nicht: In irgend einer Weise muss diese scheinbare Unlust Lust sein. Er erkennt die Autonomie\* von Schmerz, Hass, Aggression und Schuldgefühlen und stellt daher die Frage:

Auf welche Art hängt aber das Triebhafte mit dem Zwang zur Wiederholung zusammen? GW XIII, S. 38

Und er kommt zur Schlussfolgerung:

[...] *Ein Trieb wäre also ein dem belebten Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes*, welchen dies Belebte unter dem Einfluss äußerer Störungskräfte aufgeben musste [...] wenn man will, die Äußerung der Trägheit im organischen Leben. [...] Es muss [...] ein alter, ein Ausgangszustand sein, den das Lebende einmal verlassen hat, und zu dem es über alle Umwege der Entwicklung zurückstrebt. Wenn wir es als ausnahmslose Erfahrung annehmen dürfen, dass alles Lebende aus *inneren* Gründen stirbt, ins Anorganische zurückkehrt, so können wir nur sagen: *Das Ziel alles Lebens ist der Tod*, und zurückgreifend: *Das Leblose war früher da als das Lebende*. GW XIII, S. 38 ff.

Dass es sich bei dieser Annahme eines Todestriebes um die am meisten abgelehnte These von Freud handelt, das hängt wohl auch mit der infantilen Todesverneinung in unserer Gesellschaft zusammen. Wir tun so, als ob der Tod etwas dem Leben Fremdes wäre und grenzen ihn aus dem Leben aus. Damit grenzen wir auch seine Geschwister aus, die da heißen: Aggression, Trennung, Trauer. Der Tod und seine Geschwister sind aber Teile des Lebens, das zeigt Freud in seiner Schrift von 1930:

## 5. Das Unbehagen in der Kultur

In dem Text, der ursprünglich den Titel „Das Unglück in der Kultur“ trug, setzt sich Freud mit dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft auseinander. Wie wir schon wissen, betrachtet er die Position des Individuums in der Gesellschaft als eine tragische. Das Individuum strebt nämlich nach Glück, Glück ist aber unmöglich:

Man möchte sagen, die Absicht, dass der Mensch „glücklich“ sei, ist im Plan der „Schöpfung“ nicht enthalten. [...] GW XIV, S. 434

Für diese Unmöglichkeit gibt Freud zwei natürliche Ursachen und eine soziale Ursache an. Zuerst die natürlichen:

- Die äußere Natur ist übermächtig, wir sind klein und machtlos gegen sie. Die Vorstellung von der Beherrschung der äußeren Natur ist infantil.
- Unser Leib ist hinfällig, er altert und stirbt. Die Vorstellung von ewiger Jugend und ewigem Leben ist infantil.

Die soziale Ursache des Leidens des Individuums sind die es unterdrückenden, also repressiven Institutionen: Familie, Staat, Gesellschaft.

Sind diese aber überhaupt nötig? Könnten wir nicht vielleicht ohne sie glücklich werden? Freud bejaht die erste Frage und verneint die zweite:

Die Existenz dieser Aggressionsneigung [...] ist das Moment, das unser Verhältnis zum Nächsten stört und die Kultur zu ihrem Aufwand nötigt. Infolge dieser primären Feindseligkeit der Menschen gegeneinander ist die Kulturgesellschaft beständig vom Zerfall bedroht [...] Daher also das Aufgebot an Methoden, die die Menschen zu Identifizierung und zielgehemmten Liebesbeziehungen antreiben sollen, daher die Einschränkung des Sexuallebens und daher auch das Idealgebot, den Nächsten zu lieben wie sich selbst, das sich wirklich dadurch rechtfertigt, dass nichts anderes der ursprünglichen menschlichen Natur so sehr zuwiderläuft. [...] GW XIV, S. 471

Die Zivilisation, an der wir leiden, ist also notwendig, damit wir uns nicht gegenseitig leiden machen oder gar umbringen. Sie führt aber andererseits dazu, dass wir uns zwar nicht gegen den andern wenden, dafür aber gegen uns selbst:

Die Aggression wird introjiziert, verinnerlicht, eigentlich aber dorthin zurückgeschickt, woher sie gekommen ist, also gegen das eigene Ich gewendet. Dort wird sie von einem Anteil des Ichs übernommen, das sich als Über-Ich dem übrigen entgegenstellt und nun als „Gewissen“ gegen das Ich dieselbe strenge Aggressionsbereitschaft ausübt, die das Ich gerne an anderen, fremden Individuen befriedigt hätte. Die Spannung zwischen dem gestrengen Über-Ich und dem ihm unterworfenen Ich heißen wir Schuldbewusstsein; sie äußert sich als Strafbedürfnis. Die Kultur bewältigt also die gefährliche Aggressionslust des Individuums, indem sie es schwächt, entwaffnet und durch eine Instanz in seinem Inneren, wie durch eine Besatzung in der eroberten Stadt, überwachen lässt. GW XIV, S. 482 f.

Das ist also die tragische Position des Individuums: Es kann seine Aggressionen nicht ausleben, sonst wird es von der Gesellschaft bestraft und muss leiden. Unterdrückt es aber seine Aggressionen, wie das die Gesellschaft von ihm erwartet, so wendet es sie gegen sich selbst und bestraft sich somit selbst. Daher rührt das Unbehagen in der Kultur. Freud erinnert uns daran, dass der Mensch kein von Natur aus friedliches Wesen ist, sondern erst als zivilisierter es werden kann:

Das gern verleugnete Stück Wirklichkeit hinter alledem ist, dass der Mensch nicht ein sanftes, liebesbedürftiges Wesen ist, das sich höchstens, wenn angegriffen, auch zu verteidigen vermag, sondern dass er zu seinen Triebbegabungen auch einen mächtigen Anteil Aggressionsneigung rechnen darf. Infolgedessen ist ihm der Nächste nicht nur möglicher Helfer und Sexualobjekt, sondern auch eine Versuchung, seine Aggression an ihm zu befriedigen, seine Arbeitskraft ohne Entschädigung auszunützen, ihn ohne seine Einwilligung sexuell zu gebrauchen, sich in den Besitz seiner Habe zu setzen, ihn zu demütigen, ihm Schmerzen zu bereiten, zu martern und zu töten. (1930! GW XIV, S. 470 f.)

Daher erklärt er es auch noch vor dem 2. Weltkrieg zur Schicksalsfrage der Menschheit, ob es ihr gelingt, den menschlichen Aggressions- und Selbstvernichtungstrieb durch Kulturentwicklung zu bewältigen.

Das bedeutet freilich auch, dass es keine andere Lösung des tragischen Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft und zwischen dem Selbst und seinem inneren Anderen geben kann als eine politische. Freud fordert uns dazu auf, den Dialog aufzunehmen, mit den Anderen, der Gesellschaft und mit uns selbst, genauer: mit dem Andern in uns selbst, und zu verhandeln. Das ist mit Sicherheit ein viel schwierigerer und mühsamerer Weg, als jemanden auszugrenzen und zu beschuldigen. Eine solche Vereinfachung wäre aber eben Mythos und damit Gewalt. In diesem Sinn ist Freud wohl tatsächlich der große Aufklärer, als den ihn schon Thomas Mann gesehen und geschätzt hat. Denn Freud habe gezeigt, dass die Triebe tatsächlich machtmäßig dem Geist überlegen seien, er habe aber deswegen den Geist nicht verworfen oder verleugnet. Der menschliche Geist, selbst der Natur entsprungen, habe aber nicht über die „dunklen“ Triebe zu Gericht zu sitzen, sondern müsse sich ihnen öffnen. Anders sei der falschen Alternative von „Naturhörigkeit“ und „Kulturheuchelei“ nicht zu entkommen.<sup>41</sup> Vielleicht sollten die neokonservativen Antifreudianer sich diese Einsicht des Konservativen Thomas Mann zu Herzen nehmen.

So hat Freud nicht nur zur Entwicklung eines neuen Menschenbildes beigetragen, sondern nicht zuletzt auch zum neuerlichen Überdenken der Grenze zwischen Natur und Kultur. Ähnlich wie die Grenze zwischen Arzt und Patient, wie die Grenze zwischen Gesundheit und Krankheit, zwischen „Normalität“ und Perversion, stellt auch die Grenze zwischen Natur und Kultur sich als fließend heraus. Nicht mehr der kulturlose Barbar steht als „Primitiver“, als „Naturmensch“ dem zivilisierten „Kulturmenschen“ gegenüber.

<sup>41</sup> Vgl. Thomas Mann: Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte, in: ders.: *Schriften und Reden zur Literatur. Kunst und Philosophie I*, Frankfurt/M. 1968, S. 382

Nach Freud findet sich der Übergang zwischen Natur und Kultur innerhalb der Zivilisation. Diese errichtet immer wieder aufs Neue Grenzen zur Natur hin und muss das nach Freud auch tun. Diese Grenzen sind aber keine undurchdringlichen Mauern, sondern durchlässig auch für die „dunklen“ Triebe.



## **1.7. Pluralisierung des Menschenbildes**





Nach Darwin und Freud stellt sich die Frage nach der „Natur“ des Menschen neu. Vor allem stellt sich die Frage nach Singular oder Plural: Gibt es überhaupt die eine „Natur“ des Menschen? Oder sollten wir besser im Plural von verschiedenen Menschenbildern sprechen? Dann aber stellen sich sofort neue Fragen. Wie sehen diese Menschenbilder aus und in welchem Verhältnis stehen sie zueinander? Gehen wir von uns selbst aus, so werden wir rasch erkennen, dass es uns nicht leicht fällt, uns als Menschen zu definieren. Wer kann z. B. heute noch aus tiefster Überzeugung und mit allen Konsequenzen von sich sagen: Ich bin ein Geschöpf Gottes? Vieles spricht dafür, dass es im 19. und 20. Jahrhundert zu einer noch nie da gewesenen Pluralisierung, also Vermehrung der Menschenbilder gekommen ist. Was sind aber eigentlich Menschenbilder? Lesen wir dazu folgenden Text:

Zum Mensch-Sein gehört es offenbar, dass wir eine Vorstellung davon haben, was „den Menschen“ – und damit auch uns – „eigentlich“ kennzeichnet. Die Vorstellung, die wir von uns haben – unser Menschenbild –, ist eine fundamentale Grundlage unseres Selbstverständnisses und jeder bewussten Gestaltung unseres Soziallebens. Mit unserem Menschenbild bestimmen wir, was wir als unsere fundamentalen Eigenschaften annehmen, d. h. vor allem, welche Bedürfnisse und Handlungstendenzen wir uns zuschreiben, evtl. auch, worin die Ziele menschlichen Lebens bestehen (was der „Sinn des Lebens“ ist) und welche Werte Menschen als fundamental ansehen (oder ansehen sollten). Menschenbilder sind daher von Körperbildern zu unterscheiden bzw. als Teil der Vorstellungen vom Menschen zu sehen. Festlegungen wie Menschenbilder – und die Auseinandersetzungen um sie – sind eine wichtige Grundlage für die Bestimmung dessen, was als Normalität menschlichen Handelns gilt. Menschenbilder sind somit sowohl eine Grundlage für unsere Erwartungen an andere als auch für die Erwartungen an uns, von denen wir selber ausgehen, die wir aber auch anderen als an uns gerichtete Erwartungen unterstellen.

Mit einem Menschenbild legen wir jedoch nicht nur positiv fest, was „den Menschen“ kennzeichnet. Wir ziehen vielmehr gleichzeitig eine Trennungslinie, die uns von Tieren, Pflanzen oder auch von Maschinen trennt. Diese Trennungslinie führt jedoch nie zu vollständig separierten Bereichen. Vielmehr legen wir mit ihr zwar fest, was uns von Tieren, Pflanzen oder Maschinen unterscheidet, aber stets auch, was wir mit ihnen gemeinsam haben.

Menschenbilder sind somit historisch kontingente Versuche, fundamentale Aspekte der eigenen Identität zu bestimmen. Dieses Bemühen wurde und wird jedoch oft genug von Unterscheidungs- und Rechtfertigungsabsichten – auch unausgesprochenen – beeinflusst. Dementsprechend wurden Menschenbilder immer wieder verwendet, um potenziellen Gegnern, Menschen, die man ausnutzen wollte, oder gar

nur Fremden, die fundamentalste Gleichberechtigung zu verweigern, bis hin zur Ab-erkennung ihres Menschseins überhaupt.<sup>42</sup>

Die Aussage in diesem Text, Menschenbilder seien „historisch kontingente“ Bestimmungen des Menschen, bedeutet: Keines der in der Geschichte des Menschen zu findenden Menschenbilder ist notwendig, „naturegegeben“. In diesem Sinn sind sie alle „zufällig“ und nur aus dem jeweiligen geschichtlichen Zusammenhang erklärbar. Diese Auffassung ist selbst auf ein bestimmtes Menschenbild zurückzuführen, das noch relativ jung ist, nämlich auf die Vorstellung, der Mensch sei ein historisches Wesen. Diese Anschauung entsteht im 19. Jahrhundert, während man etwa im Mittelalter wohl kaum auf diese Idee gekommen wäre. Das führt uns zur Frage, welche historischen Veränderungen zur Pluralisierung des Menschenbildes geführt haben.

Natürlich hat diese Pluralisierung des Menschenbildes, die im 19. und im 20. Jahrhundert vor sich geht und wohl noch nicht abgeschlossen ist, nicht eine einzige Ursache. Doch haben die vielen Faktoren, die diesen Prozess beeinflusst haben einen gemeinsamen Nenner. Dies Gemeinsame heißt Säkularisierung\*. Einige dieser Ursachen sind:

- Der Einfluss der Konfessionen\* wird geringer. Viele Menschen heute bezeichnen sich zwar noch als gläubig, betonen aber gleichzeitig ihre Distanz zu den Kirchen.
- Verstädterung (Urbanisierung): In der Stadt, wo nicht jeder jeden kennt wie im Dorf, ist eben deswegen die soziale Kontrolle geringer. D. h., der Einzelne kann vieles tun, ohne dass jemand, der ihn kennt, davon erfährt. Auch die religiösen Traditionen sind schwächer.
- Die Industrialisierung im 19. Jahrhundert war auch eine „Schule des Lebens“. Die Arbeit an der Maschine lehrte auch den Zusammenhang von Ursache und Wirkung. Der Fabriksherr und später die Gewerkschaft konnten dem Arbeiter wie eine ferne Allmacht erscheinen.
- Immer mehr Menschen erreichen ein höheres Bildungsniveau. Sie sind daher für popularisierte Wissenschaft erreichbar. Man denke an die entsprechenden Bücher, Zeitschriften und Fernsehsender.
- Die im 19. Jahrhundert entstehende historische Wissenschaft prägt auch andere neue Wissenschaften: Rechtswissenschaft, Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft. Die historische Perspektive dehnt sich auf immer weitere Bereiche aus.
- Darwins Evolutionstheorie setzt sich durch.

---

<sup>42</sup> Achim Barsch und Peter M. Hejl: Zur Verweltlichung und Pluralisierung des Menschenbildes im 19. Jahrhundert, in: dies. (Hg.): *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850-1914)*, Frankfurt/M. 2000, S. 7 ff.

- Neue Erkenntnisse in der Medizin lassen Krankheiten nicht mehr als Strafen Gottes erscheinen, sondern z. B. als Folgen von Erregern. Robert Koch entdeckt Ende des 19. Jahrhunderts den Tuberkulose- und den Choleraerreger.
- Die Auffassung des menschlichen Körpers als Maschine erlaubt einerseits große Fortschritte in der Chirurgie: Krankheit als reparierbarer Defekt. Andererseits ermöglicht sie das Labor mit seiner Definition von Normalität: Krankheit als Abweichung von Normalwerten.
- Die Gesellschaft wird im 19. Jahrhundert wahrnehmbar durch Revolutionen, Nationalstaatenbildungen. In diesem Zusammenhang entsteht eine neue Wissenschaft: die Soziologie.
- Auch die Kultur wird wahrnehmbar. Sie verliert ihre Selbstverständlichkeit als Hinführung zu einem gottgefälligen Leben.
- Natur wird auch als bedrohlich empfunden: Evolutionstheorie und Genetik führen auch zu Degenerationsvorstellungen\* und -ängsten.

Das sind einige der wichtigeren Faktoren, die zur Pluralisierung des Menschenbildes beitragen. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sollen nun einige dieser Menschenbilder, die im Lauf der beiden Jahrhunderte entstanden sind und zum größten Teil noch heute bestehen, erläutert werden:

- Der Mensch als in der Evolution entstandenes Lebewesen: Durch Darwin wird der Mensch in die Natur reintegriert: Er unterliegt den gleichen Gesetzen (Naturgesetzen) wie die Tiere. Seine Sonderstellung hat er nur auf Grund eines graduellen Unterschieds, nicht eines grundsätzlichen. Auf der irrationalen Seite führen Fehlinterpretationen der Darwinschen Theorie zum „Sozialdarwinismus“ und zum „Rassismus“. Diese folgenschweren Ideologien behaupten das angebliche Recht des „Stärkeren“ in der Gesellschaft bzw. definieren willkürlich ganze Menschengruppen als „schwächere“ und „minderwertige“ Rassen.
- Der Mensch als Teil einer Fortpflanzungsgesellschaft in Konkurrenz zu anderen. Auch hier ist der Einfluss Darwins offensichtlich. Kommt die Unterscheidung von Rassen hinzu, kann auch diese Auffassung den Rassismus begünstigen (z. B. die Angst mancher Ungarn, von den Roma auf Grund ihrer hohen Geburtenrate verdrängt zu werden).
- Der Mensch als von Degeneration bedrohtes Lebewesen. So interpretiert B. A. Morel die sozialen Folgen der Industrialisierung im 19. Jahrhundert (Krankheit, Alkoholismus, Kriminalität) als erbliche Degeneration.
- Der Mensch als sexuelles Wesen. Diese Vorstellung entsteht auch schon im 19. Jahrhundert. Zur Jahrhundertwende entsteht die Sexualwissenschaft, die im 20. Jahrhundert an Bedeutung und Popularität gewinnt. Freud verstärkt diese Tendenz.

- Der Mensch als physikochemisches System: Bestandteile des menschlichen Organismus und ihre Funktionen werden verglichen mit: Hebeln (Knochen), Federn (Wirbelsäule, Gelenksknorpel), Schläuchen (Blutgefäße, Harnleiter, Darm), elektrischen Leitungen (Nervenbahnen), einem chemischen Motor (Stoffwechsel). Dieser Reduktionismus der Medizin ermöglicht das Krankenversicherungssystem, denn er macht die Leistungen der Medizin versicherungsmathematisch berechenbar. Die Erfolge der Hygiene (z. B. Ignaz Semmelweis) führen zu einer Zunahme der Selbstdisziplin: Man wäscht sich mindestens täglich, was früher keineswegs üblich war. Der Begriff wird dadurch positiv besetzt, was sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch auf den Begriff „Rassenhygiene“ auswirkt.
- Der Mensch als Wesen mit beschränkter Aufnahmekapazität. Hierher gehört die Angst vor „Reizüberflutung“ und ihrer krankmachenden Wirkung (zu viel Fernsehen, Verkehr etc.).
- Der Mensch als triebgesteuertes und sich selbst fremdes Wesen. Viele Begriffe aus Freuds Psychoanalyse sind Gemeingut geworden und bestimmen Menschenbilder mit: Ödipuskomplex, Neurose, sexuelle Energie, Verdrängung, Trauerarbeit. Die Vorstellung vom sich selbst fremden Menschen bestimmt die Literatur des 20. Jahrhunderts von Rimbaud bis Kertész.
- Der Mensch als Teil einer Gemeinschaft. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehen die verschiedenen Nationalismen einerseits und das Bewusstsein der Klassenzugehörigkeit andererseits.
- Der Mensch als historisches Wesen. In diesem Zusammenhang kommt es zu Konstruktionen gemeinsamer Vergangenheit und damit zu sogenannten „Schicksalsgemeinschaften“. So wird in Deutschland nach der Reichsgründung (1871) Nationalismus und Herren- und Heldendenken der Vorzug gegeben vor dem modernen Industriestaat mit demokratisch legitimierten Gesetzen.
- Vorstellung des „freien“ Menschen. Soziale Differenzierung und Wirtschaftswachstum ermöglichen es immer mehr Menschen in Europa, ihre Lebensverhältnisse selbst zu gestalten. Daher glauben sie, „frei“ zu sein.
- Auch das traditionelle christliche Menschenbild verschwindet nicht völlig. Es gibt auch eine gewisse Kontinuität.
- Noch älter und auch nicht verschwunden ist das klassische Menschenbild: die Einheit von Geist und schönem Körper. Ins Negative umgekehrt entsteht die Kriminalanthropologie, die an äußeren Merkmalen den Verbrechertyp beschreiben zu können glaubt. Auch der Rassismus ist meist damit verknüpft. Menschen, die in seiner Sicht zu „minderwertigen“ Rassen gehören, werden daher hässlich dargestellt. Dazu folgender Text:

Der englische Naturforscher Francis Galton, gleichzeitig Entdecker des Fingerabdrucks als untrügliches Mittel zur Identifikation von Individuen, machte sich bei

seiner Entwicklung der sogenannten Mischphotographietechnik, die er 1883 in seinem Buch *Inquiries into Human Faculty and its Development* dokumentierte, die Gleichförmigkeit und Einheitlichkeit von Bertilloris gerichtlichen Photographien als technische Bedingung ihrer Möglichkeit zunutze und projizierte die photographischen Porträts verschiedener Gesichter auf derselben Platte übereinander; während sich die individuellen Züge auf gespenstische Weise gegenseitig löschten, traten die gemeinsamen Züge um so monströser hervor (und die Kriminalanthropologie sollte nicht müde werden, diese Monstrosität zu unterstreichen [...]). So konstruierte Galton den augenfälligen (aber sozusagen fiktiven) Typus bestimmter Familien, Berufsgruppen, Klassen, Verbrecher und Wahnsinniger. Ihre Unterscheidung, aufgrund deren Galton in einem Zirkelschluß allerdings diejenigen Gruppen vorab schon zusammenfassen mußte, deren Typus er durch die Mischphotographietechnik erst sichtbar machen wollte, war in seinen Augen rassistisch, das heißt biologisch, durch Vererbung bedingt.<sup>43</sup>

- Der Mensch als genetisch determiniertes Wesen. Wenn z. B. Intelligenz als angeboren und damit nicht förderbar betrachtet wird, oder wenn Verhalten als genetisch bestimmt betrachtet wird (z. B. „Rauchergene“)
- Der Mensch als hybrides Wesen. Dieses Menschenbild könnte man auch als eine technische Weiterentwicklung des Menschen als Maschine und physikochemisches System betrachten. Durch Transplantation menschlicher Organe und durch nichtmenschliche Implantate entstehen Mischwesen. Wie selbstverständlich solche Mischwesen schon geworden sind, zeigt der Aufschwung der plastischen Chirurgie.

Noch einmal soll betont werden, dass diese Menschenbilder allesamt nebeneinander, d. h. gleichzeitig bestehen, wenn auch manche von ihnen älteren Ursprungs sind als andere. Unter diesen Umständen wird deutlich, wie schwierig es für ein Individuum geworden ist, sich als Mensch zu definieren, sich also eine Identität zu geben. Die andere Seite ist freilich die Freiheit, seine Identität immer wieder neu zu konstruieren oder zusammenzubasteln. Diese scheinbare Freiheit könnte allerdings auch Illusion sein. Man denke nur einmal darüber nach, ob es denn die freie Entscheidung einer Frau ist, sich die Brust vergrößern und den Bauch verkleinern zu lassen. Vielleicht ist das ja doch eher der Zwang, einem bestimmten gesellschaftlichen Bild der Frau zu entsprechen, mit dem wir von der Kultur- und Werbeindustrie geradezu bombardiert werden. Solche Fragen nach Freiheit und Zwang, nach dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft stellt heute, aber nicht erst heute die Kunst. Sehen wir uns daher einige Menschenbilder in der Kunst an!

---

<sup>43</sup> Aus: Martin Stingelin: Überstürztes und träges Sehen: Zum historischen Spannungsverhältnis zwischen aktuellen und virtuellen Verbrecherbildern in ihrer satirischen Brechung durch Georg Christoph Lichtenberg, Friedrich Nietzsche, Karl Kraus und Friedrich Glauser (1782-1936), in: Barsch, Hejl (Hg.): 2000, S. 435ff.



## **2. Zur Kulturgeschichte der Kunst und des Künstlers**





## **2.1. Menschenbilder in der bildenden Kunst, Teil 1**



Wir beginnen mit dem wohl bekanntesten Gemälde, das einen Menschen darstellt, mit Leonardos Mona Lisa.

►25. Leonardo da Vinci: Mona Lisa (1503 – ca. 1507), 77 x 53 cm, Öl auf Holz, Musée du Louvre, Paris

Das Bild ist also Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden. Welches Menschenbild steht also am Beginn der Neuzeit? Viel ist bereits über Mona Lisa spekuliert worden, angefangen von der Frage, wer das Modell gewesen sei bis hin zur Bedeutung ihres berühmten Lächelns. Zur ersten Frage möchte ich mich nicht näher einlassen, nur so viel: Sie war eine verheiratete Frau. Sie trägt nämlich einen Schleier und das war damals verheirateten Frauen vorbehalten. Interessanter ist die Frage, die mit ihrem Lächeln zu tun hat, sich aber nicht darauf beschränkt: Welches Menschenbild vermittelt die Darstellung? Leonardo wollte nach eigener Aussage die „Bewegung des Geistes“, die Psyche zeigen. Aber verbirgt das Bild nicht mehr als es zeigt? Nicht umsonst spricht man schon seit Jahrhunderten vom Geheimnis der Mona Lisa. Dabei gibt es wahrscheinlich gar kein Geheimnis. Dieser Eindruck des Betrachters, dass hier ein Geheimnis verborgen werde, hängt nämlich mit der Körperhaltung zusammen, in der Mona Lisa dargestellt ist. Durch die locker übereinander gelegten Hände und das Lächeln mit geschlossenem Mund sendet Mona Lisa nämlich scheinbar widersprüchliche Signale an den Betrachter: einerseits offen, andererseits geschlossen, einerseits entspannt, andererseits kontrolliert. Es wird also nicht wirklich die „Bewegung des Geistes“ gezeigt, sondern nur, dass es eine solche gibt. Die psychischen Vorgänge laufen aber im Innern ab und werden dort eingeschlossen und damit vor dem Betrachter verborgen. Betrachtet man nun das Bild nicht isoliert oder nur mit unseren heutigen Augen, sondern stellt es in den Kontext der Entstehungszeit, so löst sich das angebliche Rätsel auf. Man beginnt sich tatsächlich in dieser Zeit mit den Affekten zu beschäftigen, das Ideal des frühneuzeitlichen Menschen ist aber das der Beherrschung dieser Affekte und des Körpers. Beeinflusst ist dieses Ideal von der Wiederbelebung der antiken Philosophie der Stoa, dem sogenannten Stoizismus. Demzufolge habe der Mensch die Aufgabe, sein Inneres vor allem, was von außen auf ihn zukommt, abzuschirmen, also gleichsam eine Mauer um sein Inneres herumzubauen, um dieses möglichst unverändert zu erhalten. So soll er unerschütterliche Ruhe und Gleichmut erreichen. Genau dieses Menschenbild verkörpert die Mona Lisa. Die Landschaftsdarstellung im Hintergrund passt dazu. Zum einen stellt sie Mona Lisa nicht nur in den Zusammenhang der Natur, sondern auch in den der Zivilisation, der Naturbeherrschung also. Darauf verweist die deutlich erkennbare Brücke im Hintergrund. Zum anderen ist der gewundene Weg im Hintergrund leicht als Tugendpfad, wie wir ihn schon bei Petrarca kennen gelernt haben, zu interpretieren. Bei Mona Lisa haben wir es also mit einer verheirateten Frau zu tun, die das Menschenbild ihrer Zeit verkörpert: Sie beherrscht ihre Leidenschaften und ihren Körper, um nicht vom Tugendpfad abzuweichen, das heißt, ein gottgefälliges Leben zu führen.

Die Schönheit aber ist bei Leonardo kein Zufallsprodukt, aber auch keine Selbstverständlichkeit, sondern Forschungsgegenstand:

►26. Leonardo da Vinci: Proportionsschema der menschlichen Gestalt nach Vitruv (1485/90), 34,3 x 24,5 cm, Feder und Tinte, Venedig, Galleria dell' Accademia

Diese und ähnliche Studien zeigen den menschlichen Leib als Verkörperung von Zahlenverhältnissen, die in der perfekten Form, dem Kreis münden. Diese künstlerische Arbeit

am Schönheitsideal korrespondiert mit neuen Normvorstellungen von Schönheit und körperlichem Ebenmaß. Es ist dies eine Norm, die bereits mit der Vorstellung von Jugendlichkeit sich verbindet. Schon in der frühen Neuzeit beginnt ein Jugendkult, den wir heute nur zu gut kennen: das Ideal der ewigen Jugend. Indem man körperliches Ebenmaß zur Norm erhebt, erfindet man Ende des 15. Jahrhunderts aber als Kontrastfolie auch die Hässlichkeit:

► 27. Zwei groteske Profile im Gegenüber (Detail) (1487-90), Feder und Tinte, The Royal Collection

Leonardo entwickelt ein lebhaftes Interesse an grotesken Köpfen, das in einer ganzen Reihe von solchen Studien mündet. Im beginnenden Jugendkult wird das Alter hässlich. Die Kehrseite der ewigen Jugend ist die Diskreditierung des Alters. Diskreditierung mit den Mitteln der Zeichnung und der Malerei aber ist auch eine Erfindung der frühen Neuzeit. Leonardo begründet das Genre der Karikatur. Kopien und Abwandlungen seiner Studien alter Frauenköpfe tragen später Titel wie „Die Königin von Tunis“, „Margarethe von Tirol“ oder „Prinzessin Porcia“.

► 28. Quentin Massys: Alte Frau (Die Königin von Tunis, Margarethe Maultasch), (ca. 1525-30), 64 x 45,5 cm, Öl auf Holz, The National Gallery, London

Margarethe erhielt wegen ihrer angeblichen Hässlichkeit sogar den Beinamen „Maultasch“. Dabei beschreiben sie mehrere Zeitgenossen sogar als besonders schön. Auch die ihr vorgeworfene Sittenlosigkeit entspricht nicht der historischen Wahrheit, sondern ist ebenfalls Teil der Diskreditierung. Körperliche Hässlichkeit und Sittenlosigkeit verbinden sich im Fall von Margarethe ganz analog, aber eben spiegelverkehrt, wie im Fall der Mona Lisa körperliches Ebenmaß und Tugend.

Aus der Zeit noch vor der Erfindung der Hässlichkeit und der Karikatur stammt das folgende Bild, das aber ebenfalls in einem politischen Kontext steht:

► 29. Jan van Eyck: Die Madonna des Kanzlers Rolin (1436), 66 x 62 cm, Öl auf Holz, Musée du Louvre, Paris

Maria ist hier nicht wie damals üblich dem Betrachter zugewandt, sondern im Halbprofil dargestellt. Dadurch erreicht van Eyck eine gewisse Objektivierung: Der Betrachter wird sozusagen zum Zeugen einer Begegnung. Das im Profil dargestellte Gesicht des Kanzlers Rolin trägt unverhüllt die Spuren des Alters. Zum einen gibt es zu dieser Zeit noch keinen Jugendkult. Zum anderen herrscht in der Porträtmalerei noch eine Art radikaler Empirismus. Das ist möglich, weil das Gesicht noch nicht als Ausdruck von Empfindungen aufgefasst wird, sondern wie es dem mittelalterlichen Nominalismus\* entspricht: als Ding wie jedes andere. Folglich wird es auch genau wie jedes andere Ding gemalt. So besteht auch kein Grund, es jugendlicher zu machen, wie das bereits im folgenden Jahrhundert der Fall sein wird.

Mittelalterlich ist nicht nur die Personendarstellung, sondern auch die spätscholastische\* Bibelauslegung im Hintergrund. Die Reliefs auf den Architekturteilen stellen Szenen aus dem Alten Testament dar: den Sündenfall und eine Reihe von Tugendexemplen. Sie verweisen also auf das gottgefällige Leben des Kanzlers Rolin. Der eingefasste Vorgarten mit Rosen, Iris und Lilien verweist auf den „verschlossenen Garten“ des Hohen Liedes Salomonis. In mittelalterlicher Bibelauslegung steht er metaphorisch für Maria. Die

Pfauen schließlich sind ein altes Paradiesmotiv. Das Ganze wird situiert in einer Weltlandschaft\*, der zeittypischen Landschaftsdarstellung.

Damit steht das Gemälde bereits in einem politisch-repräsentativen Zusammenhang: Der Kanzler Rolin wird in seiner Begegnung mit der Mutter Gottes als frommer und tugendhafter Mensch dargestellt. Er wird damit aber auch als Kanzler religiös legitimiert. Das Bild enthält aber eine noch viel konkretere politisch-repräsentative Legitimation: Genau in der Bildmitte, zwischen den beiden Säulen spannt sich eine Brücke über den Fluss. Auf dieser Brücke steht ein Kreuz. Dieses Kreuz ließ Kanzler Rolin 1435 aufstellen, um an die Ermordung des Vaters Herzog Philipps des Guten, in dessen Diensten er stand, auf dieser Brücke im Jahr 1419 zu erinnern. Den 16 Jahren zwischen dem Mord und der von Rolin veranlassten Aufstellung des Kreuzes entsprechen die 16 Fliesenreihen bildeinwärts. Damit aber wird nun nicht mehr nur Rolin religiös legitimiert, sondern auch sein Arbeitgeber Herzog Philipp und gerade durch den Hinweis auf das Unrecht seiner Ermordung auch dessen Vater. Auf diese Weise wird nicht nur der gegenwärtige Herrscher legitimiert, sondern auch seine Dynastie.

Jan van Eyck steht zum Zeitpunkt, als er dieses Gemälde malt, im Dienst Herzog Philipps des Guten. Seit 1425 bekleidet er den Rang eines Kammerdieners. Das bedeutet nun nicht, dass er ihn bedient, etwa bei Tisch oder beim Ankleiden, wohl aber, dass er in seinen Diensten steht, so wie auf höherer Ebene der aus bürgerlichen Verhältnissen stammende Rolin. Dieser schaffte den Aufstieg in den Adelsrang, da die frühabsolutistische Verwaltung gut ausgebildete Beamte brauchte, die sie nur im Bürgertum fand. So bestand für kurze Zeit eine gewisse soziale Durchlässigkeit für gebildete Bürger. Jan van Eyck ist damit einer der ersten Hofmaler. Soziale Stellung des Künstlers und Kunstauffassung weisen bereits auf die Neuzeit voraus. Wie war das aber im Mittelalter?



## **2.2. Kunst und Künstler im Mittelalter**





Wir wissen bereits um die Bedeutung, die Aristoteles im Mittelalter hat. Es wird also das Beste sein, zuerst ihn zu befragen:

Aristoteles:

Die Kunst also ist – wie gesagt – eine auf Hervorbringen gerichtete Haltung, die mit wahrer Überlegung verbunden ist, während ihr Gegenteil, die Kunstlosigkeit, eine auf Hervorbringen gerichtete Haltung ist, die mit falscher Überlegung verbunden ist; beide gehen auf Dinge, die so und auch anders sein können.<sup>44</sup>

Zunächst fällt auf, dass es noch keinen Gegensatz von Kunst und Natur gibt, Gegenteil von Kunst ist bei Aristoteles eben nicht Natur, sondern Kunstlosigkeit. Beide stehen in linearem Zusammenhang mit der Wahrheit und beide sind auf die Herstellung von Objekten gerichtet.

Im Mittelalter wird dann die Kunst auch nicht als Gegensatz der Natur betrachtet, sondern im Gegenteil: man könnte fast sagen als eine Art bessere Natur:

Johannes Salisbury (1110/20 - 1180):

Sie [die Kunst] bietet bei dem, was der Mensch tut, gleichsam eine Abkürzung an im Vergleich zum langen Weg der Natur, und sie schafft (wie ich bereits gesagt habe) die Fähigkeit zum Vollbringen schwieriger Dinge. Daher nennen die Griechen sie *méthodon*, fassen sie gleichsam als abgekürztes Verfahren auf, das den übermäßigen Aufwand der Natur vermeidet und ihren gewundenen Lauf so lenkt, dass das, was zu tun nützlich ist, besser und leichter getan werden kann. Die Natur nämlich, so lebensvoll sie auch sein mag, erreicht, wenn sie nicht belehrt wird, die Leichtigkeit der Kunst nicht: Dennoch ist sie aller Künste Mutter, und sie gibt ihnen als Amme die Regel, damit sie fortschreiten und sich vervollkommen.<sup>45</sup>

Auch darin äußert sich die mittelalterliche Überzeugung von der Legitimität der Herrschaft des Menschen über die Natur: Er ist auch deswegen Herrscher über die Natur, weil er vieles, was die Natur kann, besser und schneller kann. Die Ästhetik ist dabei eine streng funktionalistische. Dieser Funktionalismus geht so weit, dass ein Bild unter Umständen sogar umso „schöner“ sein kann, je hässlicher es ist:

Man nennt das Bild des Teufels „schön“, wenn es die Hässlichkeit des Teufels gut wiedergibt und also hässlich ist.<sup>46</sup>

Es geht also in der Kunstauffassung der Scholastik um die Wahrheit, um die wahrhaftige Darstellung einer Sache oder, wie in der Architektur, die Verwirklichung einer Funktion. Schmückende Elemente sind da nur sekundär, sind Beiwerk von geringer Bedeutung:

<sup>44</sup> Zit. n. Andreas Mäckler (Hg.): *1460 Antworten auf die Frage: Was ist Kunst?*, Köln 2000, S. 9

<sup>45</sup> Zit. n. Umberto Eco: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München 1993, S. 153

<sup>46</sup> Bonaventura von Bagnoregio (1221-1274), zit. n. Eco: 1993, S. 162

Umberto Eco über Thomas von Aquin (1225/6 – 1274):

Für Thomas von Aquin existiert die Vorstellung des herzustellenden Dinges im Geist des Künstlers als Bild [...], als exemplarische Form, nach deren Vorbild etwas hergestellt wird. Der ausführende Geist, der die Form des von ihm Herzustellenden voraussieht, hat die Form des nachgeahmten Gegenstandes als Vorstellung in sich.

Der Aristotelismus dieser Position wird noch dadurch unterstrichen, dass diese Vorstellung oder Idee nicht nur eine Vorstellung von der substantiellen, also der vom Stoff losgelösten Form, von einer platonischen Essenz mit zweifelhafter Realisierbarkeit, sondern Vorbild einer in ihrem Zusammenhang mit dem Stoff konzipierten und mit diesem Stoff eine gewisse Einheit bildenden Form ist:

„Also entspricht die Idee weder nur dem Stoff noch nur der Form; vielmehr entspricht eine Idee dem Kompositum aus beiden, und sie erzeugt dieses Kompositum sowohl hinsichtlich der Form wie auch des Stoffes.“ (De veritate, III, 5)

Der herzustellende Organismus (denn auch hier setzt, wie man sieht, Thomas den Akzent nicht auf die abstrakte Vorstellung, sondern auf das organische Kompositum) untersteht einer einzigen exemplarischen Form (wiederum wird die Einheit des Kompositums betont): Der Künstler stellt sich ein Haus vor und denkt dabei an alle seine Akzidentien, die quadratische Form, die Höhe und so weiter. Nur die akzessorischen Akzidentien werden nachträglich, wenn der Gegenstand bereits hergestellt ist, konzipiert: beim Haus also Ausschmückungen, Wandmalereien und so weiter.

Auch hier eine streng funktionalistische Vorstellung vom künstlerischen Organismus, bei der das hedonistische Beiwerk nicht zur eigentlichen künstlerischen Konzeption gehört.<sup>47</sup>

Wie gestaltet sich unter diesen Voraussetzungen die Rolle des Künstlers? Natürlich kann es unter der Herrschaft des Objektivismus der Scholastik nicht um die persönliche Handschrift des Künstlers, also nicht um etwas individuell Eigenes und Unverwechselbares gehen. So ist der Künstler idealerweise ein anonymer Diener der Sache, ein Diener aber vor allem der Gemeinde und des Glaubens. Eine entsprechend demütige Haltung wird auch von ihm erwartet: So sind architektonische Objekte des Mittelalters immer Gemeinschaftsarbeiten. Die Künstler verewigen sich, wenn überhaupt, dann nur dezent mit ihren Erkennungszeichen auf den Steinen. Freilich darf einen dieses Bild nicht dazu verleiten, die Würde des Künstler im Mittelalter zu gering zu veranschlagen. Umberto Eco schreibt über die Würde der Kunst im Mittelalter:

---

<sup>47</sup> Eco: 1993, S. 171 f.

Da wo die Theoretiker sich noch mit Lösungsentwürfen herumschlugen, hatten die Künstler mittlerweile ein Bewusstsein ihrer eigenen Würde entwickelt. Doch fehlte im Mittelalter dieses Bewusstsein nie, wenngleich einige religiöse, soziale und psychologische Umstände dazu beitrugen, Demuthaltungen und eine scheinbare Neigung zur Anonymität zu fördern. [...] Doch die Formen, in denen das Mittelalter diese Achtung manifestiert, überschreiten oft die Grenzen zur Komik, wie in jener Geschichte von den Mönchen der Abtei von Saint-Ruf, die den Kanonikern der Kathedrale von Notre-Dame-des-Doms in Avignon zu nächtlicher Stunde einen jungen Mann raubten, der besonders geschickt in der Malkunst war und den das Kapitel der Kathedrale eifersüchtig hütete. Bei solchen Berichten fällt eine unausgesprochene instrumentelle Unterbewertung der künstlerischen Arbeit auf; hier wird der Künstler als eine Art *Gegenstand* gesehen, den man benutzen und tauschen kann. Natürlich bestärken derartige Episoden eine Auffassung, die den mittelalterlichen Künstler als demütigen Diener der Gemeinde und des Glaubens sieht, im Gegensatz zum Renaissancekünstler, der voller Stolz auf seine Individualität ist.

Die scholastische Kunstlehre trug zu dieser Situation bei durch ihre streng objektivistische Konzeption, die es nicht gestattete, im Werk die persönliche Handschrift des Künstlers zu entdecken; hinzu kam die übliche Unterbewertung der mechanischen Künste, die bei Architekten oder Bildhauern nicht den Anspruch auf persönlichen Ruhm entstehen ließ. Man darf nicht vergessen, dass die Arbeiten der bildenden Kunst, die sich auf ein urbanes oder architektonisches Objekt konzentrierten, immer Gemeinschaftsarbeiten waren und dass das Maximum an individuellem Zeugnis, das Künstler oder Handwerker von sich hinterlassen konnten, die Erkennungszeichen auf den Steinen waren. Auch heute neigt ja der unaufmerksame Betrachter, der nicht auf den Vorspann eines Filmes achtet, dazu, diesen als anonymes Werk zu betrachten, bei dem nicht Autor, Regisseur und Aufnahmeteam, sondern Handlung und Darsteller im Gedächtnis bleiben.

Die Dichter jedoch gewinnen im Gegensatz zu den *mechanici* schon sehr früh das volle Bewusstsein ihrer Würde; während bei den mechanischen Künsten nur die Namen des Hauptarchitekten überliefert werden, hat in der Dichtung jedes Werk seine bestimmten Autor. [...] Hinzu kommt, dass der Dichter neuen Stils, während der Miniaturmaler gewöhnlich ein Mönch und der Maurermeister ein an die Gilde gebundener Handwerker ist, so gut wie immer ein an das aristokratische Leben gebundener und von seinem Herrn sehr geschätzter Hofkünstler ist. [...] Sobald auch die Miniaturmaler für die Herren arbeiten, wie etwa die Brüder Limburg, taucht ihr Name aus der Anonymität auf. Arbeiten die Maler im Rahmen einer kommunalen Kultur in ihren Werkstätten, so wie es bei den italienischen Malern seit dem 13. Jahrhundert der Fall ist, dann bildet sich eine Literatur von Anekdoten um ihre Person, und das Interesse an ihnen grenzt an Vergötterung.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Eco: 1993, S. 177 ff.

Schon im Mittelalter beginnt also der Prozess, der den Begriff des Künstlers und der Kunst tiefgreifend verändert und so nachhaltig, dass Momente dieser neuen Rolle des Künstlers auch noch im bürgerlichen Kunstbetrieb des späten 19. und des 20. Jahrhunderts zu finden sind. Der Künstler wird zum Hofkünstler, ein Prozess, der paradoxerweise zu einer Befreiung des Künstlers und der Kunst führt.

### **2.3. Der Hofkünstler**



Im 13. Jahrhundert kommt es in England und Frankreich zunächst zur Ablösung der Mönche durch städtische Künstler und dann zur Entstehung des Amtes des Hofmalers und des Hofbaumeisters. Dann breitet sich das Hofkünstlerwesen über Europa aus. 1357 schafft Karl IV. an seinem Prager Hof das Amt des „pictor imperatoris“, seit 1371 gibt es in Ungarn das Amt des „pictor reis“. Dieses Amt ist verbunden mit einem Titel, einem festen Gehalt, Sonderprämien und nicht zuletzt mit Verfügungsgewalt über eine ganze Reihe von Untergebenen. Bereits viele der frühen Hofkünstler steigen in einen hohen Rang auf.

Giotto z. B. bekleidet am Hof König Roberts von Neapel den Rang eines „Familiaren“. Wie der Titel sagt, gehörte er damit zur „Familie“ des Herrschers, d. h. zu seiner nächsten Umgebung, die jederzeit Zugang zu ihm hatte. Interessant in Hinblick auf Kunstauffassung und Künstlerrolle ist die Begründung für diesen hohen Rang, die in der Verleihungsurkunde gegeben wird. Das ehrwürdige Werk Giottos weise ihn als ehrwürdigen Schöpfer aus. Malerei wird als Tugend bezeichnet. Giotto verfüge über persönliche Redlichkeit und außerordentliche Tugend. Das befähige ihn zu entsprechenden Handlungen und Diensten. Hier wird also bescheinigt, dass Giottos Wert als Künstler primär von etwas herrührt, was nicht erwerbbar und erlernbar ist, von etwas, was nur ihn persönlich auszeichnet. Das wirft Giotto nach Beendigung seiner Dienste am neapolitanischen Hof in die Waagschale, als er mit der Stadt Florenz verhandelt. Es gelingt ihm tatsächlich, dort unter konkurrenzfähigen Bedingungen als Stadtbaumeister auf Lebenszeit angestellt zu werden. Freilich gelingt ihm das nur, weil er vorher Hofkünstler war und so darauf beharren kann, kein einfacher Handwerker zu sein.

Sind die beiden Sphären, Hof und Stadt, zu Beginn also noch bis zu einem gewissen Grad durchlässig, so treten sie dann doch rasch auseinander. Dies hat mit dem politischen Einfluss der Zünfte\* in den Städten und der Entstehung eines hofeigenen Kunstbetriebes zu tun. Daher werden die Künstler in den Städten wie im Mittelalter wieder reine Handwerker und müssen daher auch Zunftmitglieder sein und sich den strengen Regeln der Zünfte unterwerfen. Es entsteht aber auch ein tiefe Kluft zwischen städtischer und höfischer Kunstauffassung. Sehr anschaulich wird dies in einer Bestimmung in Petrarcas Testament. Darin vermacht er ein Bild Giottos aus seinem Besitz Francesco Carrara mit der Begründung: „Einsichtige“ (Hof) sehen die Schönheit, „Ignoranten“ (Stadt) sehen nur den Inhalt.

Deutlich schwingt in diesem Gegensatz der mittelalterliche Gegensatz von *Artes mechanicae* und *Artes liberales*\* mit. In der Stadt werden die Künstler zu den Handwerkern gezählt, die körperliche Arbeit verrichten. Am Hof dagegen nähert sich der Hofkünstler der Sphäre der geistigen Arbeit: Seine Kunst ist nicht körperliche Arbeit für Lohn, sondern Arbeit aus zweckfreier Freude. Seine Kunst entspringt seiner „Tugend“ und Begabung, nicht den Regeln der Zunft. Diese Tugend und Begabung sind Geschenke Gottes oder der Natur. Anschaulich wird dies z. B. in der Kindheitsgeschichte Giottos: Schon als Hirtenbub soll er gezeichnet haben. Seine Begabung erscheint als Naturgabe. Als Natur- oder Gottesgabe aber ist die Kunst unbezahlbar. Diese Auffassung erlaubt dann dementsprechende Zahlungsforderungen der Künstler. Dürer z. B. meint, der Künstler solle sich sein Werk teuer bezahlen lassen, denn „kein Geld ist zu viel dafür, auch ist es göttlich und recht.“ Und Michelangelo stellt genau diesen Unterschied zwischen körperlicher Arbeit und Kunst heraus:

Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564) im Gespräch mit Francisco de Hollanda:

Ich veranschlage den Wert solch eines Werkes hoch, das von der Hand eines vorzüglichen Mannes herrührt, auch wenn er nur kurze Zeit darauf verwendet hat. Hat er aber gar viele Zeit dafür hingegeben, wer vermöchte dann, einen Preis festzusetzen? Hingegen veranschlage ich eine Arbeit niedrig, die einer, der vom Malen nichts versteht, ob man ihn auch Maler heißt, in noch so langen Jahren herstellt. Nicht nach der Arbeitszeit, die man daran ohne Erfolg vergeudet, soll man Bilder abschätzen, sondern nach der Tüchtigkeit und besonders nach der Kunst dessen, der sie ausführt. Und wäre dem nicht also, so würde man einem Gelehrten, der eine Stunde Studium auf einen wichtigen Fall verwendet, nicht mehr bezahlen, als einem Weber auf die Webereien, die er sein ganzes Leben lang besorgt, oder als einem Bauern, der den Tag über bei seiner Feldarbeit geschwitzt hat.<sup>49</sup>

Das heißt nun nicht, dass Wissen und Erfahrung in der Hofkunst nichts zählen würden, im Gegenteil: „Ars sine scientia nihil est.“ (Es gibt keine Kunst ohne Wissen), aber im Gegensatz zu den Zünften ist die Begabung am Hof wichtiger.

Diese Vorteile für die Kunst und den Künstler am Hof sind so unbestreitbar, dass Leonardo, der auf Grund seiner bürgerlich-städtischen Herkunft seine Vorbehalte gegenüber dem Hof hat, einerseits versucht, die höfische Praxis über die Kunsttheorie in die städtische Sphäre zu übertragen und sich andererseits mehrmals, allerdings erfolglos, für ein Hofkünstleramt bewirbt:

Aus Leonardo da Vinci's Bewerbungsschreiben an den Mailänder Hof, 1482:

In Friedenszeiten kann ich mich wohl mit jedem andern in der Baukunst messen, sei's bei der Errichtung öffentlicher oder privater Gebäude oder bei der Leitung des Wassers von einem Ort zum andern. Ferner werde ich bei der Bearbeitung von Marmor, Erz und Ton, sowie in der Malerei, wohl etwas leisten, was sich vor jedem andern, wer immer es auch sei, sehen lassen kann.<sup>50</sup>

Solche Bewerbungen von Künstlern sind die Ausnahme, denn normalerweise wurde man auf anderen Wegen Hofkünstler: über Vermittlung durch Stadtregierungen, Kaufleute, Humanisten, andere Künstler, über Wettbewerbe, durch Dedikationen an Fürsten. Vor allem aber musste man als etwas Besonderes auffallen, auch durch exzentrisches Gehabe. So tritt etwa Gossaert im Papierkostüm vor Kaiser Karl V. Oft aber ist es die Eigeninitiative des Hofes, der internationales Niveau auch auf dem Gebiet der Kunst erreichen möchte. So haben die Gesandten auch die Aufgabe, die Kunst zu beobachten. Als Motive für seine Bewerbungen nennt Leonardo einerseits die Not, andererseits den Wunsch, „etwas Großes zu machen“, eine Begründung, die noch Goethe seinem Vater gegenüber nennt, als er sich am Weimarer Hof anstellen lässt. Dies verweist wiederum auf die Be-

<sup>49</sup> Zit. n. Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996, S. 199

<sup>50</sup> Zit. n. Warnke: 1996, S. 225



schränktheit des städtischen Publikums gegenüber dem höfischen. Den Unterschied zwischen städtischer und höfischer Kunstauffassung kann man folgendermaßen schematisieren:

Stadt	Hof
Tradition Schicklichkeit Konformität Inhalt	Neuestes Herausragendes Originalität Form

Zudem kann die Stadt zwar dem Künstler Abgabefreiheit gewähren, nicht aber Zunftfreiheit. Daher ist es nicht übertrieben, wenn von der Hoffreiheit die Rede ist. Diese Hoffreiheit kann freilich auch ein sogenannter Hoflieferant genießen, der zwar in der Stadt wohnt, aber Hofaufträge und Hofprivilegien hat. Ein solcher war z. B. Jan van Eyck. Dürer versucht mit allen Mitteln aus dieser Doppelstellung Kapital zu schlagen. Er lebt zwar von höfischen Zuwendungen, betont aber bei jeder Gelegenheit seine Treue zur Stadt Nürnberg, die ihn lukrative Hofstellungen ablehnen lässt. Im gleichen Atemzug stellt er dann Forderungen an die Stadt, die ihm ja nun etwas schuldig sei. So erstellt Dürer ganze Kataloge abgelehnter Hofberufungen als Argument gegenüber der Stadt, versichert sich aber gleichzeitig lukrativer Hofaufträge. Dürer ist freilich nicht der einzige Künstler, der die Spannung zwischen Stadt und Hof für sich nützt. Andere berühmte Künstler, die das tun, sind z. B. Tizian und Rubens. Dieses Verhalten ist aber nicht bloß auf Geldgier zurückzuführen, sondern auch auf eine Besonderheit der Stellung der „familiären“ am Hof. Diese ist persönlich an den Fürsten gebunden, d. h.: Der Tod des Fürsten ist auch der „Tod“ des Dieners. Sicherheit gibt folglich nur der Ruhm, der eine neue Anstellung ermöglicht. Hat man eine solche, ist der Lebensunterhalt durch die Fürsorgepflicht des Fürsten gesichert. Außerdem gibt es feste Provisionen für Dienstbereitschaft und Fähigkeiten, nicht für die erbrachten Leistungen. Ja es gibt sogar „Wartegelder“ fern vom Hof. Allerdings schwankt die Höhe dieser Zuwendungen, sie sind von der Gnade des Fürsten und damit in erster Linie von seiner Finanzlage abhängig.

Das Werk aber wird freigesetzt. Zum einen kann der Künstler nach außen arbeiten, bei leeren Hofkassen muss er das freilich auch. Zum anderen wird jedes Einzelwerk extra vergütet, oft mit einem Vielfachen des Grundgehalts. Die Quantifizierung ist allerdings schwierig, denn das Werk ist ein Geschenk des Künstlers an den Fürsten. Dieser ist daher verpflichtet, ein Gegengeschenk zu machen, das dem Wert des Geschenks entspricht oder ihn übertrifft. Der Künstler lässt sich auf diese Weise nach seiner Reputation bezahlen, das Kunstwerk wird zum geistigen Produkt. Hier ist bereits die Vorform der Preisfreiheit des Kunstwerks in der bürgerlichen Gesellschaft zu erkennen.

Was tut aber ein Hofkünstler im Alltag wirklich? Einen Eindruck davon kann folgender Text vermitteln:

Heinz Schwarzmann über Lucas Cranach (1472 – 1553) in Wittenberg:

Außer den genannten Wappen wird er da bezahlt für Bemalung und Vergoldung von Fahnen für Wagen, Renn- und Stechdecken, Rennfahnen, Paniere und Hellebarden. Ein Tischbrett, ein Rahmen, zwei Schlitten, 6 Peitschenstöcke werden angestrichen. Vergoldet ein Hirschgeweih, die Inschrift über einem Tor, ein Turmknauf, die Rosen von Kassettendecken (im Wittenberger Schloss einmal 218 Stück zusammen). Vor allem sind da aber die zahlreichen Tüncherarbeiten, besonders bei den Schlossbauten Friedrichs in Wittenberg und Torgau. In Torgau erscheint 1535 Meister Cranach mit etlichen Gesellen, um ein Dach, ein Haus, eine Gartenmauer grün zu streichen. Oft genug werden ganze Häuser außen und innen, einzelne Stuben, Decken, Fenster, eine Treppe, ein Kamin mit farbigem Anstrich versehen.<sup>51</sup>

Dieser eher prosaisch-handwerklichen Tätigkeit steht das Bewusstsein des „Adels der Malerei“ gegenüber, das sich im Zuge der vielen Adelungen von Hofkünstlern herausgebildet hat. Nun hat Malerei freilich unbestreitbar einen handwerklichen Aspekt, ist also nicht rein geistige Arbeit. Ein Adeligler wiederum darf körperliche Arbeit nur verrichten, wenn er es aus Freude und Neigung zu seiner Ehre tut. So entsteht in der Literatur bald das neuzeitliche Kunstverständnis: Der Künstler arbeitet aus Neigung und Freude.

Tatsächlich wird vom Hofmaler größte Vielseitigkeit verlangt, darauf verweist schon Leonardos Bewerbungsschreiben: Neben Malerei und Bildhauerei auch Militärtechnik, Ingenieurarbeiten, Festungsbau, Bauten zum öffentlichen Wohl: Kirchen, Spitäler, Markthallen, Straßen, Kanalisation. Auch der berühmte neue Mensch der Renaissance, der Uomo universale, ist also „eigentlich nur die Stellenbeschreibung des höfischen Kunstintendanten.“<sup>52</sup>

Bei den meisten dieser Tätigkeiten liegt der Nutzen für die andere Seite, den Fürsten, klar zu Tage. Beim Malen von Gemälden ist dieser nicht von vornherein offensichtlich. So begründet ihn z. B. Michelangelo auch wortreich:

Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564) im Gespräch mit Francisco de Hollanda:

So viele Gelegenheiten, die Zeichenkunst zu verwerten, finden sich in ruhigen Zeiten, dass es fast scheint, als ob man den Frieden zu keinem anderen Zwecke durch Waffenthaten erkaufte, als damit für ihre Werke und Unternehmungen Raum und die Ruhe geschaffen werde, die sie nach den großen, im Felde geleisteten Diensten braucht und verdient. Denn welcher Nachruhm großer Siege und kriegerischer Leistungen würde den Menschen verbleiben, wenn nicht hernach, dank jener Malerei und Architektur innewohnenden Kraft, die Erinnerung an dieselben, sobald die Waffen schweigen, in Triumphbögen, Aufzügen und Grabdenkmälern und noch durch andere Mittel festgehalten würde – was für unser menschliches Empfinden so Nothwendig und wertvoll ist? [...] So ist also für erhabene Fürsten der Friede etwas

<sup>51</sup> Zit. n. Warnke: 1996, S. 257

<sup>52</sup> Warnke: 1996, S. 256

Wünschenswertes, damit sie in ihren Reichen große Malerwerke bestellen, zur Zierde und zum Ruhme ihrer Regierung, und auch damit sie sich dadurch persönliche geistige Genüsse und Schauspiele verschaffen.<sup>53</sup>

Das Gedeihen der Künste gehört also zu den Attributen des Friedens, mäzenatische Freigiebigkeit verschafft dem Fürsten einen Statusvorsprung. Außerdem kann man, das weiß schon die mittelalterliche Kirche, am wirkungsvollsten über die Sinne überzeugen, vor allem visuell. So heißt es in einer Empfehlung an Heinrich VIII.: „weil beim einfachen Volk die Dinge schneller über die Augen als über die Ohren eindringen“.

Außerdem hat das Bild des Herrschers im 18. Jahrhundert sogar noch im ganz konkreten Sinn repräsentative (d. h.: ersetzende) Bedeutung:

Verhaltensregel gegenüber einem Herrscherbildnis aus dem 18. Jahrhundert:

Was das Bild eines souverainen Herrn anlangt, so steht selbiges in denen Audientz-Zimmern, bey denen Gesandten zwischen dem Baldachin und dem Barade-Stuhl, meistens in Form eines Brust-Bildes erhöht. Es präsentiret die Person, gleich als wäre selbe gegenwärtig, daher mag auch selbigen im Sitzen nicht leicht der Rücken zugewendet werden, auch niemand in dem Zimmer, wo das Bildnis eines regierenden Potentaten befindlich, mit bedecktem Haupte, die Ambassadeurs ausgenommen, erscheinen darff.<sup>54</sup>

Sogar als Botschafter werden Hofmaler des öfteren eingesetzt, etwa wenn es um die Anbahnung von Heiraten geht. Dann reist der Hofmaler mit dem Porträt der Fürstentochter an den befreundeten Hof. In diesen Fällen kann dann auch der immer bestehende Konflikt zwischen Ähnlichkeit und Idealisierung zum Problem werden. Wenn die Idealisierung zu groß ist, dann ist es später die Enttäuschung über den realen Anblick. Satirisch spricht das Molière in einem seiner Stücke an:

Die Sklavin zum Maler in Molières „Der Sicilianer oder Der Verliebte als Maler“:

Ich zähle mich nicht zu den Frauen, welche, wenn sie sich malen lassen, Porträts verlangen, die gar nicht sie selbst sind; und die der Maler nicht befriedigt, wenn er sie nicht um Vieles schöner macht, als sie in Wirklichkeit sind. Ihnen zu genügen müsste man *ein* Porträt für alle verfertigen, denn alle verlangen ja dasselbe: einen Teint aus Lilien und Rosen, eine wohlgeformte Nase, einen kleinen Mund, und große, blitzende, schöngeschnittene Augen; besonders aber ein Gesicht, nicht größer als eine Faust, wäre auch das ihrige einen Fuß breit.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Zit. n. Warnke: 1996, S. 290 f.

<sup>54</sup> Zit. n. Warnke: 1996, S. 272

<sup>55</sup> Zit. n. Warnke: 1996, S. 284

Die französische Revolution bringt einen epochalen Bewusstseinsbruch und zieht eine Revision der Geschichte nach sich. So spricht man in ihr auch von der „Befreiung“ der Künste und der Künstler:

Aufruf des Ausschusses für öffentliche Arbeiten 1793:

Republikanische Künstler, zu lange Zeit haben die prostituierten Künste dem Despotismus gedient, sie nannten sich „Freie Künste“, obwohl das Siegel des Sklaventums auf all ihre Erzeugnisse geprägt war. – Unter dem republikanischen Regime werden sie ihre Freiheit wiedergewinnen und ihre frühere Niedrigkeit sühnen. Früher korrumpierten sie die öffentliche Meinung, heute helfen sie ihrer geistig-moralischen Gesundung; mehr als sie dem Despotismus je gegeben haben, wird ihre ganze Kraft nun der Freiheit gehören.<sup>56</sup>

Trotz dieses Bruchs dominieren eher die Kontinuitäten. Institutionell existieren die Akademien weiter, die Bautätigkeit wird vom Staat übernommen, es entstehen Bibliotheken und Museen. Zum andern gibt es Zeugnisse künstlerischer Freiheit schon lange vor der Revolution. Mantegna z. B. weigert sich, seine Bildvorlage der Herzogin von Mailand „in elegante Formen zu bringen“, also nach den Wünschen der Herzogin umzugestalten. Diese Weigerung hat aber keineswegs negative Konsequenzen für ihn, im Gegenteil:

Francesco Gonzaga 1480 an die Herzogin von Mailand anlässlich der Weigerung Mantegnas, deren Bildnis „in elegante Formen zu bringen“:

Wenn ich selbst vollbringen könnte, was Ihr verlangt, würdet Ihr sogleich zufrieden gestellt sein. Doch diese hervorragenden Maler sind irgendwie seltsam und es empfiehlt sich, von ihnen zu nehmen, was immer man von ihnen bekommen kann.<sup>57</sup>

Dieser Brief gehört zu den frühesten Belegen der Anerkennung einer psychischen Sonderstellung des Künstlers. Versuche, eigenwillige Künstler etwas dienstfertiger zu stimmen, geschehen, wenn überhaupt, sehr vorsichtig:

König Franz I. von Frankreich zu Benvenuto Cellini (1500 – 1571):

Es ist doch eine seltsame Sache, Benvenuto, dass ihr andern, so geschickt ihr seid, nicht einsehen wollt, dass ihr eure Talente nicht durch euch selbst zeigen könnt, sondern dass ihr euch nur groß beweist bei Gelegenheiten, die wir euch geben; daher solltet ihr ein wenig gehorsamer sein, nicht so stolz und eigenliebig.<sup>58</sup>

Fast unterwürfig wirkt der König hier gegenüber dem Künstler. Die Vorstellung der Einzigartigkeit des Talents des Künstlers zwingt ihn dazu.

<sup>56</sup> Zit. n. Warnke: 1996, S. 310

<sup>57</sup> Zit. n. Warnke: 1996, S. 316

<sup>58</sup> Zit. n. Warnke: 1996, S. 316

Erst im bürgerlichen 19. Jahrhundert erscheint dann Hofkunst als entfremdete Kunst. Das Kunstwerk soll nicht mehr auf Grund des Auftrags des Fürsten entstehen und somit vom Inhalt relativ unabhängige Form sein, sondern aus dem jeweiligen Zeit- oder Volksgeist. Daher wird die Einheit von Inhalt und Form propagiert:

Aus Gustav Freytag „Fürst und Künstler“, im „Grenzboten“ Nr. 1, 1866:

Es hat in Deutschland eine Zeit gegeben, wo die Gunst der Mächtigen dem Künstler unentbehrlich war. Sie vorzugsweise gaben ihm durch ihre Aufträge die Möglichkeit zu gedeihen, sie boten seinem äußeren Leben Schutz und Schirm, in ihren Kreisen waren vorzugsweise die Charaktere und Stimmungen, die sichere und selbstbewusste Auffassung des Lebens zu finden, die der Künstler für seine Kunst nicht missen kann. Diese Zeit ist nicht mehr. Die Kunst der Gegenwart wird von der ganzen Nation getragen; wenn dem Künstler gelingt, ihren Herzschlag in seinen Kunstwerken wiederzugeben, bedarf auch sein äußeres Leben keiner anderen Stütze. [...] Schon bieten wohlhabende Gemeinden und reiche Privatleute den meisten Künstlern reichlichere Beschäftigung, als unsere Fürsten zu geben vermögen. Für das persönliche Selbstgefühl des Künstlers sind diese neuen Förderer weit bequemer, für seine Kunst lassen sie allerdings auch noch zu wünschen übrig. Und geht man der Sache auf den Grund, so gehört der Künstler doch in die Kreise der menschlichen Gesellschaft, in denen er vorzugsweise die Vorbilder für seine Werke findet. Billige Schätzung kann nicht zugeben, dass zur Zeit unsere Fürstenhöfe vorzugsweise solche Stätten sind. [...] Der Künstler hat tatsächlich aufgehört, Tischgänger der Vornehmen zu sein, er ist Schützling eines großen Volkes geworden, und er soll sich hüten, diese unabhängige Stellung aufzugeben.<sup>59</sup>

Andererseits aber erscheint der Hofkünstler in vielen Texten des 19. Jahrhunderts als Präfiguration\* der Überlegenheit des Bürgertums über den Adel. Da wird erzählt, wie Leonardo in den Armen Franz I. stirbt, wie Maximilian Dürer besucht und Karl V. Tizian den Pinsel aufhebt. Dieses Bewusstsein der höheren Bestimmung des Künstlers steht noch im 20. Jahrhundert den anonymen Marktmechanismen des Kunstmarktes gegenüber. Der Avantgardekünstler versteht sich zwar als Gegentypus zum Hofkünstler, wenn er seine Selbstverwirklichung in Freiheit betont. Gerade die dadurch gewonnene, gesellschaftlich anerkannte Außenseiterstellung verbindet ihn aber wieder mit dem Hofkünstler.

---

<sup>59</sup> Zit. n. Warnke: 1996, S. 323 f.



## **2.4. Menschenbilder in der bildenden Kunst, 2. Teil**





Einer der berühmtesten Hofmaler, bekannt vor allem für seine Fürstenporträts, war Hans Holbein d. J. (1497/89 – 1543). Hofmaler war er allerdings erst ab 1536 am Hof König Heinrichs VIII. in London. Vorher lebte er hauptsächlich in seiner Geburtsstadt Basel und war dort Mitglied der Malerzunft. Dort lernte er auch Erasmus von Rotterdam kennen und illustrierte seine Satire „Lob der Torheit“. Dort, also noch in der städtischen Sphäre, malte er auch das folgende Porträt des Humanisten.

► 30. Hans Holbein d.J.: Porträt des Erasmus von Rotterdam (1523), 37 x 30 cm, Papier auf Holz, Kunstmuseum Basel

Die Darstellung des Kopfes im Profil wirkt im 16. Jahrhundert bereits altertümlich. Es ist aber unwahrscheinlich, dass Holbein seinen Humanisten-Freund durch diese veraltete Darstellungsweise ins Mittelalter rücken hat wollen. Bei einem in der Blütezeit des Humanismus gemalten Porträt würde das keinen Sinn machen. Das zweite, was an dem Bild sofort auffällt, ist der scharfe Hell-Dunkel-Kontrast. Die dunkle Wand im Hintergrund, die dunkle Kleidung Erasmus' und sein dunkles Barett lassen das helle Gesicht und die hellen Hände deutlich hervortreten. Das Porträt fokussiert also ganz eindeutig auf Gesicht und Hände, vor allem aber auf die schreibenden Hände. So wird auch die Profildarstellung des Gesichts zum Mittel dieser Fokussierung und verliert damit ihre Altertümlichkeit. Denn die Pupillen sind durch die halb niedergeschlagenen Augenlider nicht sichtbar. Es ist also so, als würde Erasmus den Betrachter nicht bemerken, da er sich voll und ganz auf sein Schreiben konzentriert. Holbein stellt Erasmus dar als Verkörperung des lesenden und schreibenden Menschen, eines Menschenbildes des Humanismus also. Gleichzeitig vernachlässigt er aber die individuellen Züge Erasmus' nicht. Wir sehen ganz deutlich Erasmus als lesenden und schreibenden Menschen.

Greift Holbein zu einer mittelalterlichen Darstellungsweise und gibt ihr eine neue Funktion, so benützt auch Albrecht Dürer in seinem Selbstbildnis im Pelzrock mittelalterliche Proportionssysteme in der Bildkonstruktion:

► 31. Albrecht Dürer: Selbstbildnis im Pelzrock (1500), 67 x 49 cm, Öl auf Holz, Alte Pinakothek, München

Empirismus bis ins kleinste Detail verbindet sich hier mit ebenso starker Idealisierung, vor allem durch die extreme Symmetrisierung. Die langen Haare und die Frontalität erinnern an Christusbildnisse nach dem legendären Schweißband der Veronika\*. Solche Darstellungen waren im Mittelalter weit verbreitet. Sollte das Selbstbildnis also auf die Imitatio Christi (Nachahmung, Nachfolge) verweisen? Nach der Vorführung dieser Imitatio Christi als Verzicht auf alle irdischen Güter durch Franz von Assisi ist sie aber wohl kaum noch im Pelzmantel vorzustellen. Der Hl. Franziskus hat ja bekanntlich seinen Mantel und all seine teuren Kleider öffentlichkeitswirksam verschenkt. Soll also eher der Künstler als Demiurg dargestellt werden? Immerhin hat Dürer später selbst davon gesprochen, dass „die großen Meister auf einer Stufe mit Gott“ stünden.

Doch auch damit will der modisch-eitle Aspekt dieser Selbstdarstellung nicht recht zusammenpassen. Modische Accessoires betont Dürer auch auf anderen Selbstporträts. Auch die äußerst gepflegten langen Haare, als käme Dürer eben vom Friseur, gehören dazu. Nun sind aber lange Haare zu dieser Zeit gar nicht mehr in Mode, im Gegenteil: Es gibt bereits gewichtige Kritik (Erasmus) am Tragen langer Haare. Somit würde sich Dürer hier zwar als wohlhabend, selbstbewusst und eitel darstellen, zugleich aber auch

als Außenseiter. Vielleicht haben wir es hier also auch mit der Darstellung einer selbstbewussten künstlerischen „Gegenkultur“ zu tun. Rätselhaft bleibt auch die anatomisch schwierige Stellung der Finger der rechten Hand. Die Finger in dieser Stellung wirken wie eine SchlieÙe des Mantels. Sie erinnern aber auch an ein Zeichen der Ehrerbietung auf italienischen Porträts der Zeit.

Von keinem Maler der Neuzeit sind so viele Selbstbildnisse erhalten wie von Rembrandt. Sie erstrecken sich über seine ganze Lebenszeit, vom Jüngling bis zum Greis. Als hätte Rembrandt seinen Alterungsprozess, die psychischen und physischen Veränderungen an sich selbst malerisch nachvollziehen wollen. Das hängt wohl tatsächlich mit der Zunahme des autobiografischen Interesses im 17. Jahrhundert, vor allem in der Literatur, zusammen. Dies wiederum ist eine Folge des zunehmenden Individualismus in der bürgerlichen Kultur. Trotzdem sollte man vorsichtig sein und Rembrandts Selbstporträts nicht vorschnell als Ausdruck seines „Wesens“ deuten. Dies wird schon in seinen frühen Selbstbildnissen deutlich:

► 32. Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis (1629), 6 x 5 cm, Öl auf Holz, Alte Pinakothek, München

Schärfer könnte der Kontrast zu Dürers Selbstbildnis im Pelzrock gar nicht sein. Und doch wird wohl Rembrandt hier noch weniger als Dürer sein „Wesen“ zeigen. Eine ganze Reihe von Radierungen mit ähnlich unvoreilhaftem Gesichtsausdrücken bis hin zur Grimasse bringt einen auf die richtige Spur. Diese Radierungen haben nämlich Untertitel wie „mit offenem Mund“, „mit aufgerissenen Augen“ oder „mit gerunzelter Stirn“. Rembrandt spielt also in seinen frühen Selbstporträts verschiedene Gesichtsausdrücke durch und versucht sie im Bild darzustellen. Er folgt damit zeitgenössischen Affektenlehren, die deduktiv ein Schema der Affekte konstruierten. Rembrandt leistet also eigentlich einen Beitrag zur empirischen Psychologie, wenn er in diesen Studien die Enzyklopädie der Empfindungen durchspielt.

Auch um ein Spiel, aber ein Spiel auf einem anderen Gebiet handelt es sich bei folgendem Selbstbildnis:

► 33. Rembrandt van Rijn: Selbstporträt (1640), 102 x 80 cm, Öl auf Leinwand, The National Gallery, London

Hier bewegt sich Rembrandt nicht auf dem Gebiet der Psychologie, sondern auf dem der Kunstgeschichte. Er ahmt mit dem Blick über die Schulter und dem auf der Brüstung ruhenden, angewinkelten rechten Arm die Pose von Tizians sogenanntem Ariost nach. Zum Vergleich:

► 34. Tizian: Herr in Blau (Ariosto), um 1512, 81,2 x 66,3 cm, Öl auf Leinwand, The National Gallery, London

Konventionalisierte Haltungen und Gesten stehen in dieser Gruppe der Selbstbildnisse im Vordergrund. Einen Schritt weiter geht Rembrandt noch, wenn er sich in verschiedensten Kostümen darstellt. In ein und demselben Jahr (1634) stellt er sich einmal als Fürst mit Krummsäbel und einmal als Bürger mit Barett dar.

► 35. Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis als Jüngling (2. Drittel 17. Jahrhundert), 62 x 52 cm, Öl auf Holz, Galleria degli Uffizi, Florenz

Als vornehmer Herr mit Eisenkragen und Ehrenketten stellt er sich genauso dar wie als Bettler und als orientalischer Sultan mit Turban und Pudel. Dieses exzessive Durchspielen verschiedener sozialer Rollen (ca. 90 Selbstbildnisse) kann man natürlich individualpsychologisch als imaginative\* Entschädigung für erlittene Krisen und kompensatorische Omnipotenzfantasie\* interpretieren. Man kann sie aber auch als Durchspielen objektiver Sozialstrukturen sehen, die damals in den Niederlanden eine bis dahin ungekannte Durchlässigkeit erreicht hatten.

Gemessen an der hohen Zahl dieser Rollenspiele gibt es nur eine sehr kleine Zahl von Selbstbildnissen, die Rembrandt als Maler zeigen. Doch auch in diesen Fällen muss man genau hinschauen, um nicht in die Falle zu gehen und sie vorschnell als Ausdruck seiner Individualität zu interpretieren. Bei seinem letzten Selbstporträt scheint es zunächst so:

►36. Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis mit Malstock (1669), 82,5 x 65 cm, Öl auf Leinwand, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Hier scheint Rembrandt am Schluss noch einmal zu den Affektdarstellungen seiner Jugend zurückgekehrt zu sein. Mit dem Unterschied, dass nun der Gefühlszustand tatsächlich autobiografisch glaubwürdig erscheint. Noch dazu stellt er sich mit Malstock dar, also scheinbar nicht in einer Rolle. Und doch ist es eine Rolle, die der alte Rembrandt hier vorspielt. Links nämlich ist auf dem Bild undeutlich das Gesicht einer alten Frau zu erkennen. Zusammen mit dem lachenden Gesichtsausdruck und der Malsituation verweist das auf die damals beliebte Geschichte vom griechischen Maler Zeuxis, von dem erzählt wird, er habe sich zu Tode gelacht, als er eine runzelige, komische alte Frau nach dem Leben malte. Allerdings fehlt das satirische Moment bei Rembrandt: Er spottet nicht über andere, aber auch nicht über sich selbst. Eher zeigt er mit leiser Ironie die eigene Hässlichkeit und Hinfälligkeit in Folge des Alters.

Ungefähr 20 Jahre früher malt Nicolas Poussin sein Selbstbildnis in einer Ateliersituation. Diese stellt er aber ziemlich abstrakt dar:

►37. Nicolas Poussin: Selbstbildnis (1649/50), 98 x 74 cm, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris

Die Rechtecksform dreier übereinander geschichteter, gerahmter Leinwände wiederholt sich noch einmal in der dunklen Tür im Hintergrund. Von der hintersten Leinwand ist nur ein kleines Stück des Rahmens zu sehen, die vorderste Leinwand ist leer bis auf die lateinische Inschrift, die übersetzt lautet: „Bildnis des Malers Nicolas Poussin aus Les Andelys, im Alter von 56 Jahren in Rom im Jubiläumsjahr 1650“. Davor steht der Künstler in einem dunkelgrünen Gewand, den Kopf mit ernstem Gesichtsausdruck fast frontal dem Betrachter zugewendet, die rechte Hand auf eine geschlossene Zeichenmappe gelegt. Die leere Leinwand steht für die Theorie des „disegno interno“, der „inneren Idee“. Diese Kunsttheorie meint, der „Entwurf“ als geistige Vorstellung gehe der praktischen Ausführung voraus. Der Künstler wird so zum Intellektuellen. Poussin betont also mit dieser abstrakten Darstellung des Ateliers die geistige Arbeit des Malers vor der handwerklichen: Er hält keinen Pinsel in der Hand. Auf dem zweiten Bild ist am linken Rand vor einer Landschaft eine Frau mit Augendiadem zu sehen. Sie kann man daher als Allegorie der Malerei als Königin der Künste interpretieren. Soweit macht das Bild eine prägnante Aussage im Spannungsfeld der Kunst zwischen geistiger Arbeit und Handwerk.

Nicht weniger aussagekräftig ist ein kleines Detail: Poussin trägt am kleinen Finger der auf die Zeichenmappe gestützten Hand einen Ring mit einem Diamanten, der die Form einer vierseitigen Pyramide hat. Das ist das Emblem der Constantia, der Haupttugend des Stoizismus und auch des christlichen Stoizismus, der beliebtesten Philosophie des 17. Jahrhunderts. Die antike Stoa fordert vom Menschen, sein Inneres gegen alle Angriffe der Außenwelt unversehrt intakt zu halten. Verbunden mit dem Christentum bekommt die Constantia noch die Bedeutung des unbeirrten Festhaltens am Glauben dazu. Dass gerade diese Philosophie sich im 17. Jahrhundert so großer Beliebtheit erfreute, hängt wohl mit folgender Tendenz zusammen: Erstmals in der europäischen Kultur entsteht im 17. Jahrhundert die Vorstellung einer personellen Identität. Als Spiel mit verschiedensten Identitätsentwürfen spiegelt sich dieser Prozess bei Rembrandt. Die Konstanz dieser Personalidentität bedeutet das Gleichbleiben von Einstellungen, Ideen und Lebensführung über die ganze Zeitspanne des Lebens hinweg. So beharrt Poussin auch in der Bildaussage seines Selbstbildnisses auf seiner bürgerlichen Autonomie in Rom, nachdem er seine Position als Hofmaler in Versailles 1643, abgestoßen von Intrigen, verlassen hatte.

Ein ganz konkretes Interesse am menschlichen Körper zeigt dagegen folgendes Bild:

► 38. Rembrandt van Rijn: Die Anatomievorlesung des Dr. Nicolaes Tulp (1632), 169,5 x 216,5 cm, Öl auf Leinwand, Königliche Gemädegalerie Mauritshuis, Den Haag

Sektionen des Körpers toter Menschen, heute in der Pathologie und der Medizinerbildung Alltag, kamen im Mittelalter nur ganz vereinzelt vor. Es herrschte jahrhundertlang ein kirchliches Verbot. Mantegna und Leonardo begingen die ersten Verstöße dagegen aus wissenschaftlichem Interesse. Im 16. Jahrhundert erscheint dann in den Niederlanden das Anatomielehrbuch des Andreas Vesalius: „De corporis humani fabrica 1543“ (Über den Aufbau des menschlichen Körpers). Dieses Lehrbuch beruht auf eigenen Beobachtungen, Vesalius hat also selbst eine ganze Reihe von Sektionen durchgeführt, interpretiert den Körper aber theologisch als Produkt des „göttlichen Handwerks“. Ganz anders Rembrandt. Auf seinem Bild liegt der Körper des Toten zwar da, mit dargestellter Unterarm- und Handmuskulatur am linken Arm. Doch schaut eigentlich niemand hin, weder Professor Tulp noch seine am Kopfende der Leiche versammelten Schüler. Tulp hebt zwar einen Muskel mit seiner Pinzette an, blickt aber in die Ferne. Er scheint gerade zu sprechen, denn seine linke Hand ist in einer entsprechenden Geste dargestellt. Doch auch die Schüler blicken nicht auf die Leiche, sondern fixieren geradezu das Buch, das an ihrem Fußende aufgestellt ist. Es ist also wohl so, dass hier gerade die Darstellung und Beschreibung im Anatomielehrbuch mit dem dargestellten Arm verglichen wird. Weder von der Übertretung eines Verbotes noch von Metaphysik ist auf diesem Bild die Rede. Rembrandt zeigt ein rein sachliches Interesse am menschlichen Körper. Der Körper wird nicht mehr als etwas Heiliges betrachtet und daher auch nicht mehr tabuisiert. Er wird vielmehr betrachtet als etwas, was einen bestimmten Aufbau hat und auf eine bestimmte Art und Weise funktioniert. Dies ist ein wichtiger Schritt bei der Entdeckung des Körpers.

Einen weiteren Schritt können wir nachvollziehen, wenn wir zum Selbstbildnis zurückkehren, aber einen Zeitsprung an den Anfang des 20. Jahrhunderts machen:

► 39. Egon Schiele: Kniender, nackter Mann (Selbstbildnis), 1910, 62,7 x 44,5 cm, Kreide, Wasserfarbe auf Papier, Sammlung Leopold, Wien

Als Selbstbildnis des Künstlers ist dieses Bild mit zwei der bisher besichtigten Bilder in Zusammenhang zu bringen. Zum einen mit Rembrandts Affektstudien. Das ist vielleicht auf den ersten Blick überraschend, da Schieles Bild ja sicherlich keine Affektlehre illustriert oder malerisch nachvollzieht. Der Zusammenhang liegt auch woanders, nämlich im Rollen aspekt des Selbstbildnisses. Rembrandt verzerrt sein eigenes Gesicht zur Grimasse, Schiele verzerrt sozusagen seinen ganzen Körper zur „Grimasse“. Nicht mehr das Gesicht allein ist Träger des Ausdrucks, sondern der ganze Körper. Durch den Verzicht auf jede Hintergrunddarstellung konzentriert sich die Aufmerksamkeit umso mehr auf den Körper. Das Gesicht ist im Vergleich zum restlichen Körper geradezu schematisch dargestellt und rückt ganz an den oberen Bildrand, der den Kopf sogar abschneidet. Die etwa auf Gesichtshöhe erhobene rechte Hand mit abgespreiztem kleinen Finger und Handinnenfläche zum Betrachter schiebt sich in den Vordergrund, als wäre sie das eigentliche Gesicht. Ebenfalls in den Vordergrund schiebt sich das in der Beuge nach links gestreckte und im Knie abgewinkelte linke Bein. Auf dieses Bein stützt sich in einer anatomisch äußerst schwierigen Haltung die linke Hand: Ohne dass der Oberkörper nach vorne geneigt wäre, wird die Hand mit der Handaußenfläche zum Betrachter, nach oben zeigend, völlig parallel zur Bildfläche gestellt. Dieser anatomische Aspekt erinnert an Dürers fast schmerzhaft spreizung der Finger auf seinem Selbstbildnis im Pelzmantel.

Zugleich fällt aber der scharfe Kontrast des Selbstbildnisses Schieles zu diesem Bild Dürers auf. Der Künstler stellt sich hier im Gegensatz zum älteren Beispiel ganz ohne modische Accessoires dar. Er stellt sich im wahrsten Sinne des Wortes nackt dar und damit völlig schutzlos: Dieser Aspekt wird noch verstärkt durch den ausgezehrt und krank wirkenden, verrenkten Körper. Das Beispiel Rembrandt lässt aber vermuten, dass es sich wohl auch hier um eine Pose, eine Rolle handelt, die der Künstler spielt, wenn auch eine sehr radikale. „Alles ist lebend tot“, beschreibt Schiele selbst den psychischen Zustand, den er in solchen Bildern darstellt.

Radikal und provozierend sind bekanntlich auch Schieles Mädchenbilder:

► 40. Egon Schiele: Mädchen mit schwarzem Haar (1911), 55,9 x 37,8 cm, Bleistift, Wasserfarbe auf Papier, Sammlung Leopold, Wien

Trotz der Darstellung einer intimen Situation fehlt dem Bild jedwede Erotik. Der Maler scheint eher Spiegel zu sein als Voyeur: Es gibt keine Spuren einer erotischen Spannung. So muss sich auch der Betrachter keineswegs als Voyeur fühlen, wenn er das Bild betrachtet. Trotzdem haben sich offensichtlich viele Betrachter als solche gefühlt, denn dieses und ähnliche Bilder Schieles führten zu einem Prozess wegen „Verbreitung pornografischer Zeichnungen“. Das Urteil lautete: 3 Tage Gefängnis, eine Strafe, die Schiele tatsächlich verbüßen musste. Auf dem selbstgestalteten Plakat zu einer Ausstellung zwei Jahre später präsentiert sich Schiele dann in einem Selbstbildnis als Hl. Sebastian\*.

► 41. Egon Schiele: Selbstporträt als Hl. Sebastian (1915), 67 x 50 cm, Tusche, Historisches Museum der Stadt Wien

Der Plakentwurf verbindet die Sebastians- mit der Christusidentifikation des Künstlers. Die Arme in Kreuzeshaltung erhoben, präsentiert sich Schiele in orangefarbenem Mönchshabit\*, ergeben den Pfeilen, die auf ihn zufliegen. So stilisiert sich der Künstler zum Märtyrer, der zwar einer guten Sache, der Kunst, mit gleichsam religiöser Hingabe

dient, von den Menschen seiner Umgebung allerdings verkannt und deshalb verfolgt und verletzt wird.

## **2.5. Der moderne Künstler**





Durch die Stilisierung zum Märtyrer hindurch ist bei Schiele schon der Begriff des modernen Künstlers zu erkennen, wie ihn für die Gegenwart der Philosoph Richard Sennett definiert hat. In dieser Definition zeichnet sich der Künstler durch ein spezielles Verhältnis zur Gesellschaft aus:

Der künstlerische Erfinder unterhält zur bestehenden Gesellschaft ein Verhältnis der Gegnerschaft. Wenn wir eine moderne künstlerische Erfindung als „provokativ“ oder „anregend“ bezeichnen, dann verweisen wir auf eine Infragestellung oder gar Negation dessen, was schon existiert.<sup>60</sup>

Die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft ist nach dieser Auffassung also eine kritische, aber auch eine zweideutige, sofern die Gesellschaft diese Außenseiterposition des Künstlers akzeptiert. Allerdings beruft sich Schiele indirekt noch auf einen anderen Begriff des modernen Künstlers, wenn er sich als Märtyrer der Kunst darstellt. Er suggeriert ja damit, Kunst sei etwas Heiliges. Dann stünde sie aber völlig außerhalb der Gesellschaft und wäre unabhängig von ihr. Schiele beruft sich also indirekt auf die Autonomie der Kunst. Diesen Aspekt stellt heute Jürgen Habermas in den Mittelpunkt seines Begriffs des modernen Künstlers. Habermas folgt dabei noch in großem Ausmaß der Genieästhetik der Aufklärung und insbesondere Kants, wenn er Künstlertum definiert als „musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauch seiner Erkenntnisvermögen“<sup>61</sup>. Heilig in Schieles Sinn wird die Kunst in dieser Perspektive vor allem aus zwei Gründen:

- Weil sie gerechtfertigt wird durch die höchste Instanz der Aufklärung, die Natur (Das Genie schafft alles aus seiner natürlichen Begabung.)
- Weil sie zweckfrei und autonom ist (Die Kunst dient nichts und niemandem.)

So wird Kunst zum authentischen Ausdruck der Erfahrungen einer entfalteten Individualität. Die Kunst wird zum Freiraum des Individuums.

Arnold Gehlens etwas ältere, aber immer noch anerkannte Definition des modernen Künstlers stellt diese Individualität stärker in den gesellschaftlichen Zusammenhang. Er spricht von der Polarität von Massenkultur und Individuum im „technischen Zeitalter“. In dieser Situation entstünden in der Kunst neue Erlebnisweisen und neue Formen von Subjektivität. Am schon besprochenen Beispiel von Schieles Selbstbildnis als kniender, nackter Mann kann man dieses innovative Moment der Kunst leicht nachvollziehen.

Freilich ist der moderne Künstler zugleich doch auch Teil der bürgerlichen Gesellschaft. Statt zum Märtyrer kann er sich auch zum Bürger stilisieren, wie folgendes Beispiel zeigt:

---

<sup>60</sup> Zit. n. Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, F./M. 2000, S. 229

<sup>61</sup> Ruppert: 2000, S. 231

► 42. August Macke: Selbstporträt (1906), 54,2 × 35,4 cm, Öl auf Leinwand, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte

In dunklem Anzug und weißem Hemd mit Krawatte, rasiert und mit einer Frisur wie frisch vom Friseur präsentiert sich der Künstler hier ganz als Bürger. Doch wirkt der Kopf fast schon etwas zu gepflegt und der Hemdkragen scheint etwas zu groß zu sein. Fast scheint es, als passte der bürgerliche Anzug dem Künstler nicht ganz. Und verweist etwa das lodernde Rot im Hintergrund auf eine über das bürgerliche Maß hinausgehende Leidenschaft? Auch die rechte Hand wird ja gebändigt von einem Tuch, unter dem die Finger verborgen sind, mit denen der Künstler malt. Möglicherweise haben wir es hier also mit einer subtilen Darstellung des zweideutigen Verhältnisses des Künstlers zur bürgerlichen Gesellschaft zu tun. Der „Bürgerlichkeit“ stehen die uneingeschränkte, schöpferische Freiheit und die intuitive Arbeitsweise des Künstlers gegenüber. Arbeitsteilung und Spezialisierung auf der einen Seite, Sonderrolle und gesellschaftliche Isolation des Künstlers auf der anderen.

Freilich ist auch der moderne Künstler nicht völlig isoliert, denn für die moderne Kunst ist auch gerade ein kommunikativer Zusammenhang konstitutiv: Ästhetisch aufgeschlossene Eliten rezipieren die Werke als Ausdruck und Symptome von Seelenlagen und Wirklichkeitsverständnis der Gesellschaft. Diese Eliten erwarten dann auch vom Künstler, innovativ zu sein, Normen, Werte, Rituale, Konventionen zu hinterfragen und Tabus zu brechen.

Ein gutes Beispiel für beides, die Ablehnung eines in Sennetts Sinn „provokativen“ Kunstwerkes durch die Gesellschaft einerseits und die Rezeption desselben Kunstwerks durch eine ästhetisch aufgeschlossene Elite andererseits fand im Jänner 2006 in Österreich statt. Das öffentlich im Rahmen einer Kunstaktion zur EU gezeigte Bild der serbischen Künstlerin Tanja Ostojic, das den Körper der Künstlerin vom Schoß mit gespreizten Beinen bis zur Brust, bekleidet mit einem blauen EU-Slip zeigt, wurde von der größten österreichischen Boulevardzeitung „Die Krone“ als pornografisch gebrandmarkt und daraufhin auf Anweisung keines Geringeren als des Bundeskanzlers, Wolfgang Schüssel, entfernt. Zwar fand der ganze „Skandal“ in der Hauptstadt Wien statt, er trägt aber nichtsdestoweniger den Charakter einer Provinzposse. Im selben Wien hängen die zur Entstehungszeit dort ebenfalls als pornografisch verunglimpften Zeichnungen Schieles heute als Kulturerbe im Museum. Der „Fall“, der auf der Homepage der Künstlerin dokumentiert wird, wo auch das betroffene Bild zu sehen ist,

► <http://www.kultur.at/howl/tanja/ot/index.htm>

zeigt also einerseits, dass es doch einen Unterschied macht, ob etwas im Museum gezeigt wird oder in aller Öffentlichkeit. Zwar ist das Museum auch ein öffentlicher Ort, doch suchen diesen normalerweise nur die schon erwähnten, aufgeschlossenen Eliten auf, nicht aber der Bundeskanzler. Deshalb ist dem Bundeskanzler und mit ihm einem großen Teil der Öffentlichkeit sowohl der entfernte Zusammenhang von Ostojics Bild mit den Mädchendarstellungen von Schiele als auch der unmittelbare Zusammenhang mit einem kunstgeschichtlich noch weiter zurückliegenden Bild entgangen. Es handelt sich um:

► 43. Gustave Courbet: L'Origine du monde (Ursprung der Welt), 1866, 46 x 55 cm, Öl auf Leinwand, Musee d'Orsay, Paris

Das Bild wurde im Brooklyn-Museum in New York 1988 erstmals öffentlich präsentiert. Seit 1995 wird es im Musée d'Orsay in Paris ausgestellt. Allerdings muss es dort von einem eigenen Wachmann bewacht werden, um Anschlägen auf das Bild vorzubeugen. So gehören Bildmotiv und das, was außerhalb des Rahmens stattfindet, untrennbar zusammen: Das unverhüllte Geschlecht und die Verhüllung, mit der es umgeben wurde, aber auch die erneute Enthüllung sind Teil der Wirkung des Bildes.

In der Kunstgeschichte wurde das Bild als Endpunkt des Realismus betrachtet: Darstellung und Bildausschnitt widersprachen einander. Ein Zeitgenosse Courbets drückte diesen Widerspruch so aus: „Der Künstler, der sein Modell naturalistisch kopierte, hat vergessen, die Füße, die Beine [...] und den Kopf wiederzugeben.“ Dieses Weglassen des Kopfes ist dabei genau diejenige Perspektive, die der Feminismus hundert Jahre später als charakteristisch für die Pornografie bezeichnen sollte: Die Frau wird zum Objekt der männlichen Ausbeutung, zum reinen Körper ohne Gesicht und Persönlichkeit. Das Bild rührt hier – neben der Darstellung von Sexualität und expliziter Nacktheit – an ein weiteres Tabu: die gesellschaftlichen Machtstrukturen und ihre ikonographischen\* Aktualisierungen.

In Unkenntnis der Kunstgeschichte sorgten nun „Kronenzeitung“ und Bundeskanzler für eine Art Wiederholung derselben, indem sie dafür sorgten, dass Ostjics Bild, das Courbets Bild zitiert, ebenso wie dieses verschwindet. Auf die neuerliche Enthüllung musste man in diesem Fall aber nicht hundert Jahre, sondern nur ein paar Tage warten. Denn schon am 14. Januar 2006 findet sich auf der Seite des ORF (Österreichischer Rundfunk) folgende Nachricht:

„Das Forum Stadtpark hat sich entschlossen, nur die Arbeit von Tanja Ostojic aufzuhängen, weil wir mit dieser Künstlerin immer wieder Kontakt gehabt haben, ihr Werk auch sehr gut kennen und schätzen, und durch diese Aktion ein Zeichen setzen wollen im Bezug auf eine – unserer Meinung nach immer größer werdende – Kunstfeindlichkeit in Österreich. Es sieht so aus, dass es doch immer leichter wird, Kunst, die nicht so angenehm ist für die Allgemeinheit, aus der Öffentlichkeit zu entfernen.“

„Die Künstlerin schreibt dazu Folgendes: 'Die österreichische Boulevardzeitung 'Die Krone' hat meine Arbeit als pornografisch etikettiert, trotz der Tatsache, dass darauf weder Geschlechtsorgane zu sehen sind, noch die Arbeit mit dem Ziel sexueller Erregung geschaffen wurde, während dieselbe Zeitung täglich Bilder nackter Frauen mit deutlicher erotischer Absicht publiziert.' Ich glaub', dass trifft auch den Punkt“, so Lederer.

Das Plakat von Ostojic, das den Titel „L'Origine du monde“ – der Ursprung der Welt - trägt, thematisiert laut Lederer unter anderem drei Fragestellungen: erstens, ob die Europäer Lust auf die EU haben, weiters, dass Ausländerinnen oft nur durch Sexarbeit die Möglichkeit haben, in die EU zu kommen und hier Geld zu verdienen, und drittens, ob sich Europa als Ursprung der Welt sieht: „Der weibliche Körper, aus dem sich die Welt sozusagen immer wieder neu erfindet, das kann man durchaus so lesen: Sieht sich die EU als der Ursprung der Welt, und wie geht Europa mit

jenen Ländern um, die nicht Teil der EU sind, zum Beispiel mit Afrika, die ganze Kolonialisierungsdebatte hängt da dabei.“

Die ästhetisch aufgeschlossene Elite hat also in diesem Fall schnell reagiert und interpretiert das Bild offensichtlich sowohl im Kontext der Kunstgeschichte als auch im gesellschaftlichen Kontext seiner Entstehungszeit, der Gegenwart. Die Künstlerin selbst stellt den Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Bild der Frau her, wenn sie auf die sogenannten Seite-3-Nackten in der Boulevardpresse verweist, die es in vielen Fällen schon auf Seite 1 geschafft haben. Ihr Bild wird so auch zu einem kritischen Kommentar dieses Frauenbildes in unserer Gesellschaft. Ein Teil dieser Gesellschaft rezipiert das Werk dann auch entsprechend. Dass die Künstlerin sich nicht mehr wie Schiele als Märtyrer der heiligen Kunst darstellt, zeigt freilich trotz aller Parallelen eine Veränderung im Verhältnis des Künstlers sowohl zur Kunst als auch zur Gesellschaft an. Gehen wir daher noch einmal ins 19. Jahrhundert zurück, um die Entstehung des modernen Künstlers nachzuvollziehen.

Im 19. Jahrhundert werden die alten Konzepte des Künstlertums nicht einfach durch ein neues abgelöst, sondern bestehen nebeneinander. Es sind dies:

- der Handwerkerkünstler
- der Hofkünstler
- der moderne Künstler

Das Konzept des modernen Künstlers entsteht parallel mit der Entwicklung des Bürgertums, die in drei Phasen abläuft:

- bis 1840: bürgerlicher Wandel
- 1840-1860er Jahre: Durchsetzungsphase
- 1870-1914: Gründerzeit

Im Verlauf dieses bürgerlichen Wandels bis zur in vielen europäischen Städten auch heute noch architektonisch deutlich sichtbaren Blütezeit des Bürgertums (Gründerzeit, in Wien auch Ringstraßenzeit genannt) entstehen die Institutionen, die auch heute noch mit dem Begriff bürgerliche Kunst verbunden sind. Nehmen wir Wien als Beispiel:

- Die grafische Sammlung der Albertina wird 1822 erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.
- Naturhistorisches und Kunsthistorisches Museum (in zwei einander gegenüberliegenden Bauten nach Entwürfen Gottfried Sempers und Karl Freiherr von Hasenauers 1872-91 erbaut)
- Wiener Staatsoper (1869 fertig gestellt nach Plänen der – auch privat miteinander verbundenen und gemeinsam in einem Haus im 6. Bezirk lebenden – Architekten August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll im Stil der Neorenaissance)
- Burgtheater (1888 verlegt in ein von Gottfried Semper (Grundriss) und Karl Freiherr von Hasenauer (Fassade) entworfenes Gebäude an der Wiener Ringstraße)

- Akademie der Bildenden Künste (erhält 1872 Hochschulstatus und befindet sich seit 1877 in dem von Theophil Hansen gebauten Akademiegebäude)

Daneben entstehen Rathaus, Parlament, Repräsentationsbauten für Firmen, Banken, Versicherungen und Villen für die bürgerliche Elite. In dieser bürgerlichen Gesellschaft entsteht eine Öffentlichkeit für die Kunst:

- Kunstvereine werden gegründet: Ankauf, Ausstellung, Gespräche
- größere Ausstellungen mit überregionaler Bedeutung: dabei Prinzip des Neuen (Innovationskultur) und Internationalisierung
- Kunstkritik als Vermittlungsinstanz (Kunstzeitschriften, Beilagen in Tageszeitungen)
- Kunsthandel: In den letzten Jahrzehnten öffnen sich die Galerien auch schockierenden Werken der Moderne.

3 Faktoren bestimmen in dieser Zeit den Wandel des Künstlerbegriffs:

- die Modernisierung der Bildherstellung durch neue technische Verfahren (z. B. Fotografie)
- die Kommerzialisierung des freien Kunstmarktes
- die Übernahme neuer Begriffe aus der bürgerlichen Kultur

Der Aufstieg der Fotografie verändert Selbstverständnis des Malers und Publikumserwartung ab 1840, bringt die Malerei aber nicht zum Verschwinden. Dazu meint der Maler Otto Knille 1886:

Die Maschine greift bereits in das Studiengebiet des Künstlers ein. Die meisten Porträts werden mit Hilfe der Photographie hergestellt. Es gibt schon jetzt Maler, welche mit dem photographischen Apparat reifen. Was wir früher nur nach langwieriger Beobachtung zu erhaschen vermochten: schäumende Wellen, fliegende und laufende Geschöpfe, wehende Gewänder, alle solche flüchtigen und darum so schwer wiederzugebenden Erscheinungen, liefert heute das Momentsbild täuschend genau in die Werkstatt. Aus der Überschauung dieses Umstandes kann unser Selbstgefühl nur gestärkt hervorgehen. Denn wir werden uns sagen müssen, dass für den Künstler nicht eine objektive Abspiegelung der Natur, sondern allein die Summe des Lebendigen entscheidet, welches er in seiner Seele zusammenzufassen wusste.<sup>62</sup>

Der Ausdruck der Subjekterfahrung des Individuums wird zum wesentlichen Merkmal der Malerei. So verschwindet auch die Porträtmalerei nicht, im Gegenteil, sie nimmt einen Aufschwung. Zum einen wollen viele bürgerliche Honoratioren ihren sozialen Status unterstreichen. Das funktioniert auf Grund der genealogischen Funktion des gemalten Porträts in der Hofkunst. Zum anderen wird das gemalte Porträt als Ausdruck der Einzigartigkeit des Porträtierten in einer höheren symbolischen Form angesehen. Es hat also auch in dieser Hinsicht einen höheren Status als die Fotografie. Erfüllt der Porträt-

---

<sup>62</sup> Ruppert: 2000, S. 72

maler noch eine dem Hofmaler ähnliche Funktion im Bürgertum und wird der Historienmaler zum Staatskünstler, so wird doch die Selbstständigkeit (Autonomie) des Künstlers im 19. Jahrhundert als gegeben angesehen.

Der freie Künstler wird aber abhängig von der Geschmacksbildung in der Öffentlichkeit, von der Macht des Verkäuflichen. Zugleich aber dient Kunst als Gegenbild zur Industrialisierung, Arbeitsteilung und Spezialisierung. Das Atelier erscheint als ganzheitliche Gegenwelt zur Fabrik. Dabei führt die Anpassung an den Markt zur Spezialisierung der Maler zu sogenannten „Fächlern“: Malern, die in einer Werkstatt auf bestimmte Genres oder Bildteile spezialisiert sind (Tier-, Blumen-, Porträt-, Landschaftsmaler etc.). Es entsteht im frühen 20. Jahrhundert sogar eine Kunstindustrie. Der Kunsthistoriker Paul Drey schildert einen solchen Betrieb 1911:

Weniger bekannt sind die Bildmanufakturen, die in Wien eine kleine Industrie bilden. Man schilderte mir diese Betriebe folgendermaßen. Der Unternehmer kauft ein Original, das einen besonders beliebten Vorwurf behandelt, mit allen Rechten an. Nach diesem Bild lässt er nun von verdienstlosen Akademikern oder älteren Malern, denen er alle Requisiten und Materialien liefert, aber nur schlechten Lohn (Stücklohn) gibt, zahllose Kopien verfertigen. Nicht selten wird sogar eine raffinierte Arbeitsteilung in folgender Weise vorgenommen: das Bild wird zunächst von besonderen Zeichnern auf dem Malgrund vorgezeichnet. Nun wandert die Tafel zur Bemalung; ein Künstler geht von Bild zu Bild und malt das Wasser, ein anderer malt tagaus tagein nur die landschaftlichen Partien, ein dritter Personen, usw. Diese Leute erlangen mit der Zeit eine solche Virtuosität, dass die Bilder schließlich nicht einmal schlecht aussehen. Die fertigen „Kunstwerke“ werden zuletzt in einen von Fabrikschreinern gefertigten prunkvollen Rahmen gesteckt und sind zum freihändigen und hauptsächlich auktionenweisen Verkauf bereit.<sup>63</sup>

Doch auch außerhalb dieses „Fächlerwesens“ tritt der Widerspruch zwischen dem Leitbild der Autonomie der künstlerischen Arbeit und den Arbeits- und Lebensbedingungen des bürgerlichen Künstlers auf. Lesen wir zunächst, wie der Kunstkritiker Alfred Lichtwarck 1899 diesen Individualitätsanspruch des Künstlers idealisierend beschreibt:

Es sind Künstler. Der große Maler vor seiner Staffelei, der Dichter im Ringen mit Rhythmus und Wort, der Musiker, dessen Seele sich in der Linie einer aufquellenden Melodie bewegt, der Architekt, in dessen Phantasie sich aus dem Chaos der Möglichkeiten das neue Monument kristallisiert, sie sind mit sich allein. Einsam und ganz ohne Gedanken daran, ob ander später auch folgen werden, ob andere auch nachempfinden können, was sie selbst vorher empfunden haben, geniessen sie die höchste Wonne, die der Seele beschieden ist, die Wehen des Schaffens.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Ruppert: 2000, S. 114f., Fußnote 141

<sup>64</sup> Ruppert: 2000, S. 273

Und lesen wir nun, was der Maler Ludwig Thoma einer Schülerin, die offenbar ähnliche Vorstellungen wie Lichtwarck im Kopf hat, über die Realität des Malers sagt. Aus dem autobiografischen Text einer Schülerin des Malers Hans Thoma:

„Ach Hans, Du denkst zu viel an deine Stellung – der Kunst leben ist doch alles für den Künstler! Was geht ihn die Außenwelt, die Meinung der Leute an?“

„Das verstehst Du nicht!“ erwiderte er gereizt – „Was würde es mir nützen z. B. wenn ich nun meinen Christus Cyclus malen wollte und es fehlten die Wände dazu, die der Großherzog mir bauen wird? Du scheinst keine Ahnung zu haben von den Schwierigkeiten, mit denen der Künstler zu kämpfen hat, um sich und seine Ideen durchzusetzen! Ein Künstler muß immer kämpfen, wenn er sich behaupten will, Stillstand bedeutet Rückgang – und Untergang“ erwiderte der Meister.<sup>65</sup>

Nichtsdestoweniger festigt sich aber die Autonomievorstellung in den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts im Anspruch der innovativen Kreation des „Neuen“. Die Betonung der idealen „freien“ Entfaltung wird der marktorientierten Malerei entgegengesetzt. Sogar „angewandte“ Künstler, heute würde man sie Designer nennen, fühlen sich als Individualkünstler. Unter den Bedingungen zunehmender Säkularisierung steigert sich dieses Künstlerbild zum Künstlerkult. Der Verlust, den die Säkularisierung mit sich bringt, führt zum Wachsen der Bedeutung quasisakraler Mythen. So wird auch dem Kunstwerk magische Kraft zugeschrieben, nämlich die Kraft zu individualisieren. So wird der Künstler zum Priester der Kunstreligion, zum magischen Seher, zum stellvertretend Leidenden und Erlöser. In den sogenannten Dürer-Feiern von 1828 wird der Künstler als Christus dargestellt.

Der Gipfel der Sakralisierung des Künstlers und der Kunst wird aber wohl mit Richard Wagners Opernhaus in Bayreuth erreicht, wo seine Musikdramen als sakrale Kunstveranstaltungen zelebriert werden. So schrieb er auch seine letzte „Oper“ Parsifal als „Bühnenweihefestspiel“ und wollte mit diesem seine Bühne in Bayreuth „weihen“. Folgender Text beschreibt sehr anschaulich die quasisakrale Atmosphäre in Bayreuth: Der Maler Anton von Werner über die ersten Bühnenweihefestspiele in Bayreuth 1876:

Das Publikum, das nach Bayreuth gewallfahrtet kam, war so entgegenkommend, begeistert und opferfreudig, wie es sich kein Autor besser wünschen kann, aber des Meisters Hofstaat und seine Anhänger schienen nach mehr als Anerkennung und Bewunderung für den Meister zu heischen: Anbetung, Vergötterung, und das ist nicht jedermanns Sache. Wenn man etwa behauptete, man habe Verständnis für Wagners Musik, so lieferte man Gefahr, Unannehmlichkeiten zu erleben, denn des Meisters Werk sollte man nicht verstehen, man sollte daran glauben. [...] Eine Art

---

<sup>65</sup> Ruppert: 2000, S. 291

kriegerische Stimmung lag in der Luft, und eines Morgens bekräftigte ein junger Wagnerschwärmer seinen Glauben an den Meister bei Angermann am Biertisch auf offener Straße durch einen wohlgeführten Schlag mit einem Maßkrug auf die Nase eines weniger glaubensstarken Gegners.<sup>66</sup>

Wie bei Wagner in der Oper wird auch in der bildenden Kunst das Kunstwerk selbst sakralisiert. Unter den Bedingungen der Säkularisierung verwandelt sich das frühere sakrale Kultbild in das Bild als Kultobjekt. Pierre Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang vom „Mysterium des Einzelwerks“. Auf Seiten des Künstlers entspricht der quasisakralen Rolle aber auch exhibitionistische Selbstdarstellung und egomanische Eigenpropaganda.

Ein Beispiel für die Selbststilisierung des Künstlers und bereits ihre ironische Brechung in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts ist Andy Warhol. Er begann seinen Aufstieg zum Künstlerstar mit der Ausstellung von Verpackungskartons (Brillo, Del Monte, Heinz) und Bildern von Suppendosen (Campbells). Ab 1962 malt er Campbell-Dosen in Öl und Acryl und „heiligt“ sie damit im „Mysterium des Einzelbilds“. Indem er dann aber die Bilder im Siebdruckverfahren in Serie herstellt, unterläuft er diese Sakralisierung der Ware selbst ironisch. So nennt er sein „Atelier“ auch ganz bewusst „Factory“ (Fabrik). Dort lässt er allein von August bis Dezember 1962 von seinen Mitarbeitern über 2000 Bilder herstellen. Ebenfalls 1962 stellt er nach dem Tod von Marylin Monroe eine Serie mit ihrem Gesicht her. In der Version „Gold Marylin“ setzt er ihr Gesicht in einen goldfarbenen Hintergrund, der den weitaus größeren Teil der Bildfläche einnimmt. Auch dies ist ein Hinweis auf das Mysterium des Stars und des Einzelbildes, zugleich aber durch die Serienproduktion im Siebdruckverfahren auch auf die Vermarktung und Reproduzierbarkeit des Images. Sich selbst inszeniert Warhol als fotografierender Partygast mit Silberperücke in der High Society und der Künstlerszene in New York. Er erreicht einen Status, der es ihm ermöglicht, jede von ihm abgebildete Person unterschiedslos zum Star zu machen. Nur einige aus der bunten Reihe: Jesus Christus, Mao Tse Tung, Künstlerkollege Beuys, Elvis Presley, eine anonyme Indianerin, Goethe, Prinzessin Diana, Lenin, sein Galerist Leo Castelli, er selbst, Mickey Mouse, Superman oder Präsident Jimmy Carter:

► 44. Andy Warhol: Übergabe seines Porträts an Jimmy Carter (1977)

Alle diese Porträts sind in der gleichen Manier gemacht. Keines will die Individualität des Porträtierten zeigen. Im Gegenteil, Warhols Porträtserien zeigen die Austauschbarkeit und Reproduzierbarkeit des Bildes in der Warenwelt. In dieser Hinsicht besteht kein Unterschied zwischen dem Bild von Präsident Carter, dem Bild von Mickey Mouse und dem Bild der Campbell-Dosen. Sie alle empfangen die Weihen der Kunst im Einzelbild und sind zugleich doch den Gesetzen der Warenproduktion und des Warenverkehrs unterworfen. So zeigen Warhols Bilder aber auch ständig etwas Neues und doch nichts Neues. Dieses Spiel zwischen Kunstwerk und Ware kann Warhol aber nur spielen, weil

---

<sup>66</sup> Ruppert: 2000, S. 285



die Vorstellung von der Kunst als autonomem Sonderbereich noch vorhanden ist. Werfen wir noch einmal einen Blick auf ihre Entstehung im 19. Jahrhundert.

Die Transformation\* des Kunstbegriffs kann man sehr schön im Vergleich von verschiedenen Lexikoneinträgen im Verlauf des 19. Jahrhunderts nachvollziehen. Um 1804 werden noch „mechanische“ und „schöne“ Künste einander gegenübergestellt. In erstere ist auch noch das, was man später angewandte Kunst und noch später Design nennt, integriert. Über letztere heißt es, ihr Zweck sei ästhetisches Vergnügen. Im Brockhaus von 1838 verschiebt sich dann der Schwerpunkt schon ganz auf die Seite der schönen Künste:

Kunst nennt man im allgemeinen Sinne jede Art von Thätigkeit des Menschen, bei welcher ein nicht bloß mechanisches Verfahren angewendet wird, sondern der Geist des Menschen durch sein Denken bestimmend einwirkt. [...] Da die Erscheinung des Geistigen die Schönheit ist, so kann man die Kunst auch als Darstellung der Schönheit bezeichnen. Der Künstler ist es, welcher in dieser Weise auf die Verwirklichung des Gedankens ausgeht, und das Kunstwerk ist das Gebilde, welches er zu diesem Zweck hinstellt. [...] Der Künstler muß ein schöpferisches Vermögen, Genialität, besitzen, um erstens einen Gedanken zu fassen, welcher sich als wahres Eigentum des Geistes bezeugt und darum auch bei anderen Anerkennung findet, und um zweitens diesen Gedanken gestalten zu können. Diese Genialität muß ihm angeboren und durch seine Erziehung ausgebildet sein.<sup>67</sup>

Kunst wird zum Ausdruck des „Geistigen“. Die Anforderungen an den Künstler sind Genie und Originalität. 1853 ist dann die Sonderstellung der Künste, unter denen im engeren Sinn nur noch die „freien“ Künste verstanden werden, voll ausgebildet. So stehen sich nun die Sphären der Nützlichkeit und der Schönheit als getrennte Bereiche gegenüber:

nützlich	schön
Rationalisierung, Normierung, Industrialisierung Wissenschaft, begrifflich, logisch, methodische Erkenntnis	autonomer Sonderbereich  Kunst, sinnliche Ganzheitlichkeit

Die Mittel zur adäquaten Rezeption von Kunst vermittelt die ästhetische Erziehung in Familie und Schule, auf die das Bürgertum großen Wert legt, denn sie ermöglicht die Teilnahme an der sozialen Kommunikation der „Gebildeten“, der bürgerlichen Mittel- und Oberschicht.

---

<sup>67</sup> Ruppert: 2000, S. 237

Zunehmend spielt auch der Begriff „modern“ eine Rolle, zunächst in 2 Bedeutungen: nach Meyers Konversationslexikon von 1877:

modern (1)	modern (2)
Gegensatz zu antik, „Charakter der Kunstschöpfungen der neuen, d. h. besonders der christlichen Zeit“	„zeitgenössisch“ „was der eben herrschenden Mode gemäß ist“

Wenn dann davon die Rede ist, dass die „Gegenwärtigkeit des Lebensgefühls“ im ästhetischen Objekt repräsentiert werde, dann haben wir den Begriffskern des Wortes im 20. Jahrhundert erreicht. In den 1890er Jahren entsteht ein elitärer Außenseiterhabitus des Künstlers gegen:

- konventionelle Wahrnehmungsgewohnheiten
- ästhetische Geschmacksvorstellungen
- gängige Bilderwartungen, Genres
- die Normen der bürgerlichen Gesellschaft

Die Kunstkritikerin Lu Märten fasst diese Außenseiterposition des modernen Künstlers innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft 1914 in eine griffige Formel:

Der Künstler war als Arbeitswesen immer der „Wilde“ in der Kultur.<sup>68</sup>

Zu diesem Außenseiterhabitus\* gehören aber auch die Autonomie des schöpferischen Individuums und das Paradigma des „Neuen“. In der Gegenüberstellung von künstlerischem Individualismus und Rationalisierung und Objektivierung in Wissenschaft und Wirtschaft wird die Individualität idealisiert und der Konkurrenzkampf verdrängt. Der Individualismus wird so zum „Hauptwert der modernen Gesellschaft“, wie Louis Dumont feststellt. In kunstgeschichtlichen Darstellungen wird der moderne Künstler dementsprechend oft zum heroischen Akteur stilisiert. Paradigmatisches Beispiel dafür ist Wassily Kandinsky.

Ihm werden in der Kunstgeschichte etwa folgende „Heldentaten“ zugeschrieben:

- „Befreiung“ der Modernität
- Kampf gegen bürgerliche „Selbstzufriedenheit“
- „Akt der Beschwörung“: Magier
- „Heiler“ der Folgen der technischen und sozialen Modernisierung

<sup>68</sup> Ruppert: 2000, S. 247

- Befreiung vom „Diktat des Gegenstandes“
- Entdecker und „Schöpfer“ des „autonomen Bildes“

Dabei ist die abstrakte Malerei natürlich nicht in einem magisch-heroischen Akt von Kandinsky allein erfunden worden, sondern um 1900 gleichzeitig und unabhängig voneinander von mehreren. Ihre Erfindung lag also sozusagen in der Luft. Technische, wissenschaftliche und wirtschaftliche Veränderungen schaffen ein Klima, das die Abwertung der akademischen Maltradition und die Entwicklung einer neuen Formensprache begünstigte. Mechanisierung und Elektrifizierung führen zu einer Steigerung der Geschwindigkeit und zu einem gesteigerten Erleben der Flüchtigkeit. Die Atomphysik schafft eine unsichtbare Mikrowelt hinter der sichtbaren Welt. Zusammen mit dem rasanten wirtschaftlichen Aufstieg des Bürgertums begünstigt das sowohl den elitären Gestus des Individualismus als auch das Streben nach Durchdringung des Lebens mit künstlerischen Formen. Es entsteht in dieser Zeit die „angewandte Kunst“, die sich das Ziel setzt, die Gebrauchsgegenstände aller Lebensbereiche zu gestalten. Nicht zufällig finden in ihrem Bereich die ersten Experimente in Richtung Abstraktion statt, wie z. B. Obrists Entwürfe für Stickereien 1895 in München. Mit aus dem Organischen übernommenen, überdehnten Wellenlinien versucht er Dynamik, Energie und Rhythmus des modernen Lebens auszudrücken.

Als Kandinsky 1896 nach München kommt, um als bereits dreißigjähriger ehemaliger Dozent der Rechtswissenschaft Malerei zu studieren, kann man dort bereits von einem neuen Kunstbegriff und einer neuen Erfahrungsform in der Gefühlskultur sprechen. So schreibt August Endell über die Münchener Kunstausstellungen der „modernen Bewegung“ in diesem Jahr:

Wer es aber gelernt hat, sich seinen visuellen Eindrücken völlig ohne Assoziationen, ohne irgendwelche Nebengedanken hinzugeben, wer nur einmal die Gefühlswirkung der Formen und Farben verspürt hat, der wird darin eine nie versiegende Quelle ausserordentlichen und ungeahnten Genusses finden. Es ist in der That eine neue Welt, die sich da aufthut. Und es sollte ein Ereignis in jedes Menschen Leben sein, wo zum ersten Mal das Verständnis für diese Dinge erwacht. Es ist wie ein Rausch, wie ein Wahnsinn, der uns da überkommt. Die Freude droht uns zu vernichten, die Überfülle an Schönheit uns zu ersticken.<sup>69</sup>

Als Kandinsky in München studiert, hat sich dort die Sezession also bereits vollzogen und etabliert. Kandinsky allerdings bricht bereits nach einem Jahr sein Kunststudium ab und eröffnet seinen eigenen Ausstellungsverein „Phalanx“, den er bis 1904 leitet. Er vollzieht also sozusagen die Sezession von der bereits etablierten Sezession.

Dieses Muster wiederholt sich, als er 1911 aus der „Neuen Künstlervereinigung München“, deren Vorsitzender er seit 1909 ist, austritt und mit Franz Marc die Künstlervereinigung „Der blaue Reiter“ gründet. Dazwischen macht er sich im bayerischen

---

<sup>69</sup> Zit. n. Ruppert: 2000, S. 407 f.

Murnau auf die Suche nach dem Naturerlebnis. Dort beschäftigt er sich mit der religiösen Volkskunst Oberbayerns und sammelt Kinderzeichnungen. So begibt er sich auf die Suche nach „Ursprünglichkeit“ und nach alternativen Wahrnehmungs- und Malweisen. Geprägt wird diese Suche von einem dualistischen Denkmodell, das Materie und Geist gegenüberstellt:

Materielles	Geistiges
Gegenwart Welt	Stärkung nötig Gegenwert

Die mythische Figur des Reiters soll als Mittler zwischen den beiden Bereichen fungieren. Worum es Kandinsky geht, ist die „reine“ Wahrnehmung der Welt der inneren Gefühle und Schwingungen. Er nennt das den „Klang der Seele“. Einerseits radikalisiert also Kandinsky die bürgerliche Idee des autonomen Individuums und stilisiert selbst den Künstler zum isolierten Individuum, andererseits aber schließt er sich mit andern zusammen und organisiert Ausstellungen, tritt also in die bürgerliche Öffentlichkeit. So ist es auch diese Spannung von innerer und äußerer Welt, in der Kandinsky in seinem Vorwort zum Katalog der 1. Ausstellung der Neuen Künstler Vereinigung München 1909 die Kunst ansiedelt:

Wir gehen aus von dem Gedanken, daß der Künstler außer den Eindrücken, die er von der äußeren Welt, der Natur erhält, fortwährend in einer inneren Welt Erlebnisse sammelt und das Suchen nach künstlerischen Formen, welche die gegenseitige Durchdringung dieser sinnlichen Erlebnisse zum Ausdruck bringen sollen – nach Formen, die von allen Nebensächlichkeiten befreit sein müssen, um nur das Notwendige zum Ausdruck zu bringen – kurz –, das Streben nach künstlerischer Synthese, dies scheint uns eine Lösung, die gegenwärtig wieder immer mehr Künstler geistig vereint.<sup>70</sup>

Noch radikaler verbindet dann Kandinsky Individualismus und öffentliche Funktion der Kunst in seiner theoretischen Hauptschrift „Über das Geistige in der Kunst“, die 1911 erscheint. Dort propagiert er einerseits die kulturelle Funktion der Kunst als „Verfeinerung der Seele“. Dem Materialismus der Zeit stellt er die „Zeit der Umwälzung in der Richtung zu den inneren Werten“ entgegen. Andererseits fordert er die „volle unbeschränkte Freiheit des Künstlers in der Wahl seiner Mittel“, denn die Kunst sei eine „Sprache, die in einer nur ihr eigenen Form von Dingen zur Seele redet.“ So macht er die Seele des Individuums zum einzigen Bezugspunkt:

<sup>70</sup> Zit. n Ruppert: 2000, S. 426 f.

Das ist schön, was einer inneren Notwendigkeit entspringt. Das ist schön, was innerlich schön ist.<sup>71</sup>

Der Künstler wird zum „Priester des Schönen“. Ziel der Kunst ist die Kommunikation der Seelen von Künstler und Betrachter. Diese Radikalität führt schließlich zur schon erwähnten, neuerlichen Sezession des „Blauen Reiters“. Franz Marc schreibt darüber in einem Brief an Maria Franck 1911:

Wir erleben heute einen der bedeutendsten Momente in der Kulturgeschichte. Alles, was wir von „alter“ Kultur (Religion, Monarchentum, Adel, Privilegien (auch rein geistige), Humanismus etc.) noch mit uns schleppen, ist eine Gegenwart, die schon der Vergangenheit angehört [...] wir modernen Maler sind kräftig mit am Werk, für das kommende Zeitalter, das alle Begriffe und Gesetze neu aus sich gebären wird, auch eine „neugeborene“ Kunst zu schaffen.<sup>72</sup>

Zu diesem revolutionären Sendungsbewusstsein steht das durchaus bürgerliche Selbstverständnis und der bürgerliche Alltag dieser Künstler in auffälligem Gegensatz. Dieser bürgerliche Habitus wird augenfällig schon in Kleidung und Haltung, wie z. B. auf Fotos von Kandinsky zu sehen.

#### ► 45. Foto Wassily Kandinsky

1909 erwarb seine Lebensgefährtin Gabriele Münter eine Villa in Murnau, in der die beiden bis 1914 lebten. Weitere Merkmale von Bürgerlichkeit sind Organisation, Lehrtätigkeit, Preisgestaltung und Regelmäßigkeit der Arbeit. Letztere wird besonders deutlich in folgender Beschreibung des Tagesablaufs von Franz Marc:

Helmuth Mackes Beschreibung von Franz Marcs Tagesablauf 1911:

Marc führte ein sehr regelmäßiges Leben. Um halb neun, nach dem Frühstück, war er auf seinem Atelier oder besser seinem Dachboden und malte genau bis zum Glockenschlag zwölf, bei dessen Schall zu gleicher Zeit auch der große weiße Schäferhund zu jaulen anfang. Spätestens halb zwei stand Marc wieder vor seiner Staffelei, auf dem zugigen Boden mit unverputzten Pfannen, auf welchem eigentlich dieselbe Temperatur herrschte wie draußen. [...] Nachmittags malte Marc bis zum Dunkelwerden. Nach dem Tee machten wir einen kleinen Gang, dann erledigte Marc seine Post, und nach dem Abendessen saß er zeichnend und spintisierend in seinem Rohrstuhl, und zu dieser Stunde entstanden die meisten seiner Bildentwürfe. Um zehn Uhr war Schluß des Tages. Dieser Rhythmus wiederholte sich mit geringen Unterbrechungen und änderte sich in seiner Grundstruktur auch nicht, als seine Frau im März aus Berlin zurückkehrte. Außer seiner Vorliebe für Zigaretten, seiner

<sup>71</sup> Zit. n. Ruppert: 2000, S. 427

<sup>72</sup> Zit. n. Ruppert: 2000, S. 432

schönen Pfeife mit gutem Tabak war Marc geradezu spartanisch einfach in allem, was er sonst für sich brauchte. Er aß sehr wenig.<sup>73</sup>

Die Kunst dieser ausgesprochen bürgerlichen Maler stieß freilich beim bürgerlichen Publikum zunächst auf heftige Ablehnung, die von Kandinsky angestrebte Kommunikation der Seelen kam also nicht zustande. Kandinsky selbst schreibt über das Publikum der 2. Ausstellung der Neuen Künstler Vereinigung München 1910:

Der Galeriebesitzer beklagte sich, daß er nach jeder täglichen Schließung die Bilder abtrocknen mußte, weil das Publikum sie angespuckt hatte. Man muß sagen, daß dieses entsetzte Publikum gut erzogen war; es spuckte, aber es zerschnitt die Leinwände nicht, wie mir das einmal während einer Ausstellung in einer anderen Stadt passiert ist.<sup>74</sup>

Sehen wir uns also ein so aufregendes Bild einmal genauer an!

---

<sup>73</sup> Zit. n. Ruppert: 2000, S. 455

<sup>74</sup> Zit. n. Ruppert: 2000, S. 461

## **2.6. Expressionismus und Abstraktion**





►46. Franz Marc: Tierschicksale (Die Bäume zeigen ihre Ringe, die Tiere ihre Adern), 1913, 196 x 266 cm, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Basel

Zunächst sieht man einen Wirrwarr von Linien und kräftige Farben, in erster Linie Grundfarben. Erst auf den zweiten Blick erkennt man mehrere Tiergruppen und Bäume, die zu stürzen scheinen. In der Mitte wird ein sich aufbäumendes blaues Reh von Linien durchschossen. Fast meint man, der Wald würde explodieren. Dynamik und Bewegung strahlt das Bild aus. Nicht nur im Titel, sondern auch auf dem Bild selbst wird also Natur hier zum Schauplatz der Geschichte. Und es geschieht wohl etwas Außergewöhnliches in diesem Wald. In einem extremen Moment der Geschichte kehrt sich das Innere nach außen und wird sichtbar (vgl. den Untertitel!). Freilich ist der dargestellte geschichtliche Raum menschenleer: Tiere ersetzen den Menschen. Fast alle Bilder Marcs werden von Tieren bevölkert und sind menschenleer. In Marcs dualistischem Weltbild stehen einander der „unfromme Mensch“ und die „reinen Tiere“ gegenüber. Folglich malt Mark, „wie ein Tier die Welt sieht“. Das entspricht für ihn dem „absoluten Wesen“ der Kunst. Sein Weltbild lässt sich folgendermaßen skizzieren:

Schein	Sein
Mensch „unfromm“ naturalistische Darstellung	Tier „rein“ „absolutes Wesen“ (Form und Farbe)

Da es Marc als modernem Künstler in der Kunst nicht um den Schein, sondern um das Sein geht, wendet er sich vom Menschen ab und dem Tier zu. Zugleich aber wendet er sich von der naturalistischen Darstellung, die er ja mit Mensch und Schein identifiziert, ab und der Typisierung und der Reduktion der Linie zu. Auch die Farbe ist bei ihm nicht mehr Kolorit (Schein), sondern wird als Ausdrucksfarbe autonom. Das Reh in der Bildmitte z. B. wird eben nicht in Brauntönen koloriert und so scheinhaft naturalistisch dargestellt, sondern es wird ihm die Farbe Blau zugeordnet, die einen bestimmten Ausdruckswert hat. Mehr noch, innerhalb der speziellen Farbtheorie Marcs hat jede Farbe sogar eine ganz konkrete Bedeutung, wird also zum Zeichen. Den Grundfarben ordnet Marc bestimmte Eigenschaften zu:

blau	männlich, geistig
gelb	weiblich, sanft, sinnlich
rot	Materie, brutal, schwer

Liest man nun bei der Betrachtung des Bildes die Farben als solche Zeichen, dann stellt man fest, dass das Männlich-geistige von der brutalen Materie geradezu durchstoßen wird, während das Weiblich-sinnliche kaum eine Rolle spielt.

Später geht Marc, kurz bevor er Anfang des ersten Weltkrieges an der Front fällt, noch einen Schritt weiter in Richtung Abstraktion. Auch die Natur sieht er nun nämlich ge-

kennzeichnet durch „Hässlichkeit“ und „Unreinheit“. Konsequenterweise abstrahiert er seine Formensprache weiter. Statt Bäumen und Tieren kämpfen nun Formen:

►47. Franz Marc: Kämpfende Formen (1914), 91 x 130 cm, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek, München

Als zwei Farbwirbel kämpfen hier wiederum das Männlich-geistige (Blau) und das Materiell-brutale miteinander unter fast völligem Ausschluss des Weiblich-sanft-sinnlichen. Freilich fehlt Letzteres hier nicht völlig. Vorstellbar ist sogar, dass es sich durchsetzen könnte, allerdings nicht, indem es sich am Kampf beteiligt und siegt, sondern eher, indem es sozusagen übrig bleibt, wenn Rot und Blau sich gegenseitig verschlungen haben. Doch das sind nur Spekulationen, denn der Ausgang des Kampfes ist im dargestellten Moment völlig unentschieden.

Diesen Weg über den Ausdruck und die Reduktion zur Abstraktion der autonomen Farbe gehen im deutschen Expressionismus im Allgemeinen und im blauen Reiter im Besonderen nicht nur Kandinsky selbst und sein Kompagnon Marc, sondern auch andere Mitglieder und Nahestehende. Jemand, der diesen Schritt nicht nur und vor allem nicht in erster Linie in der Malerei getan hat, ist Arnold Schönberg. Der wohl einflussreichste Komponist des 20. Jahrhunderts ging aus von der spätromantischen Musik, überschritt die Grenze der Tonalität\* zur Atonalität\* und entwickelte schließlich die Zwölftontechnik. Analog zur Emanzipation der Farben in der abstrakten Malerei kann die Atonalität als Emanzipation der Töne betrachtet werden. So wie einzelne Maler dann eine neue Farben- und Formensprache entwickelten, so stellen auch Schönbergs Zwölftontechnik und die darauf begründete Reihentechnik\* seines Schülers, Anton von Webern, neue musikalische Sprachen dar. Diesen Zusammenhang hat schon Kandinsky erkannt, wie aus einem seiner Briefe an Schönberg hervorgeht:

Wassily Kandinsky an Arnold Schönberg, 9. April 1911

Sehr geehrter Herr Professor!

Mit ganz besonderem Vergnügen schicke ich Ihnen mein Bild. Wollen Sie mir diese Freude machen, indem Sie mir Ihr Bild schicken?

Ich beneide Sie sehr! Sie haben Ihre Harmonielehre schon in Druck. Wie unendlich gut (wenn auch nur verhältnismäßig!) haben es die Musiker in ihrer so weit gekommenen Kunst. Wirklich Kunst, die das Glück schon besitzt, auf rein praktische Zwecke vollkommen zu verzichten. Wie lange wird wohl die Malerei darauf warten müssen?

Und das Recht dazu (= Pflicht) hat sie auch: Farbe, Linie an und für sich – was für grenzenlose Schönheit und Macht besitzen diese malerischen Mittel. Und doch ist schon heute der klarere Anfang dieses Weges zu sehen. Man darf heute von einer Harmonielehre auch hier träumen. Ich träume schon und hoffe, daß ich, wenigstens

die ersten Sätze zu diesem großen kommenden Buch aufstellen werde. Vielleicht tut dasselbe auch ein anderer. Desto besser! Nur so viel wie möglich.<sup>75</sup>

Freilich wurde die Bedeutung von Schönbergs und Weberns neuer Sprache erst nach deren Tod in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entdeckt. Von da an entfalteten sie ihren Einfluss. Kurze Zeit war Schönberg aber auch als Maler aktiv. Auch als solcher wurde er von Kandinsky hoch geschätzt und im blauen Reiter protegiert. Allerdings stimmten nicht alle Mitglieder in Bezug auf den Maler Schönberg mit Kandinsky überein. Die folgenden Ausschnitte aus der Korrespondenz zwischen August Macke, der Schönberg als Maler kategorisch ablehnte, und Franz Marc zeigen nicht nur diese Meinungsverschiedenheiten, sondern auch die demokratischen Gepflogenheiten in der Gruppe:

August Macke an Franz Marc, 22. Januar 1912

[...] Ich glaube, Kunst kommt nicht von Wollen, auch nicht von Müssen, wie Schönberg sagt, sondern von Können. Der Schönberg ist mir unsympathisch [...].

August Macke an Franz Marc, 23. Januar 1912

[...] Ich räsonniere nicht gegen den Blauen Reiter, sondern gegen verschiedene lahme Stellen an seinem Pferd. Schließlich muß einer räsonnieren. [...] Und jetzt noch der Schönberg! Der hat mich direkt in Wut versetzt, diese grünäugigen Wasserbrötchen mit Astralblick. Gegen das Selbstporträt von hinten will ich nichts sagen. Aber sind diese paar Bröckchen das Geschrei um den »Maler« Schönberg wert? [...]

Franz Marc an August Macke, 25. Januar 1912

[...] Das mit Schönberg kann ich nicht bestreiten (das Selbstporträt mag ich zwar sehr) aber: Du kennst meine Maxime, meinem Herrn Mitredakteur nicht hereinzureden, weil ich dieses Recht im gegebenen Fall auch haben will und muß, sonst ist mir nicht wohl. Dasselbe mit den großen Worten – ich bin im tiefsten Grunde viel bescheidener, als du denkst. [...]

August Macke an Franz Marc, 5. Februar 1912

[...] Kandinsky schrieb mir von Abmachungen mit Hagelstange, über geschlossene Kollektivausstellungen des »Blauen Reiters«, »C. B.«, »M. B.«, »Brücke« etc. [...] Es braucht auch nicht jeder Neusezessionist z. B. da zu sein, nicht wahr? Auch Schönberg nicht. Kandinsky soll sich nicht so aufregen. [...]

Franz Marc an Wassily Kandinsky, 22. März 1912

<sup>75</sup> Zit. n.: <http://www.schoenberg.at>

[...] Betreff Heckel, Kirchner und Pechstein (vor allem Heckel) sind wir am Ende wirklich uneins; aber ist das ein Unglück? Ich empfinde es als Reiz, keinesfalls als Sackgasse. Auch nicht, daß ich dem Schönberg als Maler nicht die starke Würdigung und Liebe entgegenbringe als Sie, – vielleicht thue ich es ja auch einmal, aber nicht auf den Glockenschlag. [...] <sup>76</sup>

Das gesamte bildnerische Werk Schönbergs ist auf der Seite des Arnold Schönberg Centers zu besichtigen:

► [http://www.schoenberg.at/6\\_archiv/paintings/works/paintings.htm](http://www.schoenberg.at/6_archiv/paintings/works/paintings.htm)

Dort sind auch die von Macke erwähnten Bilder zu finden. Bei „Selbstporträt von hinten“ handelt es sich um das Bild „Gehendes Selbstporträt“, Öl auf Pappe, 49 × 44,9 cm, 1911 (Katalog Nr. 18) und bei den „grünäugigen Wasserbrötchen mit Astralblick“ um: „Blick“, Öl auf Leinwand, 28 × 20 cm, 1900 (Katalog Nr. 63).

Zweifellos liegt Schönbergs Bedeutung trotz Kandinskys Begeisterung für seine Bilder nicht auf dem Gebiet der Malerei. Seine Malerei blieb als „egomaner Dilettantismus“ <sup>77</sup> im Gegensatz zu seiner epochalen Musik ohne Einfluss.

Gerade die Musik aber beeinflusst die Entstehung der abstrakten Malerei in hohem Maß. Das zeigt nicht nur das Beispiel Kandinsky, der ja den „inneren Klang“ in äußere Form bringen wollte, sondern lässt sich auch bei August Macke zeigen. Macke geht einen ähnlichen Weg wie Marc. Allerdings bleibt bei ihm fast durchwegs die menschliche Figur erhalten, wenn sie auch stark reduziert wird:

► 48. August Macke: Mädchen im Grünen (1914), 120 x 159 cm, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek, München

Die menschlichen Figuren sind noch deutlich als solche zu erkennen, wenn auch die Gesichter zu Farbflächen reduziert sind und das ganze Bild aus dem Wechsel von blauen, weißen und roten Farbflächen und einer grün-gelben Auflösungszone in den Baumkronen konstruiert ist. Die Farbe emanzipiert sich bereits.

Beeinflusst vom französischen Kubismus hatte Macke bereits früher den Wald in geometrische Farbflächen aufgelöst:

► 49. August Macke: Paar im Wald (1912), 100 x 100 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung, München

Wie vor einem bunten Mosaik leuchtet das Weiß des Kleides der Frauenfigur fast blendend hervor. Beide Figuren erscheinen wie vor einer Kulisse.

<sup>76</sup> Zit. n.: *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*. Herausgegeben von Andreas Hüneke. Leipzig 1989.

<sup>77</sup> So Thomas Zaunschirm in seinem Vortrag zur Schönberg-Nacht im Museum Folkwang am 8. April 2005 im Rahmen des SCHÖNBERG FESTIVALS RUHR (Philharmonie Essen).

Zur völligen Abstraktion im Sinne von Nicht-Figürlichkeit geht Macke nur selten über. Nicht zufällig steht eines dieser wenigen Bilder in Zusammenhang mit der Musik:

► 50. August Macke: Farbige Komposition (Hommage à Johann Sebastian Bach), 1912, 102 x 82 cm, Öl auf Karton, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

Hier sehen wir ein Gewebe von Farben und Formen ohne figurale Darstellung. Der textile Eindruck, den das Gemälde erweckt, verweist noch auf eine andere Quelle der Abstraktion neben der Musik. Schon 1895 hatte Obrist in München radikal abstrakte Entwürfe für Stickereien mit aus dem Organischen übernommenen, gedehnten Wellenlinien abgeliefert. In der Moderne entsteht nämlich auch das Konzept der „angewandten“ Kunst. Dieses ist im Rahmen der modernen Bestrebungen zu sehen, die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzuheben, im Fall der „angewandten“ Kunst durch Ausdehnung der Kunst auf alle Lebensbereiche: Kleidung, Möbel, Teppiche, Gebrauchsgegenstände aller Art vom Löffel bis zur Lampe. Noch heute, da man diesen Bereich gewöhnlich als Design bezeichnet, steckt die ältere Bezeichnung noch in Institutionsnamen: z. B. Museum für angewandte Kunst (MAK) in Wien oder Hochschule für angewandte Kunst ebendort. Aus Wien kommt auch der Impuls für die Gründung einer der einflussreichsten deutschen Kunstschulen der Moderne:



## **2.7. Das Bauhaus**





Das Bauhaus wurde 1919 vom Wiener Architekten Walter Gropius in Weimar gegründet und er blieb dessen Direktor auch nach der Übersiedelung nach Dessau (1925) bis 1928. Der Gebäudekomplex des Bauhauses in Dessau stammt ebenfalls von Gropius:

► 51. Walter Gropius: Bauhaus Dessau (1925-26)

Der Komplex besteht aus drei in Flügelform angeordneten, funktional gegliederten Teilen: Einem Flügelbau der "Technischen Lehranstalten" (später Berufsschule), dem Werkstättentrakt mit der markanten Glasvorhangfassade (Curtain Wall) und dem Atelierhaus. Im Atelierhaus sind die Mensa und Wohnateliers für die Studenten untergebracht. Flügelbau und Werkstättentrakt sind durch eine zweigeschossige Brücke verbunden.

► 52. Bauhaus Dessau: „Brücke“

Diese Brücke war für Verwaltungsräume und das Baubüro von Gropius (später die Architekturabteilung) gedacht. Diese funktionale Trennung in Einzelbaukörper, die sich doch zu einem organischen Ganzen fügen, war damals neuartig. Das größte Aufsehen erregte aber die völlig in Glas aufgelöste Wand des Werkstättentraktes.

► 53. Bauhaus Dessau: Werkstättentrakt

Die Glasschürze reicht ununterbrochen über alle drei Geschosse und die gesamte Gebäudelänge. So entsteht ein Eindruck der Transparenz und Leichtigkeit. Selbst die im Detail durchdachten Gebäudeecken sind durchsichtig gestaltet. Diese neuartige, transparente Monumentalität ließ die damals herrschenden Vorstellungen von Gebäudeästhetik hinter sich. Durch die "offene" Fassade entsteht eine neue, auch pädagogisch wirksame Beziehung zwischen Außen und Innen, sie suggeriert Freiheit und Übersichtlichkeit.

Diese Durchsichtigkeit ist auch der grundlegende Unterschied zu heutigen Glasfassaden, die ja meist spiegeln und damit die Grenzen des Gebäuderaumes betonen und ihn hermetisch abschließen. So wirken die beiden Türme der Deutschen Bank in Frankfurt am Main auch keineswegs durchsichtig, sondern eher wie zwei überdimensionierte Tresore:

► 54. Deutsche Bank (Konzernzentrale Frankfurt a. M.), 1979-84

Die beiden Türme heißen im Volksmund dementsprechend auch „Soll und Haben“. Sie stehen auf einem ausgedehnten Fußbau, der in keiner Weise auf die städtebauliche Umgebung Bezug nimmt, sondern wie ein gigantischer Fremdkörper wirkt. Vom Mittelpunkt der Anlage (zwischen beiden Türmen) strecken sich auf unregelmäßigem Grundriss drei Bauteile nach Osten, Südwesten und Nordwesten. Die beiden Türme besitzen ebenfalls einen unregelmäßigen, jedoch in beiden Fällen gleichen, Grundriss mit vielen 45°-Winkeln. Insgesamt ist der Komplex zwar als Symbol der Wirtschaftsmacht Deutschlands ein viel gezeigtes Objekt, ästhetisch aber minderwertig.

Im Vergleich tritt die hohe ästhetische Qualität des Bauhauskomplexes von Gropius umso deutlicher hervor: Hier gibt es nicht nur ein Konstruktionsprinzip, das konsequent ausgeführt wird, sondern sogar eine einzige Grundform, die vom Grundriss bis in die Detailgestaltung der Fassaden wiederkehrt. Diese Grundform ist das Rechteck bzw. in den Raum projiziert: der Quader. Selbst noch in der Konstruktion der Wohnhäuser der Lehrer („Meisterhäuser“), die Gropius in der Nähe des Bauhauses baute, wiederholt sich diese Grundform:

► 55. Bauhaus Dessau: Meisterhäuser

Selbst die Balkone des Wohnheims der Studenten ragen zusammen mit ihren Geländern als kleine Quader aus dem großen Quader des Gebäudes hervor:

► 56. Bauhaus Dessau: Wohnheim

Wie bei der ganzen Anlage besticht auch hier die Einfachheit und Schmucklosigkeit bei gleichzeitiger Durchgestaltung noch des kleinsten Details. Mit dieser bewussten Ornamentlosigkeit ordnen sich Gropius und mit ihm das Bauhaus in die streng funktionalistische Richtung der modernen Architektur ein und leisten einen wichtigen Beitrag zu ihrer Entwicklung.

Diese Richtung entstand bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts in betontem Gegensatz zum damals herrschenden Stil des Historismus. Dieser griff in eklektizistischer Weise auf Baustile der Vergangenheit zurück und baute Gebäude z. B. in den Stilen der Neo-Gotik, des Neo-Barock oder der Neo-Renaissance. Ein eindrucksvolles Beispiel für Letzteres ist das Wiener Börsengebäude von einem der Stararchitekten des Historismus:

► 57. Theophil Hansen: Wiener Börse (1874-77)

Zum einen tragen solche historistischen Gebäude durch ihren Stil historische Verweise in sich. Hier könnte man etwa an die Anfänge des modernen Geld- und Wechselwesens in der Renaissance denken. Noch offensichtlicher ist die historische Anspielung im Fall des ebenfalls von Hansen geplanten Parlamentsgebäudes in Wien:

► 58. Theophil Hansen: Parlamentsgebäude Wien (1873-84)

Sowohl durch die Athenestatue vor dem Gebäude als auch architektonisch wird ein Zusammenhang zwischen moderner Demokratie und griechischer Polis suggeriert. Anders betrachtet hat aber die moderne Demokratie genauso wenig mit der athenischen gemein wie eine moderne Aktie mit einem Wechsel aus der Renaissance. Aus dieser Betrachtungsweise entspringt der Hauptvorwurf der modernen Funktionalisten an den Historismus. Am prägnantesten hat ihn der Architekt Adolf Loos in seiner Schrift „Ornament und Verbrechen“ von 1909 formuliert. Für ihn sind historistische Gebäude Lügen, da sie durch ihren ornamentalen Schmuck und das Zitat vergangener Stile ihre moderne Funktion verschleiern. Wenn etwa ein Bahnhofsgebäude so tut, als wäre es eine gotische Kirche, dann „lügt“ es nach Loos. Mit dem Wahrheitsanspruch des modernen Künstlers fordert er dementsprechend die völlige Ornamentlosigkeit. Nichts soll es an einem Gebäude geben, das nicht erkennbar seiner Funktion dient. Dass man auch nach diesem Konzept Architektur von hoher ästhetischer Qualität schaffen kann beweist er selbst:

► 59. Adolf Loos: Haus Müller, Prag (1930)

Überwiegend war Loos als Architekt mit dem Bau privater Villen beschäftigt, die im Inneren einem um 1910 entwickelten "Raumplan" folgten, der Größe und Anordnung von der Funktion der Räume abhängig machte, sie dazu mehrgeschossig teilweise ineinander schachtelt und äußerlich zunehmend der Kubusform annähert. Doch nicht erst solche kubische Häuser erregten Aufsehen. Einen städtebaulichen Skandal löste bereits sein sogenanntes „Haus ohne Augenbrauen“ in Wien aus:

► 60. Adolf Loos: Haus am Michaelerplatz (Looshaus), Wien (1910)

Die ornamentlose Fassade dieses Hauses, das gegenüber der Hofburg steht, löste 1910, als der Historismus noch blühte, eine heftige Diskussion aus, die auch internationalen Widerhall fand.

Am Bauhaus wird diese konstruktiv-funktionalistische Architektur nicht nur von Gropius, sondern auch von seinem Nachfolger als Direktor, Ludwig Mies van der Rohe, weiterentwickelt. Nach der Auflösung des Bauhauses 1933, von der noch die Rede sein wird, emigrierte er, wie viele andere Bauhauslehrer auch, in die USA und gründete dort sein „The New Bauhaus“ in Chicago. Seine Arbeiten dort legten die Grundlagen für den Bau von Hochhäusern mit reiner Glasfassade. Eines der ästhetisch hochwertigsten Hochhäuser der Architekturgeschichte stammt von ihm:

► 61. Ludwig Mies van der Rohe (zusammen mit Philip Johnson): Seagram Building, New York (1954-58)

In Deutschland erreichte er mit seiner Neuen Nationalgalerie in Berlin einen Gipfel von Einfachheit und Transparenz im Sinne des Bauhauses:

► 62. Ludwig Mies van der Rohe: Neue Nationalgalerie, Berlin (1965-68)

Vergleichbare Transparenz taucht in der Architekturgeschichte dann wieder in der dekonstruktivistischen Richtung der Postmoderne auf. Ein eindrucksvolles Beispiel lieferte das Wiener Architektenduo Coop Himmelb(l)au in Dresden ab:

► 63. Coop Himmelb(l)au: UFA Cinema Center, Dresden (1998)

Dieses und ähnliche Gebäude des sogenannten dekonstruktivistischen Stils beziehen sich aber nicht nur durch ihre Transparenz auf moderne Vorbilder. Indem diese Architekten es sich zum Ziel setzen, die Formen der architektonischen Konstruktion zu hinterfragen, beziehen sie sich auf den Konstruktivismus der Moderne. Sie sind sozusagen bemüht, die andere Seite von Einheit, Harmonie und Stabilität sichtbar zu machen. In diesem Fall spielen die Architekten mehr mit der Funktion in der Form (Projektor, Lichtspieltheater), als dass sie der Funktion im funktionalistischen Sinn eine entsprechende Form geben würden. Dass das keineswegs bloße Spielerei ist, wird am Beispiel eines der prominentesten Gebäude dieser Richtung deutlich:

► 64. Daniel Libeskind: Jüdisches Museum, Berlin (1992-99)

Bis in die Fassadengestaltung hinein basiert das Gebäude auf dem Prinzip der zerbrochenen Form. Der Grundriss ist ein zerbrochener Davidstern, die Fassade wirkt wie von tiefen Einschnitten zerklüftet. Die ganze Konstruktion ist symbolisch: Im Inneren des Gebäudes gibt es drei sich kreuzende schiefe „Achsen“: Die Achse der Kontinuität, die Achse des Exils und die Achse des Holocaust. Die Achse der Kontinuität endet an einer hohen, steilen Treppe, die zur Dauerausstellung führt. Die Achse des Exils führt aus dem Gebäude hinaus in den Garten des Exils. Dort stehen 49 sechs Meter hohe Betonstelen auf einem schiefen Grund, auf denen Ölweiden, die in der jüdischen Tradition Frieden und Hoffnung symbolisieren, gepflanzt sind. 48 Stelen nehmen Bezug auf das Gründungsjahr des Staates Israel, 1948, die 49. Stele in der Mitte steht für Berlin. Die Achse des Holocaust endet am Holocaust-Turm. Dies ist ein Gedenkraum, ein dunkler, kalter, hoher Raum, in den nur durch eine Spalte in der Decke Licht eindringt:

► 65. Holocaust-Turm

Im Museumsneubau gibt es mehrere auf einer gebrochenen Linie angeordnete so genannte „Memory Voids“, leere Räume, die sich vertikal durch das ganze Gebäude erstrecken. Sie sind von der Dauerausstellung aus nicht begehbar, von manchen Stellen aus aber einsehbar. Sie sollen an die leeren Stellen erinnern, die der Holocaust in Deutschland hinterlassen hat.

Genau mit diesen Leerstellen ist auch die Geschichte des Bauhauses verbunden. Nach dem ersten Weltkrieg setzte sich Gropius das Ziel einer neuen Synthese von Kunst und Handwerk. Vorbild war der mittelalterliche Kirchenbau und seine Handwerkerkünstler. So schreibt er in seinem Bauhausmanifest:

Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! [...] Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! [...] Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers.<sup>78</sup>

Dementsprechend wird am Bauhaus immer am Material unterrichtet. Die Vorlehre bestand aus einem halben Jahr Formunterricht und Materialübungen. Danach erfolgte die Aufnahme in die Werklehre. Dabei konnte zwischen verschiedenen Lehrwerkstätten (Druckerei, Glasmalerei, Tischlerei, Metallwerkstatt, Weberei, Fotografie, Wandmalerei, Bühne, Buchbinderei, Töpferei, Architektur, Ausstellungsgestaltung, Harmonisierungslehre) gewählt werden. Der dritte Abschnitt bestand aus der Mitarbeit am Bau (Baulehre). Als Abschluss wurde, gemäß den Wiederbelebungsversuchen des Handwerkerkünstlers, ein Meisterbrief der Handwerkskammer und bei besonderer Begabung auch des Bauhauses vergeben.

Die berühmten Maler am Bauhaus waren vor allem in der Vorlehre tätig. So leitete etwa Kandinsky den Vorkurs in Farben- und Formenlehre. Erst in Dessau erhielten er und Paul Klee sogenannte „freie Malklassen“, was eine gewisse Verschiebung des Schwerpunktes hin zur Malerei bedeutete.

Doch auch weiterhin war es das Hauptziel, Kunst und Technik miteinander zu verbinden, also „Gestaltung“ zu unterrichten. Auf diesem Gebiet haben Bauhauskünstler zum Teil Bleibendes geleistet. Ein Beispiel ist die Erfindung des Freischwinger-Stuhls aus Stahlrohren durch den ungarischen Architekten und Designer Marcel Breuer, der selbst am Bauhaus studiert hatte und dann ab 1925 die Holzwerkstätte leitete:

► 66. Marcel Breuer: Freischwinger B55, verchromtes Stahlrohr, Eisengarnbespannung, lackierte Holzarmlehnen

Dieses und ähnliche Modelle haben tatsächlich Eingang in die industrielle Fertigung gefunden und werden bis heute produziert. Dieses Beispiel zeigt auch eine Tendenz am Bauhaus, die der Schweizer Architekt Hannes Meyer noch zu verstärken versuchte, als er 1928 Gropius als Direktor nachfolgte. Seine Parole lautete: „Volksbedarf statt Luxus“. Dies führte einerseits dazu, dass er die Zusammenarbeit mit der Industrie intensivierte.

<sup>78</sup> Zit. n. Droste, Magdalena: bauhaus 1919 – 1933. Benedikt Taschen Verlag: Köln 1990

Andererseits wurde er neben Kandinsky zum Hauptfeindbild der Nationalen. Das Bauhaus soll zwar nach dem erklärten Willen des Großteils seiner Mitglieder eine unpolitische Schule sein, wird aber von den nationalen Kräften von Anfang an bekämpft, also schon lange vor der Direktion des nach Meinung der Nationalen „Bolschewisten“ Meyer.

Bauhauslehrer Oskar Schlemmer schreibt dazu in einer Tagebuchnotiz vom 27. 11. 1930, nachdem NS-Kultusminister Frick seine Werke und die anderer Avantgardisten im Kunstmuseum Weimar abhängen hatte lassen:

Das Furchtbare, die Kulturreaktion liegt darin, daß es sich hier nicht um die Verfolgung von Werken politischer Tendenz handelt, sondern um rein künstlerische, ästhetische Werke, die lediglich weil sie neuartig, andersartig, eigenwillig sind, gleichgesetzt werden mit „Bolschewismus“. Gerade beim Bildersturm im Weimarer Museum wurden Künstler getroffen, an deren echtestem Deutsch der Gesinnung und Empfindung kein Zweifel bestehen kann. Die furchtbare Gefahr, wenn sie sich ausbreiten sollte, liegt darin, daß das unbewußte künstlerische Schaffen, die altangestammte Freiheit der Kunst, irritiert und um die Naivität der Anschauung und Ausdrucksweise gebracht wird. Es ist kein Ersatz für die Werke der gegenwärtig Schaffenden, wenn an ihre Stelle Meister der vorigen Jahrhunderte gesetzt werden, da diese selbst – ein Caspar David Friedrich, ein Schinkel – in ihrer Zeit unverstanden, Neuerer und Kündler des Zukünftigen waren.<sup>79</sup>

Diese politischen Anfeindungen von Seiten der Nationalen sind auch der Grund für die Übersiedlung von Weimar nach Dessau, die keineswegs aus freien Stücken erfolgte. 1930 wird dann in Dessau der angebliche „Kommunist“ Meyer als Direktor abgesägt. Sein Nachfolger wird Mies van der Rohe, der das Bauhaus wieder zu einer ausgesprochenen Architekturschule machen soll. 1932 siegen aber die Nationalsozialisten bei den Landtags- und Kommunalwahlen, was zu einer deutlichen Verschärfung der politischen Bekämpfung des Bauhauses führt.

Zwar waren sich die Nationalsozialisten bis 1934 nicht ganz einig über die Beurteilung von Expressionismus und deutscher Moderne. Ein Teil der Nazis wollte diese zur deutschen Staatskunst machen. Ein größerer Teil, zu dem auch Hitler gehörte, lehnte sie aber als „undeutsch“ und „bolschewistisch“ ab. Diese Einschätzung hat damals schon „Tradition“. Schon in einer Rezension der ersten Ausstellung des Blauen Reiters ist nämlich von „unheilbarem Irrsinn“ die Rede, eine Formulierung, die zwanzig Jahre später Hitler nahezu wörtlich benützt.

Das Bauhaus muss nun auch in Dessau schließen und zieht als Privatschule nach Berlin. In Dessau wird ein Untersuchungsausschuss eingerichtet, der beweisen soll, dass das Bauhaus ein „bolschewistisches“ Institut gewesen sei. In Berlin werden die (privaten!) Räumlichkeiten des Bauhauses durchsucht und versiegelt. Das Verfahren wird verschleppt, niemand will auf Seiten der Behörden zuständig sein. Schließlich werden dem

---

<sup>79</sup> Zit. n. Ruppert: 2000, S. 251 f.

Bauhaus Bedingungen gestellt: Es dürfe keine Juden am Bauhaus geben, alle Lehrer müssten in die NSDAP eintreten und ein nationalsozialistischer Lehrplan müsse erstellt werden. Daraufhin löst sich das Bauhaus am 19. Juli 1933 selbst auf.

Besonders grotesk ist dabei der Fall Kandinsky. Er war ja schon einmal aus Deutschland vertrieben worden, und zwar während des ersten Weltkriegs, als er noch Russe war und deswegen als Feind galt. Damals kehrte er für kurze Zeit nach Russland zurück und war in der jungen Sowjetunion für die Museen und die Kunstausbildung zuständig. Wegen zunehmender Einschränkungen gab er diese Ämter aber bald auf und kehrte nach Deutschland zurück. 1933 ist er zwar kein Russe mehr, sondern schon seit 1928 im Besitz der deutschen Staatsbürgerschaft, wird aber wieder, ausgerechnet als „Bolschewist“ angegriffen und zum zweiten Mal aus Deutschland vertrieben. Der Ausschluss Kandinskys aus dem Bauhaus war eine der ersten Forderungen der Nationalsozialisten. In der Folge kommt es zu einem wahren Exodus der Bauhauskünstler aus Deutschland. Kandinsky emigriert nach Frankreich, wird 1939 französischer Staatsbürger und stirbt dort 1944. Der in der Schweiz geborene deutsche Staatsbürger Paul Klee flieht in die Schweiz, wo er die Schweizer Staatsbürgerschaft beantragt, die ihm skurrilerweise erst nach seinem Tod 1940 zuerkannt wird.

Josef Albers, Walter Gropius, Lászlo Moholy-Nagy, Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe und andere emigrieren in die USA. Sie beeinflussen prägend die amerikanische Architektur und das Design. Josef Albers wird zum europäischen Vater des abstrakten Expressionismus. Zu seinen Schülern gehören Stars der amerikanischen Nachkriegsmalerei wie Willem de Kooning, Robert Rauschenberg and Robert Motherwell. Paradoxerweise tragen so die antimodernen, nationalistischen Bestrebungen der Nazis zur Internationalisierung der Moderne bei.

Doch schon 1911 hatten Kandinsky und Marc mit ihrem „Prinzip des Internationalen“ zu diesem Thema eindeutig Stellung genommen:

Es sollte wohl überflüssig sein, speziell zu unterstreichen, daß in unserem Falle das Princip des Internationalen das einzig mögliche ist. Heutzutage muß aber auch das bemerkt werden: das einzelne Volk ist einer der Schöpfer des Ganzen und kann nie als Ganzes angesehen werden. Das Nationale, gleich dem Persönlichen, spiegelt sich in jedem großen Werke von selbst ab. In der letzten Consequenz aber ist diese Färbung eine nebensächliche. Das ganze Werk, Kunst genannt, Kunst kennt keine Grenzen und Völker, sondern die Menschheit.<sup>80</sup>

Der erste deutsche Künstler mit weltweiter Ausstrahlung nach 1945 wird dann erst wieder Joseph Beuys sein.

---

<sup>80</sup> Zit. n. Ruppert: 2000, S. 464 f.

## **2.8. Museum – Museen**





1917 reichte ein gewisser R. Mutt eines seiner Werke bei der Jury der „Society of Independent Artists“ in New York für deren Jahresausstellung ein und es wurde nach heftigen Diskussionen abgelehnt, weil es kein Kunstwerk sei. „R. Mutt“, der Name, mit dem das „Kunstwerk“ signiert war, war ein Pseudonym, hinter dem sich Marcel Duchamp, der selbst zum Vorstand der Gesellschaft gehörte und Mitglied der Jury war, verbarg. Er trat kurz nach diesem Vorfall von dieser Funktion zurück. Das Original des Werks ist nicht erhalten geblieben, wohl aber ein authentisches Foto:

► 67. „The Blind Man“ No. 2, Seite 3. Hg.: Henri-Pierre Roche, Beatrice Wood, and Marcel Duchamp. New York, 1917 „Fountaine“ („Brunnen“) by Marcel Duchamp. 1917. Foto: Alfred Stiegliz

Wir sehen hier tatsächlich ein Urinal, ein Pissoirbecken für öffentliche Bedürfnisanstalten, das sich Duchamp 1917 bei der New Yorker Firma J. L. Mott Iron Works, einem Händler für Sanitärbedarf, besorgt hatte. Er stellte es auf den Kopf, gab ihm den Titel „Fountaine“ und signierte es mit „R. Mutt, 1917“. Es existiert auch die Theorie, dass Duchamp seine Fundstücke („Ready-mades“) selbst hergestellt habe, weil man bei Nachforschungen für viele seiner Ready-mades keine entsprechenden zeitgenössischen Gegenstände oder Bilder von ihnen finden konnte. Doch in diesem Fall wird der Erwerb des Gegenstandes durch Duchamp in New York von zwei Zeugen bestätigt.

Betrachten wir den Gegenstand nun einmal im Gegensatz zur Jury von 1917 als Kunstwerk! Zunächst ist festzustellen, dass es sich um einen serienmäßig hergestellten Gegenstand handelt, den zudem der Künstler nicht einmal selbst entworfen hat. Der Gegenstand kann also weder die Aura des Einzelwerks noch die Originalität eines Entwurfs für sich beanspruchen. Der Künstler tut aber genau das, indem er den Gegenstand signiert und datiert. Die Verwendung eines Pseudonyms ist dabei nichts Ungewöhnliches in der Kunstgeschichte, stellt also keine Abweichung von der (auch damals) gängigen künstlerischen Praxis dar.

Das Werk stellt also in höchst ironischer Weise die Frage nach der Rolle des Schöpfer-tums in der Kunst. Dabei geht es nicht nur um die Frage nach dem handwerklichen Aspekt und seiner Verdrängung aus der Kunst, beginnend schon bei den Hofmalern, sondern vor allem um den modernen Aspekt der Sakralisierung des Kunstwerks. Bereits 1914 kaufte Duchamp angeblich in einem Pariser Warenhaus einen Flaschentrockner aus Eisen und signierte ihn. Er vertrat öffentlich die Meinung, dass bereits die Auswahl dieses Gegenstandes ein künstlerisches Werk sei, was zu einem Kunstskandal führte. Einen solchen Flaschentrockner nehmen wir im Kaufhaus als einen massenweise industriell erzeugten Gebrauchsgegenstand und damit als ein eher wertloses Objekt wahr.

Nun könnte man sagen, dass seine Form, losgelöst von der Funktion, eine ganz eigene Charakteristik bekommt. Damit würde man auch sagen, dass Duchamp durch seine Geste des Signierens eine vorher unsichtbare Bedeutung des Objekts gleichsam aufgedeckt habe. Auch über das Urinal könnte man das natürlich sagen, wenn man sich dazu zwingt, alle Gedanken an Körperausscheidungen zu unterdrücken. Das Ergebnis dieses Gedankengangs ist allerdings eher banal: Wie schön und interessant können doch Gebrauchsgegenstände sein, wenn man sie als Kunstwerke betrachtet. Doch geht es bei Duchamps Ready-mades um viel mehr. Im Fall des Flaschentrockner nämlich geht Duchamp an die Öffentlichkeit und behauptet, die Auswahl des Gegenstandes allein sei

bereits ein künstlerisches Werk. Auch im Fall des Urinals sorgte die Gruppe um Marcel Duchamp für Publizität. Fountaine wurde also doch "ausgestellt", aber nicht im konventionellen Sinn: Fountaine wurde zum Medienereignis.

Duchamp zerstört also nicht nur die sakrale Aura des Werkes und des Schöpfertums des Künstlergenies, sondern er demonstriert auch, dass die Genese eines Kunstwerks immer ein gesellschaftlicher Prozess ist. Die Entstehung eines Kunstwerkes erscheint nicht mehr als der prometheische Akt eines Einzelnen, des Künstlers, sondern als eine Art Spiel mit bestimmten Regeln und Konventionen, in dem es mehrere Mitspieler gibt: den Künstler, das Publikum und vor allem die Institutionen der Kunst wie Jurys, Museen, Galerien, Kritiker.

Man kann also nach Duchamp die Frage stellen: Was kommt eigentlich ins Museum und wird dadurch zum Kunstwerk geheiligt? Duchamp selbst hat diese Frage auch wieder ironisch gestellt. Bis 1918 malte er noch Tafelbilder. 1919 dann nahm er eine Reproduktion von Leonardos Mona Lisa, dem berühmtesten aller Tafelbilder, überblendete sie mit einem Foto seines eigenen Gesichts und zeichnete dem so entstandenen Gesicht mit Bleistift einen Schnurrbart. Er nannte dieses Werk „L.H.O.O.Q.“. Zunächst geht es dabei um die Frage der Androgynität, der Ununterscheidbarkeit von Mann und Frau, die Duchamp schon lange beschäftigte. Möglicherweise verweist auch der Titel ironisch auf das Thema Androgynität. Spricht man die Buchstaben nämlich französisch aus, so klingt der Titel in einem bestimmten französischen Dialekt angeblich wie der Satz „Sie hat einen heißen Arsch“. Geht es also um Androgynität, so ist der aufgezeichnete Schnurrbart nicht nur Regression in eine kindliche Praxis, nicht nur Respektlosigkeit gegenüber der Kunstgeschichte, sondern auch das Aufwerfen der Frage des Sehens. Der „kleine Unterschied“ zwischen einer Reproduktion der Mona Lisa und Duchamps Überblendung kann nämlich, wenn man nicht beide nebeneinander sieht, leicht übersehen werden. Schließlich kann man in der Überblendung mit dem eigenen Gesicht eine spezielle Form der Aneignung eines wichtigen Werks der Kunstgeschichte durch den Künstler erblicken, ein Akt, der durch das infantile Aufzeichnen des Schnurrbarts aber zugleich ironisiert wird. Auf diese Weise setzt Duchamp seiner Tafelbildmalerei einen spektakulären Schlusspunkt und kommentiert sie ironisch.

Zwischen 1936 und 1941 stellt Duchamp dann eine „Schachtel in Lederkoffer“ her, eine Art aufklappbares Miniaturmuseum der eigenen Werke, das Reproduktionen bzw. Miniaturmodelle seiner Werke enthält. In einer Auflage von 300 Stück entsteht so ein tragbares Miniaturmuseum der eigenen Werke, das freilich ausschließlich Reproduktionen, also kein einziges Original enthält, selbst aber wiederum eine Art Original ist. In ironischer Weise dreht Duchamp hier die Verhältnisse um: Nicht der Inhalt des Museums, die Werke, die ausgestellt werden, sind Originale, sondern das Museum selbst. Zu einem solchen wird es vor allem, wenn es seinerseits wieder in einem Museum ausgestellt wird. Das Museum als Ort und Garant der Wahrheit und Tempel des sakralisierten Kunstwerks wird ad absurdum geführt.

Weniger radikal stellt die Frage „Was kommt ins Museum?“ dann in den 60er Jahren noch einmal Andy Warhol, indem er zunächst Campbell's Suspendosen auf Tafelbildern malt. Hierin könnte man freilich auch einfach nur die Entdeckung eines neuen Motivs für die Malerei sehen, wie das ja des öfteren in der Kunstgeschichte vorgekommen ist. Doch

Warhol lässt dann diese Bilder im Siebdruckverfahren in Serie herstellen, gleicht also bis zu einem gewissen Grad die Produktion der Bilder der der Suppendosen selbst an. Freilich sind diese Siebdruckserien andererseits ganz den Gesetzen des Kunstmarkts entsprechend durchnummeriert und limitiert. Warhol verwischt also einerseits die Grenze zwischen Werbegrafik und Kunst, bekräftigt sie andererseits aber auch. Wenn er dann Brillo-, Del Monte- und Heinz-Kartons ausstellt, scheint er auf Duchamps Spuren zu wandeln. Doch gibt es einen wesentlichen Unterschied: Warhol stellt Markennamen aus und er tut dies ganz unironisch. Nicht der Gebrauchsgegenstand ist also sein Thema, sondern die Ware, deren Wert durch den Markennamen und das Markenlogo gesteigert wird. Warhols Objekte sind für die betroffenen Firmen von unschätzbarem Wert, gerade weil sie im Museum nicht als Werbung betrachtet werden, sondern als Kunstwerke, die Marke aber dennoch präsent ist.

Durch die Produktion in seiner „Factory“ zeigt Warhol aber auch, dass auch Kunstwerke einen Warenwert haben, auf dem Kunstmarkt also Waren sind. Man kann ruhig sagen, dass Warhol selbst zur Marke wird, und zwar nicht nur durch seine Bilder und Objekte, die ihren Warencharakter nicht mehr verschleiern, sondern sozusagen offen zur Schau stellen, sondern auch dadurch, dass er ständig in der Öffentlichkeit präsent ist. Indem er sich selbst zur Kunstfigur von hohem Wiedererkennungswert (seine silberne Perücke!) stilisiert und fotografierend auf allen Veranstaltungen der High Society auftaucht, wird er gleichsam selbst zu seinem Markenlogo. Warhol zeigt also eine andere Möglichkeit, Kunst und Museum zu hinterfragen, er tut dies jedoch der Gesellschaft gegenüber weniger ironisch-kritisch wie Duchamp, sondern vielmehr affirmativ.



## **2.9. Was kommt in welches Museum?**



Die Frage des Museums macht allerdings nicht bei der Kunst halt, denn wir wissen, es gibt nicht nur kunsthistorische Museen und Museen für moderne Kunst, sondern auch verschiedene historische Museen, naturhistorische Museen und Völkerkundemuseen. Die Frage „Was kommt ins Museum“ ist also zu erweitern zur Frage: Was kommt in welches Museum?

Folgende drei Objekte sind in drei verschiedenen Museen in Wien zu finden:

► 68. Stehende Dame, vermutlich aus Giza, Altes Reich, Anfang 6. Dynastie, um 2200 v. Chr., Kalkstein; H. 42,8 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien

► 69. Venus von Willendorf, ca. 23 000 v. Chr., Kalkstein; H. 11 cm, Naturhistorisches Museum, Wien

► 70. Kopf eines Oba, Edo, Benin, Nigeria, spätes 16. Jh., Gelbguss, H. 25 cm, Museum für Völkerkunde, Wien

Bei allen drei Objekten handelt es sich um von Menschen geformte Menschendarstellungen. Auf den ersten Blick könnte man auch sagen, es handelt sich um drei Skulpturen. Warum finden sie sich aber in so verschiedenartigen Museen? Wodurch unterscheiden sich also diese Objekte und welche sind die Kriterien für ihre Zuordnung zu verschiedenen Museen?

Zunächst einmal könnte man vom sehr unterschiedlichen Alter der Skulpturen ausgehen. So könnte man argumentieren, dass die ca. 25 000 Jahre alte „Venus von Willendorf“ aus prähistorischer Zeit stammt und daher auch vor Beginn der Kunstgeschichte anzusiedeln ist. Damit wäre begründet, warum sie nicht im Kunsthistorischen Museum steht. Andererseits fällt es schwer, sie als Naturphänomen aufzufassen, viel eher würden wir sie doch als Teil einer prähistorischen zwar, aber eben doch einer Kultur betrachten. Warum steht sie also nicht im Museum für Völkerkunde? Warum steht umgekehrt der im 16. Jahrhundert entstandene Kopf nicht im Kunsthistorischen Museum? Das 16. Jahrhundert gehört doch zweifellos zur Kunstgeschichte. Das Kunsthistorische Museum ist dementsprechend voll von Objekten aus diesem Jahrhundert. Die über 4000 Jahre alte Skulptur aus Ägypten steht dagegen in letzterem Museum. Das ist wohl damit zu erklären, dass die Objekte aus der ägyptischen Hochkultur schon lange zur Kunstgeschichte gezählt werden. Bedenkt man diese Tatsache, so springt eine Gemeinsamkeit der ältesten und der jüngsten Skulptur ins Auge, die beide von der ägyptischen unterscheidet: Sie stammen beide aus schriftlosen Kulturen.

Ist also die Schrift die entscheidende Grenzlinie? Erstreckt sich also der Bereich der Kunst nur diesseits der Schriftgrenze und ist jenseits dieser Grenze Natur? Obwohl die Existenz des Museums für Völkerkunde dagegen zu sprechen scheint, kann man historisch gesehen die Frage doch mit ja beantworten. Das wird klar, wenn man sich die Geschichte der Sammlungen des Museums für Völkerkunde ansieht:

Die Geschichte der ethnographischen Sammlung, aus der 1928 das Museum für Völkerkunde entstand, beginnt im Jahr 1806, als über Veranlassung von Kaiser Franz I. eine Kollektion völkerkundlicher Gegenstände, welche überwiegend auf die Entdeckungsreisen von Captain James Cook zurückgehen, bei der Auktion des Parkinsonschen (vormals Ashton Leverschen) Museums in London ersteigert wurde.

In den folgenden Jahrzehnten nahmen die Bestände langsam aber beständig zu, wobei vor allem die Sammlung des österreichischen Brasilienforschers Johann Natterer, ergänzt durch von Johann Emanuel Pohl und Heinrich Schott gesammelte Gegenstände (1817-1835), die Asien- und Ozeaniensammlung des Karl Freiherrn von Hügel (1839) und die von der Weltreise der Fregatte "Novara" (1857-1859) herführende Kollektion zu nennen sind. [...]

Gegenüber den anderen Sammlungsteilen des Hof-Naturalienkabinetts war die ethnographische Kollektion auch dadurch im Nachteil, daß ihr kein auf diesen Bereich spezialisierter Kustos zugeteilt war, der an einer systematischen Erweiterung und Ordnung interessiert gewesen wäre. Mit Johann Emanuel Pohl und vor allem Johann Natterer verfügte das Kabinett zwar über Personen mit ethnographischer Sammlerfahrung, jedoch stärkeren botanischen, bzw. zoologischen Interessen.

1851 bis 1876 unterstanden die ethnographischen Sammlungen der Leitung des Zoologischen Hofkabinetts. 1852 und abermals 1869 erwog man die Einrichtung eines eigenen ethnographischen Museums, aber es blieb bei den Erwägungen. Mit der 1876 erfolgten Gründung des Naturhistorischen Museums fanden die Bestände in der Anthropologisch-ethnographischen Abteilung dieses Instituts einen festen Platz.<sup>81</sup>

Aus dieser Darstellung auf der offiziellen Seite des Museums geht hervor, dass also die Skulptur aus Benin und die „Venus von Willendorf“ zunächst im selben Museum zu finden waren, im Naturhistorischen Museum nämlich. Auch die Tatsache, dass noch früher das Zoologische Hofkabinett zuständig war, bestätigt die Scheidelinie der Schriftlichkeit. Warum kam es dann aber im 20. Jahrhundert zur Ausgliederung dieser Sammlungen und zur Gründung eines eigenen Museums für Völkerkunde? Werfen wir noch einen Blick auf die Seite des Museums:

Für die Loslösung vom Naturhistorischen Museum sprach auch das gewandelte Selbstverständnis der Völkerkunde, die sich mittlerweile als historische Disziplin begriff und sich schon allein deshalb als Fremdkörper in einem naturwissenschaftlich orientierten Institut empfand.

Die Tatsache, daß die Völkerkunde sich in Wien (ähnlich wie fast überall) zuerst im musealen und erst später im akademischen Bereich etablieren konnte, brachte mit sich, daß die Leitung der völkerkundlichen Sammlungen vor der Verselbständigung des Museums für Völkerkunde durchwegs in Händen von Personen lag, die keinerlei völkerkundliche Ausbildung genossen hatten, auch wenn sie (wie etwa Heger) es als Autodidakten in diesem Fach weit gebracht hatten. Symptomatisch für den Emanzipationsprozeß der Disziplin ist, daß im Jahr der Eröffnung des Museums für Völkerkunde auch die erste eigene Lehrkanzel für Völkerkunde an der Universität

---

<sup>81</sup> <http://www.khm.at/home107.html>



Wien geschaffen und im folgenden Jahr das Institut für Völkerkunde in räumlich nahem Verbund mit dem Museum für Völkerkunde gegründet wurde.<sup>82</sup>

Im 20. Jahrhundert kommt es also zu einem tiefgehenden Wandel: Die Völkerkunde versteht sich nicht mehr als eine naturhistorische, sondern als eine historische Wissenschaft. Das bedeutet nichts anderes, als dass die Grenze zwischen Natur und Kultur verschoben wird, nämlich in den vorher zur Natur gezählten Bereich der Schriftlosigkeit hinein. Nun fallen auch die Kulturen afrikanischer Völker in den Bereich der historischen Wissenschaften. Die in Natur und Kultur aufgeteilte Welt wird nun also neu aufgeteilt. Diese Aufteilung der Welt findet übrigens in Wien einen sehr augenfälligen Ausdruck:

Die Kunstsammlungen des Kaiserhauses waren über Jahrhunderte hinweg verstreut in verschiedenen Baulichkeiten und unter beengten räumlichen Bedingungen untergebracht. Um diese kulturelle Mißlichkeit zu beseitigen - andere Städte wie Berlin, Madrid oder London hatten schon längst ihre großen Museen - sollte daher in Wien ein neuer, zentraler Museumsbau errichtet werden. Bereits 1858 wurde der Bau von Museen und Galerien in das Stadterweiterungsprogramm aufgenommen. Doch erst 1864 fiel die Entscheidung, daß vor der Wiener Hofburg zwei, äußerlich gleiche Gebäude entstehen sollten: Das Kunsthistorische und das Naturhistorische Hofmuseum.<sup>83</sup>

Tatsächlich stehen sich in Wien die beiden Zwillingengebäude gegenüber, getrennt durch den Maria-Theresien-Platz, in dessen Mitte eine Statue Maria Theresias steht. So wird architektonisch die Aufteilung der Welt in zwei Hemisphären veranschaulicht. Es zeigt sich auch die Garantie dieser Grenze zwischen Natur und Kultur durch den Herrscher (in diesem Fall die Herrscherin). Auf Grund der göttlichen Legitimierung des Herrschers („von Gottes Gnaden“) ist dies letztendlich eine Legitimierung von Gott. Die Aufteilung der Welt in Natur und Kultur und der Verlauf der Grenze zwischen den Bereichen erscheint so gottgewollt und damit unveränderlich.

Wie sehr diese Grenze aber eine historische ist, das zeigt sich noch einmal 2001, als das Museum für Völkerkunde dem Kunsthistorischen Museum angegliedert wird. Mit diesem Schritt hat man nicht nur organisatorische Veränderungen vorgenommen, von denen man sich Synergieeffekte im Management der Museen erhofft. Symbolisch sind mit diesem Schritt nämlich die außereuropäischen Kulturen noch weiter vom Bereich der Natur entfernt worden, sie sind nun endgültig jenseits der Scheidelinie im Bereich der Kunstgeschichte angekommen. Das fällt mit der internationalen Tendenz zusammen, immer öfter Ausstellungen von Objekten aus afrikanischen und anderen außereuropäischen Kulturen in Kunstmuseen zu präsentieren. Der Weg dorthin war allerdings lang.

Außerdem bedeutet das nicht, dass nun die Völkerkundemuseen aufgelöst würden und ihre Sammlungen in die kunsthistorischen integriert würden. Zum einen soll ein Völkerkundemuseum ja nicht nur Kunstobjekte präsentieren, sondern auch Informationen über

<sup>82</sup> <http://www.khm.at/home107.html>

<sup>83</sup> <http://www.khm.at/home107.html>

die Kultur, in der sie entstanden sind vermitteln. Solche Informationen muss allerdings auch ein kunsthistorisches Museum in vielen Fällen vermitteln, auch wenn es Objekte aus Europa, also sozusagen aus unserer eigenen Kultur zeigt. Diese sind uns zwar oft räumlich nah, zeitlich aber fern. Vergleichen wir die folgenden zwei Objekte:

► 71. Kommunionkelch, sog. „Wiltener Kelch“, Niedersachsen, um 1160/70, Silber teilvergoldet, nielliert, H. 16,7 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien

Dazu findet sich auf der Seite des Museums folgende Beschreibung:

Nach katholischer Glaubenslehre verwandeln sich durch das Aussprechen der Abendmahlsworte unter den Händen des Priesters Brot und Wein in Leib und Blut Jesu Christi. Die beiden gezeigten Kommunionkelche aus romanischer Zeit sind zweihenkelige Spendemeßkelche. Sie waren einst nur in Gebrauch, wenn die Eucharistie in Gestalt des konsekrierten Weines dargeboten wurde und die Gläubigen mit Hilfe von Saugröhrchen daraus tranken. Der kompendienhafte heilsgeschichtliche Bildzyklus der Kelchgarnitur aus Stift Wilten und die Inschriften erläutern Sinn und Bedeutung des eucharistischen Opfers mittels Darstellungen aus der Geschichte des Alten und Neuen Bundes. Sie kulminieren auf der Patene im Kreuzesopfer Christi und seinem Sieg über den Tod. Auf dem Kelchfuß scheinen alttestamentliche Szenen auf, darunter der Sündenfall der Ureltern als die Ursache für die erlösende Opfertat Christi sowie die Opfer Noahs, Abrahams und Melchisedeks. An der Kuppawandung kommen die neutestamentlichen Szenen, von der Verkündigung bis zur Kreuztragung, zu stehen. Die Geschehnisse um das Letzte Abendmahl nehmen breiten Raum ein. Über den vier Kardinaltugenden auf dem Schaft sind, am Nodus reliefiert, die vier Paradiesflüsse dargestellt; sie erweisen den Kelch als wirklichen Lebensbrunnen des Blutes Christi. Wohl über Anregung des Grafen Berthold III. von Andechs (1148-1188) - sofern dieser mit dem BERTOLDVS der Stifterinschrift identisch ist - wurde das Altargerät dem Stift Wilten geschenkt. Dieses Spitzenwerk romanischer Goldschmiedekunst ist großteils in Niellotechnik, die graphische Wirkungen anstrebt, ausgeführt und stammt aus dem "Kunstkreis Heinrichs des Löwen".<sup>84</sup>

Wie man sieht, wird der Kelch hier nicht nur technisch beschrieben, sondern wird eine Fülle von Hintergrundinformation gegeben, die dem heutigen Betrachter größtenteils unbekannt sind. Ohne diese Informationen würden die meisten von uns wohl kaum eine Darstellung mit den entsprechenden Episoden der Bibel in Verbindung bringen und entschlüsseln können. Vor allem aber die genaue Funktion dieser Art von Kelch innerhalb der Liturgie würden wir auch dann nicht kennen, wenn wir gläubige Katholiken sind und regelmäßig die Messe besuchen, da es diesen speziellen Ritus ja heute nicht mehr gibt. So muss also die zeitliche Ferne hier durch Information überbrückt werden.

Beim folgenden Objekt, muss vor allem die räumliche Distanz überbrückt werden:

---

<sup>84</sup> <http://www.khm.at/home107.html>

► 72. Bilimek Pulquegefäß, Mexiko, Azteken, frühes 16. Jh., grünlicher Stein, Museum für Völkerkunde, Wien

Die Beschreibung ist ganz ähnlich aufgebaut wie jene zum Wiltener Kelch:

Das Gesicht mit skelettartigem Mund und sichtbaren Unterkieferknochen ist die Darstellung des Tageszeichens malinalli (Gras), ein Tag mit unglücklicher Prophezeiung. Der Kopf trägt den quadratischen Ohrschmuck der Pulquegötter. Dieses Gefäß beinhaltet eine reichhaltige Symbolik, die mit Nacht, Streit oder Bedrohung und Pulque, einem alkoholischen Getränk, in Verbindung gebracht werden kann. Es symbolisiert den Kampf zwischen Zerstörung und Leben.<sup>85</sup>

Freilich fällt sie deutlich kürzer aus und enthält weniger Informationen, weil das Objekt nämlich aus einer Kultur stammt, zu der wir über weniger Quellen verfügen. Prinzipiell haben aber beide Objekte gemeinsam, dass wir die Kultur, aus der sie stammen nicht oder nur sehr rudimentär kennen. Als einen Unterschied könnte man betrachten, dass die Kultur der Azteken als untergegangene gilt, während im Fall der europäischen Kultur des 12. Jahrhunderts bei allen Veränderungen doch eine Linie der Kontinuität bis heute gezogen wird.

Freilich könnte man sich auch auf den Standpunkt stellen, dass sich die mexikanische Kultur von der europäischen in Bezug auf Kontinuität bzw. Diskontinuität nur im Ausmaß unterscheidet. Die Nachfahren der Azteken leben nämlich auch heute noch und es gibt Bestrebungen unter ihnen, ihre heutige Kultur mit der Kultur der Azteken zu verbinden, also Kontinuitätslinien aufzufinden. Nicht zuletzt ist ja auch die Sprache der Azteken (Nahuatl) keineswegs eine tote Sprache, sondern wird in ihrer heutigen Form von ca. 1,5 Millionen Menschen gesprochen. Und Nahuatl wird nicht nur gesprochen, sondern auch geschrieben. So gibt es z. B. eine Version der Wikipedia auf Nahuatl und das Instituto Lingüístico de Verano in Mexiko stellt auf seiner Seite im Internet ein Wörterbuch und eine Grammatik zum Download bereit:

► <http://www.sil.org/americas/mexico/nahuatl/istmo/00i-NahuatlMecaTata-nau.htm>

Übrigens verwenden wir im Deutschen eine ganze Reihe von Lehnwörtern aus dieser Sprache, meist ohne von ihrem Ursprung zu wissen. Hier ein paar Beispiele: Tomate (tomatl), Avocado (ahuacatl), Kojote (cóyotl) und natürlich Schokolade (xocoatl). Der Einfluss des Nahuatl auf das mexikanische Spanisch ist natürlich bedeutend größer. Nicht nur der Untergang der Azteken hat mit der Geschichte des Kolonialismus zu tun, sondern auch das Nichtbeachten oder Leugnen der Kontinuität von Teilen ihrer Kultur bis heute.

Heute freilich melden sich oft die Nachkommen angeblich ausgestorbener Völker zu Wort und fordern Objekte aus europäischen Museen zurück. Einer der bekanntesten Fälle dieser Art ist der aztekische Federkopfschmuck im Völkerkundemuseum in Wien, der schon mehrmals von mexikanischen Indianern zurückgefordert wurde, allerdings erfolg-

<sup>85</sup> <http://www.ethno-museum.ac.at/ge/museum.html>

los. Auf der Seite des Museums, die auch ein Bild des Objekts bringt, wird diese Tatsache allerdings mit keinem Wort erwähnt.

► 73. Federkopfschmuck, Mexiko, um 1500, H. 116 cm, B. 175 cm, Museum für Völkerkunde, Wien

Es findet sich dort nur der lapidare Hinweis, dass es „hartnäckige Gerüchte“ gebe, dass dieser Kopfschmuck früher einmal dem vorletzten Aztekenherrscher Motecuzoma gehört hätte. Diese „Gerüchte“ werden dann mit dem Satz: „Forschungen haben erwiesen, daß es dafür keinerlei Beweise gibt“<sup>86</sup>, erledigt.

Doch beginnt im Fall der Azteken und auch anderer mittel- und südamerikanischer Hochkulturen eine differenziertere Geschichtsschreibung, die nicht mehr einfach vom Untergang dieser Kulturen ausgeht. Das hat vor allem damit zu tun, dass die indianischen Nachkommen dieser Völker beginnen, ihr kulturelles Erbe zu entdecken bzw. Anspruch auf es zu erheben. Diese Frage des Aussterbens bzw. Nichtaussterbens von Völkern und ihren Kulturen weist zurück auf die Gründungszeit der Völkerkundemuseen Anfang des 20. Jahrhunderts.

Damals waren die meisten Ethnologen der festen Überzeugung, dass die meisten der sie interessierenden Völker und Kulturen innerhalb von Jahren, höchstens Jahrzehnten aussterben und ihre Kulturen aus Mangel an schriftlicher Überlieferung damit endgültig verloren gehen würden. Es begann somit ein Wettlauf mit der Zeit, man versuchte möglichst viel über diese Kulturen zu forschen, solange es sie noch gebe, und man brachte so viele Objekte wie nur möglich in europäische und amerikanische Museen. Die Museen bekamen die Aufgabe, diese vom Verschwinden bedrohten Kulturen zu „retten“. Führend war dabei das American Museum of Natural History in New York, vor allem als der bedeutende Ethnologe und „Vater der amerikanischen Anthropologie“ Franz Boas dort Kurator an der anthropologischen Abteilung war (1896 - 1905). Sein kontextualistischer und relativistischer Ansatz ließ ihn fordern, die einzelnen Stämme in ihrem sozialen und kulturellen Kontext zu präsentieren, um ihren jeweiligen „Stil“ zu lehren. In seinem Aufsatz „Anthropology“ von 1907 definiert er zwei Grundfragen für den Anthropologen: „Warum sind die Stämme und Nationen auf der Welt verschieden und wie haben sich die gegenwärtigen Unterschiede entwickelt?“ Boas geht von der Einheit der menschlichen Art aus, ohne die verschiedenen Formen und Aktivitäten auf einen gemeinsamen Nenner zu reduzieren. Ähnlich wie Darwin in Bezug auf die Arten überhaupt, betont auch Boas in Bezug auf die menschliche Art die ungeheure Variationsbreite. Wie Darwin lehnt auch er den Begriff der Rasse ab. Diese Konzeption bringt ihn bald in Konflikt mit der damaligen Museumsleitung und er verlässt das Museum 1905.

Das American Museum of Natural History versucht in dieser Zeit aber bis zu einem gewissen Grad tatsächlich, die Stämme der Indianer im Kontext zu zeigen. Das hat vor allem damit zu tun, dass man auch die Tierwelt in dieser kontextualistischen Weise

---

<sup>86</sup> <http://www.ethno-museum.ac.at/ge/museum.html>

präsentiert, also z. B. ausgestopfte Tiere in Nachbildungen ihres natürlichen Lebensraumes stellt:

► 74. Diorama Säugetiere

Auch die Indianer Nordamerikas werden in solche Dioramen gestellt. Ein eindruckvolles Beispiel ist das 19,2 Meter lange Kanu aus dem Jahr 1878, das mit einer darin stehenden Indianerpuppe in der Halle der „Indianer von der Nordwestküste“ präsentiert wird:

► 75. Canoe Haida

Der Name des Aufstellungsortes verweist aber auch auf die nur beschränkte Verwirklichung der Forderungen von Boas. Denn es werden hier ja nicht die einzelnen Stämme mit ihrem spezifischen, kulturellen „Stil“ gezeigt, sondern die Indianer zu großen, geographisch bestimmten Gruppen zusammengefasst. Die „Indianer der östlichen Wälder und Ebenen“ füllen so eine eigene Halle, die unmittelbar von der Halle der Primaten aus zu erreichen ist.

► 76. Lageplan

Doch nicht nur in diesem Fall drängt sich der Eindruck auf, dass hier durch die Art der Aufstellung eine „Naturnähe“ der Indianer suggeriert wird, die zugleich auch eine Nähe zum Tier und eine Kulturferne bedeutet. Denn die räumliche Nähe und die durch die vorgegebene Fortbewegungsrichtung des Besuchers suggerierte Linearität in der Entwicklung (Primaten, Indianer, Menschen und Kulturen, die nicht im Naturhistorischen Museum gezeigt werden, zu denen in den meisten Fällen aber der Besucher selbst zählt) ist noch nicht alles. Es besteht eine auffällige Ähnlichkeit in der Präsentation der Primaten und der Indianer. Das wird deutlich, wenn man sich die folgenden beiden Bilder von Vitrinen nebeneinander ansieht:

► 77. Dritte Etage: Primaten

► 78. Dritte Etage: Indianer

Hier wird deutlich sichtbar, wo Anfang des 20. Jahrhunderts, als diese Schauräume konzipiert und eingerichtet wurden, die Grenze zwischen Natur und Kultur verlief. Nicht zufällig sprach man damals noch von „Naturvölkern“. Die Entscheidung der heutigen Museumsleitung, nicht die ganze permanente Ausstellung auf den Kopf zu stellen und die Objekte nach einem völlig neuen, zeitgemäßen Konzept zu präsentieren, hat aber nicht nur pragmatische Gründe. Dadurch, dass die permanente Ausstellung im Wesentlichen unverändert gezeigt wird, werden nämlich sozusagen auch die Geschichte des Museums und ein wesentlicher Teil der Geschichte der Anthropologie mit ausgestellt. Durch entsprechende Hinweise und Erläuterungen kann so dem Besucher die historische Variabilität der Grenze zwischen Natur und Kultur bewusst gemacht werden.

Doch nicht nur die Indianer wurden Anfang des 20. Jahrhunderts noch dem Bereich der Natur zugeordnet. Zu dieser Zeit wurden in Europa nicht nur Objekte aus den Kolonien in die neu gegründeten Völkerkundemuseen geschafft, sondern auch lebende Menschen aus Afrika ausgestellt bzw. vorgeführt. Auch Deutschland versucht sich Ende des 19. Jahrhunderts in kolonialer Expansion in Südwestafrika, Neu Guinea und in der Südsee. Im Zuge dieser Bestrebungen sponsert die deutsche Regierung auch Vorführungen von Menschen und Objekten von „dort“. Mehrmals werden z. B. im Zoo von Dresden ganze „Afrikanische Dörfer“ errichtet und mit Menschen aus den Kolonien bevölkert. Später

werden diese auch in Kabarett und im Zirkus vorgeführt. Von einem besonderen Fall dieser Art berichtet Stephen Jay Gould in einem seiner Artikel. Es geht um die „Venus der Hottentotten“<sup>87</sup>:

Bevor Fernsehen und Kino praktisch allem seine Exotik nahmen und als die Anthropologie noch mißgebildete Kaukasier wie normale Angehörige anderer Rassen als untermenschlich brandmarkte, war die Ausstellung ungewöhnlicher Menschen ein profitables Geschäft. Und das sowohl in den Salons der gehobenen Gesellschaft als auch in den Jahrmarktsbuden der Seitenstraßen (siehe Richard D. Alticks Buch *The Shows of London* in der Bibliographie, oder die Buch-, Bühnen- und Filmbearbeitungen des „Elephantenmenschen“).

Angebliche Wilde aus fernen Ländern waren die Hauptattraktionen dieser Ausstellungen, und die Venus der Hottentotten übertraf sie alle an Berühmtheit. (Hottentotten und Buschmänner sind nahe miteinander verwandte, kleinwüchsige Bewohner Südafrikas. Traditionelle Buschmänner waren, als die Europäer zum ersten Mal auf sie trafen, Jäger und Sammler, während die Hottentotten hingegen Viehzüchter und Hirten waren. Die Anthropologen tendieren heute dazu, Abstand von diesen europäischen und irgendwie abfälligen Bezeichnungen zu nehmen und beide Gruppen gemeinschaftlich als Khoi-San Völker zu bezeichnen, ein aus den Volknamen in ihrer jeweiligen Sprache zusammengesetztes Wort.) Die Venus der Hottentotten war als Dienerin bei holländischen Farmern in der Nähe von Kapstadt angestellt, und wir wissen über ihre genaue Gruppenzugehörigkeit nicht allzu viel. Obwohl ihre Ausbeuter ihn nie benutzten, besaß sie einen Namen. Sie war getauft auf den Namen Saartjie Baartman („kleine Sarah“ in Afrikaans).

Hendrick Cezar, ein Bruder von Saartjies „Arbeitgeber“, plante eine Reise nach England, um Saartjie dort auszustellen und versprach ihr, sie dadurch zu einer reichen Frau zu machen. Lord Caledon, der Gouverneur des Kaps, erteilte die Erlaubnis zu dieser Reise, bedauerte seine Entscheidung aber später, als er über Cezars Absichten besser informiert war. (Saartjies Ausstellung verursachte große Auseinandersetzungen. Immer wieder gab es Leute, die sich dagegen aussprachen, daß Menschen in derselben Weise wie Tiere zur Schau gestellt wurden; denn es erfüllte sie mit Abscheu. Aber die Show wurde auch ohne öffentliche Billigung fortgeführt.) Saartjie kam 1810 nach London und wurde sofort in Picadilly ausgestellt, wo sie aus Gründen, die bald erörtert werden sollen, eine Sensation auslöste. Ein Mitglied der Afrikanischen Gesellschaft, einer Wohltätigkeitsorganisation, die um Saartjies „Freilassung“ bat, schilderte die Schau. Er sah Saartjie in einem Käfig auf einer Plattform mehrere Fuß über dem Boden:

„Auf Befehl ihres Wärters kam sie heraus. [...] Die Hottentotten-Frau wurde wie ein wildes Tier vorgeführt, mußte rückwärts und vorwärts gehen, aus ihrem Käfig

---

<sup>87</sup> Gould: 1995, S. 229-240

heraus- und wieder hineingehen, eher wie ein Bär an einer Kette als wie ein menschliches Wesen.“

Vor Gericht aber sagte Saartjie auf Holländisch aus, dass sie sich freiwillig ausstellen lasse und auch einen Anteil am Gewinn bekomme. Die Schau konnte daher bis zu ihrem Tod an einer Infektionskrankheit 1815 in Paris weitergehen. Gould stellt dann die Frage, warum in einer Zeit der florierenden Menschausstellungen gerade Saartjie eine derartige Sensation war. Er sieht die Antwort in den zwei Momenten im Namen, nämlich „Hottentotten“ und „Venus“:

Auf der rassistischen Stufenleiter menschlicher Entwicklung wetteiferten Buschmänner und Hottentotten mit den Aborigines Australiens um den niedrigsten Rang gerade oberhalb der Schimpansen und Orang-Utans. (Manche Gelehrte meinten, daß die ältere Bezeichnung Bosmanneken oder „Buschmann“, die holländische Siedler im 17. Jahrhundert benutzten, die wörtliche Übersetzung eines malayischen Wortes war - Orang Outan oder „Waldmensch“.) In diesem Wertesystem übte Saartjie eine schreckliche Faszination aus, nicht als ein „missing link“ im späteren evolutionären Sinne, sondern als ein Lebewesen, das sich auf der gefürchteten Grenze zwischen Mensch und Tier bewegte und uns etwas über die Grundlagen unserer noch vorhandenen, wenn auch bei „höheren“ Lebewesen unterdrückten Identität lehrte [...].

Zeitgenössische Kommentatoren betonten sowohl die affenähnliche Erscheinung als auch die brutalen Sitten der Buschmänner und Hottentotten. Im Jahre 1839 charakterisierte sie der führende amerikanische Anthropologe S.G. Morton als „größte Annäherung an die niederen Tiere [...] Ihre Gesichtsfarbe ist ein gelbes Braun, das von Reisenden mit dem spezifischen Farbton von Europäern im letzten Stadium der Gelbsucht verglichen wird. [...] Die Frauen stellen sich als noch widerwärtiger als die Männer dar.“ Mathias Guenther (siehe Bibliographie) zitiert einen Zeitungsartikel aus dem Jahre 1847 über eine Buschmannfamilie, die in der Ägyptischen Halle in London ausgestellt wurde:

„In ihrer Erscheinung stehen sie nur wenig über einer Affenart. Sie kauern sich ständig zusammen, wärmen sich schnatternd oder knurrend am Feuer. [...] Sie sind widerspenstig, schweigsam und wild. Mit ihren Neigungen stehen sie den Tieren näher, und in ihrem Auftreten sind sie schlimmer als diese.“

Ferner verweist Guenther auf den Bericht eines gescheiterten Missionars von 1804:

„Die Buschmänner töten ihre Kinder aus ganz unterschiedlichen Gründen und ohne Reue, z.B. wenn sie mißgebildet sind, wenn sie Hunger haben oder wenn sie dazu gezwungen werden, vor den Farmern oder anderen zu fliehen. In solchen Fällen werden die Kinder erdrosselt, zerschmettert, in die Wüste geworfen oder bei lebendigem Leibe begraben. In besonderen Fällen werfen Eltern ihre zarten Nachkommen dem Löwen vor, der brüllend vor ihrer Wohnhöhle steht und sich weigert fortzugehen, bevor ihm nicht ein angemessenes Friedensangebot gemacht wurde.“

Guenther berichtet, daß diese Gleichsetzung von Buschmännern mit Tieren bei einer Gruppe holländischer Siedler, die sich auf einem Jagdausflug befanden, dermaßen

tief wurzelte, daß sie einen Buschmann schossen und aßen in der Annahme, er sei das afrikanische Äquivalent des malayischen Orang-Utan.

Auch Cuvier schloß sich in seiner Monographie über Saartjies Sektion, die 1817 in den *Mémoires du Muséum d'Histoire Naturelle* veröffentlicht wurde, dieser Auffassung an.

Die Beliebtheit von Saartjie ist aber nicht nur auf ihren rassistischen Status zurückzuführen, sie wurde nämlich dazu noch auf Grund einer anatomischen Besonderheit der Frauen der Khoi-San Völker unausgesprochen zum Sexualobjekt der männlichen Betrachter:

Die Frauen der Khoi-San sammeln große Fettmengen in ihrem Gesäß an, eine Besonderheit, die man als Steatopygie bezeichnet. Die Hinterbacken ragen weit nach außen, stehen oft mit ihrem oberen Teil hervor und hängen dann bis zu den Genitalien hinab. Saartjie war in dieser Beziehung besonders gut ausgestattet; wahrscheinlich war das auch der Grund für die Entscheidung Cezars, sie von einer Dienerin in eine Sirene zu verwandeln. Während der Ausstellungen bedeckte Saartjie immer ihre Genitalien, doch ihr unbedecktes Hinterteil war die Schau, und so unterwarf sie sich fünf lange Jahre einem endlosen Starren und Knuffen. Da die Frauen in Europa zu jener Zeit keine Toumüren (Gesäßpolster) trugen, sondern ihre Kleidung das zeigte, womit sie die Natur eher stiefmütterlich ausgestattet hatte, erschien Saartjie umso unglaublicher.

Cuvier verstand die animalische und sexuelle Faszination, die Saargie ausübte, recht gut, denn er schrieb, daß „jeder in der Lage war, sie während ihres achtzehnmonatigen Aufenthalts in unserer Hauptstadt zu betrachten und sich von der ungeheuren Vorwölbung ihres Gesäßes und von ihrem brutalen Gesichtsausdruck zu überzeugen.“ Bei seiner Sektion konzentrierte sich Cuvier auf das ungelüftete Geheimnis, das jedes ihrer ungewöhnlichen Merkmale umgab. Die Europäer hatten sich lange gefragt, ob die großen Hinterbacken aus Fett oder Muskeln bestanden, oder ob sie vielleicht sogar von einem bis dahin unbekanntem Knochen gestützt wurden. Aus diesem Grund hatte sich Saartjie vor den Wissenschaftlern im Jardin du Roi entkleidet. Die Frage war also durch äußere Beobachtung zugunsten des Fettes entschieden worden. Dennoch sezierte Cuvier Saartjies Gesäß und berichtete:

„Wir konnten verifizieren, daß die Protuberanz ihres Gesäßes nichts Muskuläres enthält, sondern aus einer (fettigen) Masse zitternder und elastischer Konsistenz besteht, die direkt unter der Haut angelegt ist. Sie vibrierte bei allen Bewegungen der Frau.“

Schließlich weist Gould auf den Wandel der Bewertung der Khoi-San hin, der mittlerweile eingetreten ist:

Ihre Sprachen, die komplexe Klicklaute enthalten, wurden früher als tierisch abgewertet. Heute dagegen werden sie weithin gerade wegen ihrer Komplexität und subtilen Ausdrucksmöglichkeiten bewundert. Cuvier hatte das Leben der traditionellen Jäger und Sammler der San (Buschmänner) als die größte Erniedrigung eines Volkes



stigmatisiert, das zu dumm und gleichgültig sei, um Landwirtschaft zu betreiben oder Vieh zu züchten. Dieselben Leute gelten bei den heutigen Ökoaktivisten als vorbildlich wegen ihrer Rechtschaffenheit und ihres verständnisvollen, nicht ausbeuterischen und ausgleichenden Umgangs mit natürlichen Ressourcen. Selbstverständlich könnte auch unsere heutige Hochschätzung dieser Menschen falsch sein, meinte Guenther in seinem Artikel über das veränderte Image der Buschmänner. Denn wenn es darum geht, Menschen auszubeuten, statt sie zu verstehen, dann schreibt man ihnen eher Freundlichkeit und Heroismus zu als Animalität.

Diese Umwertung finden wir auch im Bereich der bildenden Kunst. Auch die außereuropäische Kunst kam Anfang des 20. Jahrhunderts in den europäischen Blick und auch sie wurde zunächst einmal ausgebeutet. Europäische Avantgarde-Künstler übernahmen Elemente und Formen aus der afrikanischen und asiatischen Kunst. Sie taten dies aber nicht, um in einen Dialog mit diesen Künsten einzutreten, sondern um ihrer eigenen, europäischen Avantgarde-Kunst einen innovativen Zug zu geben.



## **2.10. Der Primitivismus in der modernen Kunst**



Das wohl bekannteste Beispiel für diesen sogenannten Primitivismus in den europäischen Avantgarden ist Picassos Gemälde:

►79. Pablo Picasso: Les Femmes d'Alger (O. J. 1907), 243,9 x 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York

Les Femmes d'Alger zeigt fünf nackte Prostituierte in einem Bordell. Zwei von ihnen schieben Vorhänge zur Seite, während die anderen verführerische, erotische Posen einnehmen. Aber ihre Figuren bestehen nicht aus runden, räumlichen Formen, sondern sind aus zersplitterten, flächigen Formen konstruiert. Die Augen sind asymmetrisch und starrend und die beiden Frauen rechts haben bedrohliche Masken als Köpfe. Diese sind beeinflusst von afrikanischen Masken, von denen Picasso annahm, dass sie als magischer Schutz vor bösen Mächten dienten. Er bezeichnete dieses Werk dann später als sein erstes „Exorzismus-Gemälde“. Die konkrete Gefahr, die er im Sinn hatte, war eine lebensbedrohende Geschlechtskrankheit, die eine erhebliche Quelle der Angst im damaligen Paris war. Durch seine brutale Behandlung des Körpers, den Zusammenprall von Farben und Stilen stellt das Bild einen radikalen Bruch mit traditioneller Komposition und Perspektive dar. Picasso benützt also hier afrikanische Masken einerseits, um formal einen radikalen Bruch mit der europäischen Kunstgeschichte zu inszenieren.

Freilich verlässt er diese keineswegs, immerhin ist das Bild nicht nur von afrikanischen Masken, sondern auch von der Malweise Paul Cezannes beeinflusst. Ein Vergleich mit Cezannes Badenden macht das deutlich:

►80. Paul Cezanne: Badende (Vier Badende), 1877-78, 38 x 46 cm, Privatbesitz

Nicht zu übersehen ist auch, dass Picasso ganz im traditionellen Medium der europäischen Kunstgeschichte verbleibt, indem er ein Tafelbild malt. Das bedeutet auch, dass er die Formensprache der afrikanischen Masken ins europäische Tafelbild überträgt. Er entfernt sie damit radikal aus dem afrikanischen Kontext, von dem nicht das Geringste übrig bleibt. In diesem Sinne zerstört er also das Afrikanische an den Masken und europäisiert sie: d. h. sie werden zu exotischen Signalen im europäischen Kontext. Zum anderen überträgt er auch ihre von ihm angenommene magische Funktion im afrikanischen Kontext auf seinen eigenen, zeitgenössischen europäischen. Er instrumentalisiert also die afrikanischen Masken in mehrfacher Hinsicht. In diesem Sinn kann man von Ausbeutung der afrikanischen Kunst sprechen.

Intensiver und eingehender als Picasso beschäftigen sich die Künstler der deutschen Expressionistengruppe „Die Brücke“ mit Kunstwerken aus den Kolonien. Diese Gruppe wurde 1905 in Dresden von den vier Architekturstudenten Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff gegründet. 1906 schlossen sich u.a. Max Pechstein und Emil Nolde an. 1907 trat Nolde jedoch wieder aus. 1908 stieß Kees van Dongen zur "Brücke". Bleyl verließ die Künstlergemeinschaft 1909. Im Jahr 1910 kam Otto Mueller und ein Jahr später Bohumil Kubista hinzu. Ab 1909 interessiert sich die Gruppe für nicht-europäische „Quellen“ und besucht regelmäßig das Völkerkundemuseum in Dresden, wo die Maler auch die Objekte von den Palau-Inseln in der Südsee, die 1899 deutsche Kolonie geworden waren, zu sehen bekamen. Auf der Seite des Brücke-Museums wird der Stil der Gruppe so beschrieben:

Im Expressionismus der „Brücke“ streben Farbe und Form nach dem reinen Ausdruck. Die gemalten Motive wie Landschaft oder Akte in der Natur beziehungsweise in freier Bewegung wurden zum Ausdrucksträger für das innere Erleben der Welt und die subjektive Empfindung der Künstler. Formal wurde diese Steigerung des Ausdrucks erreicht durch die Reduzierung der Formen auf das Wesentliche. Die traditionelle Perspektive und die akademischen Proportionen wurden aufgegeben, was die Unmittelbarkeit noch steigerte. Die Auseinandersetzung mit Kunst der Naturvölker gab hier wichtige Anregungen. Auch die Farbe löste sich bald von der Natur und wurde zum reinen Ausdruck der Emotion: leuchtend wurde sie in impulsiven, spontanen Gesten aufgetragen.<sup>88</sup>

Doch nicht eigentlich um „reinen“ Ausdruck ging es den Künstlern um 1909 in Dresden, sondern um ein weit über den eigentlichen Bereich der Malerei und überhaupt der Kunst hinausgehendes Projekt. Sie suchten die Nähe zur Natur, um in dieser die Einheit von Kunst und Leben wieder herzustellen. So fuhren die Künstler an die nahe gelegenen Moritzburger Seen, um dort nackt zu baden und zu zeichnen. Sie ahmten dort bewusst den Lebensstil der Eingeborenen auf Palau, wie sie sich ihn vorstellten, nach. Und sie ahmten die Kunst der Eingeborenen nach, weil sie glaubten, dass diese als „Primitive“ noch dem Bereich der Natur angehörten oder ihm zumindest noch näher gestanden hätten. Nicht zufällig bevorzugten sie auch die sozusagen naturnahe Technik des Holzschnitts.

Viele dieser Holzschnitte folgen in ihrer Komposition identifizierbaren Vorbildern. So ist etwa Kirchners Holzschnitt „Mit Schilf werfende Badende“ von 1909 bis ins Detail nach einem Dachbalken von Palau gestaltet, den er im Völkerkundemuseum in Dresden gesehen hat. Beide Kunstwerke sind auf der Seite des Museum of Modern Art nebeneinander zu sehen und somit gut vergleichbar:

► <http://www.moma.org/exhibitions/2002/bruecke/flash.html>

Der Navigationspfad dort ist: Themes – Exotic Influences – Page 2.

Auf Seite 4 wird dort auch sehr anschaulich ein Relief aus Benin einem Holzschnitt von Max Pechstein gegenübergestellt. Diese Gegenüberstellung lässt das afrikanische Relief geradezu als Vorlage für das Werk von Pechstein erscheinen.

Auch später, in den 20er Jahren schafft z. B. Otto Müller noch Reminiszenzen\* an die Zeit des Nacktbadens an den Moritzburger Seen:

► 81. Otto Mueller: Fünf gelbe Akte am Wasser (1921), 33,5 x 44 cm, Farblithografie auf Papier, Privatbesitz

Dieser Druck zeigt nicht nur noch einmal das beliebte Badethema, sondern auch die an der „primitiven“ Kunst geschulte Formgebung und Komposition und summiert so noch einmal die Utopie vom naturnahen, „primitiven“ Leben und der Einheit von Leben und Kunst nach dem Vorbild der „Naturvölker“. Der Primitivismus im deutschen Expres-

---

<sup>88</sup> <http://www.bruecke-museum.de/bruecke.htm>

sionismus zeigt sich auf diese Weise als Fluchtbewegung aus der als entfremdet empfundenen modernen Zivilisation. Natur wird ebenso zu einem imaginären Bereich wie die ihr zugeordneten „Primitiven“ zu imaginären Naturmenschen werden.

Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird es möglich, außereuropäische Objekte, die man früher entweder als Einfluss auf die europäische Kunst oder aber als bloße ethnologische Quellen, die uns etwas über die fremden Kulturen verraten können, angesehen hat, tatsächlich als Kunstwerke zu rezipieren. Dahinter stehen in erster Linie Veränderungen im kunsttheoretischen Bereich, denn wie Kulturphilosoph Arthur C. Danto 1984 schreibt:

Etwas überhaupt als Kunst zu sehen verlangt nichts weniger als das: eine Atmosphäre der Kunsttheorie, eine Kenntnis der Kunstgeschichte. Kunst ist eine Sache, deren Existenz von Theorien abhängt; ohne Kunsttheorien ist schwarze Malfarbe einfach schwarze Malfarbe und nichts anderes.<sup>89</sup>

Diese Auffassung, die man Institutionalismus nennt, verweist einerseits darauf, dass das Kunstwerk als Kunstwerk erst im Kopf des Betrachters entsteht. Das hat schon Marcel Duchamp auf den Punkt gebracht, wenn er meinte: „Der Betrachter macht das Bild“. Danto verweist aber andererseits darauf, dass es dadurch keineswegs der Subjektivität des einzelnen Betrachters überlassen ist, was er als Kunst betrachtet und was nicht. Ganz im Gegenteil: Gerade wenn der Betrachter das Bild macht, ist seine Entscheidung von objektiven Gegebenheiten abhängig. In erster Linie sind es Institutionen (Kunsttheorie, Kunstkritik, Kunstgeschichte, Museen), die die Bedingungen und Kriterien festlegen, nach denen der Betrachter dann über den Status eines Objekts entscheidet. Der letzte Künstler, mit dem ich mich hier beschäftigen möchte, bewegte sich mit seiner Kunst und seiner Kunsttheorie in diesem Bereich und er nahm in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf neue Weise Bezug auf die Grenze zwischen Natur und Kultur. Es handelt sich um den ersten deutschen Künstler mit weltweiter Ausstrahlung nach dem zweiten Weltkrieg:

---

<sup>89</sup> Zit. n. Andreas Mäckler (Hg.): *1460 Antworten auf die Frage: Was ist Kunst?*, Köln 2000, S. 206





## **2.11. Joseph Beuys (1921-1986)**



Symptom für seinen internationalen Status ist die Tatsache, dass Andy Warhol ihn porträtiert und ihn so in seine Reihe der Stars aufgenommen hat. Doch bereits Beuys selbst hat sich zur Kunstfigur stilisiert. Das beginnt schon bei der immer gleichen Kleidung, in der er in der Öffentlichkeit auftrat. Feste Bestandteile und geradezu Erkennungszeichen waren der Filzhut und die Fliegerweste. Beide Kleidungsstücke beziehen sich auf seine Biografie bzw. den Mythos, zu dem Beuys selbst auch beigetragen hat. Zu seiner Biografie gehört, dass er als junger Mann in der Deutschen Wehrmacht am Zweiten Weltkrieg teilgenommen hat, und zwar zunächst als Funker und Schütze in Kampfflugzeugen. Tatsache ist auch, dass er einen Abschuss auf der Halbinsel Krim überlebt und dort einen Tag später in ein Lazarett eingeliefert wird (So steht es jedenfalls in seinem Soldbuch.). Beuys selbst erzählt später eine viel abenteuerlichere Geschichte, deren Einfluss auch in seiner Kunst erkennbar ist: Er sei 12 Tage lang bewusstlos gewesen, von Tataren gefunden worden, die ihn mit Fett und Filzdecken gewärmt und schamanistisch gesund gepflegt hätten. Es ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob sich diese Geschichte zugezogen hat, oder ob der verletzte Beuys sie halluziniert hat. Doch ist die Frage der Faktizität der Geschichte sowieso nur von rein biografischem Interesse. Als eine Art Ursprungsmythos für die Verwendung der Materialien Fett und Filz, gerade in der Bedeutung Energiespeicher und Isolator, in seiner Kunst taugt Beuys' Geschichte allemal. An der Kunstakademie in Düsseldorf studiert Beuys dann Bildhauerei und ist dort später Professor für Monumentalbildhauerei, bis er 1972 entlassen wird. Er betreibt aber eigentlich keinerlei Monumentalbildhauerei, sondern nimmt nach einer Krise in den 50er Jahren ab 1962 an Aktionen der Fluxus-Bewegung teil.

Fluxus ist eine Kunstrichtung, die wie kaum eine andere nach 1945 die moderne Kunst stark beeinflusst hat. 1962 ins Leben gerufen, ist sie eine eng mit dem Happening\* verbundene Form der Aktionskunst\*. Anders als im Happening wird das Publikum aber nicht in einer aktiven Rolle mit einbezogen, sondern bleibt außerhalb der Aktion. Fluxus-Aktionen werden oft auch als "Konzert" bezeichnet, weil choreografische und musikalische Elemente in die Aktivitäten und Geschehensabläufe einbezogen werden. Den Begriff Fluxus hat der Litauer George Maciunas (1931- 1978) aus der Medizin übernommen, wo er eine "fließende Darmentleerung" bezeichnet. Er bezieht sich damit auf eine Äußerung des Dadaisten\* Hans Arp, der die dadaistische Antikunst als Produkt sah, das „unmittelbar den Gedärmen oder anderen Organen des Dichters [...] entspringt.“ Das lateinische Wort trägt aber auch allgemein die Bedeutung „Fließen“ und verweist so auf Dynamik, ständige Veränderung und im Besonderen auf einen fließenden Übergang zwischen Kunst und Leben.

Beuys selbst macht am 26. November 1965 in der Galerie Schmela in Düsseldorf seine Aktion „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“. Diese Aktion kann man nicht nur als Schlüsselaktion für Beuys' Werk und Kunstverständnis betrachten, sie hat auch eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Kunst nach 1965. Dass ihr auch heute noch hohe Bedeutung zugeschrieben wird, geht unter anderem daraus hervor, dass eine der wichtigsten Künstlerinnen der Gegenwart, Marina Abramović, sie wiederholt hat. Die Aktion lief folgendermaßen ab:

Zu Beginn der Ausstellung in der Galerie Schmela in Düsseldorf versperrte Beuys die Tür der Galerie. Seinen Kopf vollständig mit Blattgold, Goldstaub und Honig bedeckt, ging er mit einem toten Hasen auf dem Arm von Objekt zu Objekt durch die Ausstellung.

Nur durch Fenster erhielten die Besucher Einblick und konnten sich wundern, diskutieren, interpretieren oder auch weggehen. Erst nach drei Stunden Dialog mit dem toten Hasen wurde das Publikum in die Ausstellungsräume eingelassen. Beuys saß bei der Öffnung der Räume - den Hasen auf dem Arm - mit dem Rücken zum Publikum auf einem Hocker im Eingangsbereich.

Wie kann man diese Aktion interpretieren? Zunächst einmal kann man feststellen, dass es um eine ganz bestimmte Situation im Bereich der Kunst geht, deren Ablauf ritualähnlich durch Konventionen festgelegt ist: die Eröffnung einer Ausstellung. Normalerweise also würden sich Interessierte, der Galeriebesitzer, der Künstler und ein Kunstkritiker oder Kunsthistoriker in den Ausstellungsräumen versammeln. Es würden Reden gehalten, die den Künstler würdigen und Bezug auf die ausgestellten Werke nehmen und eventuell Interpretationsansätze darlegen würden. Schließlich würden Ausstellung und Buffet offiziell eröffnet. Das Publikum würde sich am Buffet bedienen und von Objekt zu Objekt gehen und über das Gesehene diskutieren. Manche würden wohl versuchen, mit dem Künstler oder dem Galeristen ins Gespräch zu kommen. So kann man wohl das dem Ablauf einer Vernissage zugrunde liegende Skript formulieren. Genau dieses Skript liegt auch der Beuys-Aktion zugrunde, allerdings als Negativfolie. Statt eingelassen zu werden, wird das Publikum zunächst ausgesperrt. Es wird zwar (vom Künstler) gesprochen, anscheinend sogar über die einzelnen Werke, doch das Publikum kann nichts hören. Es sieht zwar den Künstler von Werk zu Werk gehen, aber es sieht die Werke nur durch die Fenster der Galerie von außen, d. h. zum Teil aus schlechter Perspektive. Doch selbst als es dann nach langer Zeit (3 Stunden!) eingelassen wird, verweigert der Künstler offensichtlich das Gespräch mit ihm, denn er sitzt ja mit dem Rücken zum Eingang. Der Künstler zieht dem Publikum ja scheinbar einen toten Hasen vor. Zu diesem spricht er 3 Stunden lang, nicht zum Publikum.

Durch die Umkehrung des Skripts (Ausstellungsverschließung statt Ausstellungseröffnung) macht Beuys den konventionell-rituellen Charakter solcher Veranstaltungen bewusst. Doch das ist noch lange nicht alles. Beuys verstärkt nämlich den rituellen Aspekt und rückt ihn in die Nähe des Religiösen, indem er stundenlang auf einen toten Hasen einredet und diesen mit Kunst konfrontiert. Hier ist der Bezug zur Sakralisierung der Kunst und des Künstlers und zur Erlösungsfunktion von beiden im 19. und 20. Jahrhundert nicht zu übersehen. Der Hase ist zudem ein Tier mit jahrhundertealter Symbolbedeutung in vielen Religionen (in der griechischen Mythologie als heiliges Tier der Liebesgöttin Aphrodite zugehörig, bei den Römern und Germanen Symbol der Fruchtbarkeit, christliches Symbol für Auferstehung in Byzanz etc.). Man könnte also schon den Eindruck haben, dass hier ein Schamane den toten Hasen und mit ihm seine symbolischen Bedeutungen wiederbelebt. Diese Interpretation wird auch unterstützt durch die "Maske", die Beuys während seiner Performance trug: Gold als altes Symbol für Reinheit, Weisheit und die Kraft der Sonne, Honig als germanisches oder indisches Mittel für Regeneration und Wiederbelebung. Freilich werden in dieser Aktion die Erlösungsutopie der Kunst und der Schamanismus des Künstlers in ein ironisches Licht getaucht, denn offensichtlich ist der Hase nach stundenlangen Bemühungen des Künstler und Konfrontation mit der Kunst immer noch tot.

Diese Ironie kennzeichnet auch das Verhältnis des Künstlers zum Publikum, das dieser offensichtlich als dümmer als einen toten Hasen einschätzt. Noch eine bekannte

Geschichte wird hier nämlich umgekehrt: die Geschichte vom Wettrennen zwischen Hase und Igel. Während dort ja der Hase der Dumme ist, der vom schlaunen Igel (scheinbar) überholt wird, so findet sich hier das Publikum in der Rolle des sich bloß für klug haltenden Igels, der selbst noch von einem toten Hasen überholt wird. Gegen Ende seines Lebens kommt Beuys noch einmal auf diesen Aspekt zurück, wenn er meint, dass ein toter Hase sogar noch intelligenter sei als ein lebender und dann feststellt: „Die Intelligenz dieser Seele, diese geistige, umfassende Gestalt versteht die Bilder noch besser als ich selbst.“<sup>90</sup> Nicht nur auf die mythische Bedeutung des Hasen als Gestalt des Geistigen in seiner Kunst verweist Beuys mit dieser Aussage, sondern auch auf seine Kunstauffassung und seine Auffassung vom Verhältnis des Künstlers zum Publikum. Bei fast allen seiner Aktionen nach dieser hat nämlich Beuys sehr viel zum und auch mit dem Publikum gesprochen, ja er sah sich sogar vor allem als einen Mann der Sprache. Nie aber hat Beuys in diesen Vorträgen und Gesprächen seine Werke interpretiert. Ein Kunstwerk, das man erklären kann, wäre nämlich für Beuys schlicht überflüssig gewesen. In seiner Auffassung musste sich das Kunstwerk der rationalen Analyse entziehen und stattdessen eine Ahnung vermitteln. Irrationale Elemente sind so in Beuys' Werk immer mit zu bedenken. Schließlich ist in dieser Aktion auch schon Beuys' späterer anthropologisch erweiterter Kunstbegriff, hier noch negativ, angelegt. Auch zu diesem Aspekt nehmen spätere Aussagen von Beuys Bezug. So schreibt er in einem Manifest knapp vor seinem Tod: „der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt, Keilrahmen und Leinwand zu kaufen“ und er erklärt: „hiermit trete ich aus der Kunst aus.“<sup>91</sup>

Nicht der Aspekt des Technischen scheint es also zu sein, der Beuys in seiner Kunst interessiert. Allerdings spielt der Umgang mit Materialien eine große Rolle. Freilich wendet sich Beuys einfachsten, in der Kunst unüblichen Materialien wie Filz und Fett zu. Wenn er sich also gegen das Tafelbild wendet und sagt, er trete aus der Kunst aus, dann vollendet er nicht wirklich die Bewegung der Kunst weg vom Handwerklichen und hin zum Geistigen, obwohl gewisse Aspekte dieser Tendenz durchaus auch bei ihm gegenwärtig sind. Doch die Hinwendung zur Sprache bedeutet eben doch keine Abwendung vom Material und somit auch nicht völlig vom Handwerklichen. Wohl aber und in erster Linie wendet sich Beuys gegen die Konventionen der Kunst, die ihm erstarrt und bedeutungslos erscheinen. Diesen setzt er seinen anthropologisch erweiterten Kunstbegriff entgegen. 1971 sagt er dazu:

Obwohl Soziologie eine Wissenschaft vom Menschen ist [...], nimmt sie doch – wegen einer Reihe positivistischer Bedenken – eine polemische Haltung der Kunst gegenüber ein: Kunst hat keinen Wert, hat keinen sozialen Zweck, ist nutzlos, ist in keiner Weise ein Mittel zur Revolution. [...] Doch von meinem Standpunkt aus versichere ich, dass nur Kunst revolutionär sein kann, und besonders dann, wenn es gelingt, den Begriff Kunst von seinen traditionellen technischen Bedeutungen zu befreien, indem man aus der Zone der Kunst zur Antikunst übergeht, zur Geste und zur

<sup>90</sup> Zit. n. Joseph Beuys: *Natur. Materie. Form*, hg. und mit Texten von Armin Zweite, München 1991, S.22

<sup>91</sup> Beuys: 1991, S. 20

Aktion, um sie voll in den Dienst des Menschen zu stellen. Was besagt: KUNST = LEBEN, KUNST = MENSCH.<sup>92</sup>

Dieser neue Kunstbegriff ist gekennzeichnet durch:

- Einheit von Leben und Werk (ein klassisch moderner Aspekt, wie wir gesehen haben)
- einen universellen Wirklichkeitsbegriff, der Raum, Zeit, Kultur, Natur, Dasein, Utopie umfasst, im Gegensatz zu den partiellen Wirklichkeitsbegriffen von Technokratie, Bürokratie und Wissenschaften
- Offenheit (ein Erbe von Dada und vor allem Fluxus)
- die Beschränkung auf einfachste, sozusagen elementare Materialien: Filz, Fett, Holz, Stein, Kupfer, Fell etc. und ihre symbolische Aufladung
- Erweiterung des Kunstbegriffs über seine technischen Bedeutungen (Malerei, Skulptur, Grafik, Aktion etc.) hinaus auf sämtliche kreativen Tätigkeiten in allen Lebensbereichen
- Anthropologisierung: Jeder Mensch ist ein Künstler. Dabei kommt es aber zu keiner Nivellierung, sondern im Gegenteil: Beuys stellt hohe Ansprüche an den Menschen und wendet sich gegen Wegwerf-, Spaß- und Fernsehgesellschaft.

Die Rolle des Künstler (im engeren Sinn, denn im weiteren Sinn ist ja jeder Mensch ein Künstler) wird in diesem Konzept notwendigerweise zu der des Lehrers, der weit über die Kunstakademie (oder wie in Beuys' Fall dann eben überhaupt nicht mehr an der Akademie) tätig wird. So werden Galerien und Museen Orte, an denen Beuys Seminare hält und den direkten Kontakt mit dem Publikum sucht. Wenn Kunst so Anstöße zum Denken geben soll, so ist damit bedeutend mehr gemeint als nur der Gemeinplatz, dass Kunstwerke Anregungen zum Denken seien. Beuys betont nämlich immer wieder: „Denken ist Plastik“. Das kann man nach den Erkenntnissen der modernen Gehirnforschung, die das Gehirn als das plastischste Organ des Menschen bezeichnet, ruhig wörtlich nehmen. Denken formt tatsächlich das Gehirn um. Beuys geht allerdings noch einen Schritt weiter, indem er die plastische Wirkung der Kunst auf das Soziale ausdehnt und von der „sozialen Plastik“ spricht. Worum es Beuys letztendlich in seiner Kunst geht, das ist die Veränderung der Gesellschaft durch Kunst. Eine solche Kunst, die die Gesellschaft zu einer humanen umformen kann, gibt es freilich noch nicht, sie muss erst entstehen. Beuys ist sich darüber im Klaren und hat auch nie behauptet, die Methode dazu zu haben. In seiner letzten „Rede über das eigene Land: Deutschland“ sieht er die Lage um sein Projekt geradezu pessimistisch:

[...] für das Kreative ist kein Organ entwickelt, für den Kunstbegriff nach der Moderne ist kein Organ entwickelt, auch alle, die die Kunst gerühmt haben [...], hatten kein Organ entwickelt, weder für die Kunst, noch für die Zusammenhänge, die sich vollziehen im Anwachsen der Katastrophe auf den Ersten Weltkrieg hin als auch auf den Zweiten Weltkrieg hin. Und es wird mit Sicherheit den dritten geben,

<sup>92</sup> Zit. n. Edward Lucie-Smith: *Die moderne Kunst*, München 1992, S. 445 f.

wenn wir keinen neuen Anfang machen bei der Freiheitswissenschaft, in der „Jeder Mensch ist ein Künstler“ gilt, bei dem Sich-selbst-sein und bei dem Insistieren auf dem Souverän, der in jedem Menschen steckt.<sup>93</sup>

Geradezu altmodisch aufklärerisch im Menschenbild und ebenso altmodisch modern in ihrer Apokalyptik mutet diese Stellungnahme an. Anachronistisch erscheint sie auch im übersteigerten Sendungsbewusstsein des Künstlers, der sich zum Schamanen, zum Priester stilisiert, der allein die Welt retten kann. Noch deutlicher wird dieser Aspekt, wenn Beuys in einem Werkstattgespräch meint, er habe als Künstler immer daran gearbeitet, die Formel zu finden, „von der aus man das Weltproblem lösen kann“.<sup>94</sup> In dieser Perspektive bekommt die ganze Kunst von Beuys tragische Züge, indem sie zu einem ständigen Scheitern wird. Werfen wir zum Schluss aber noch einen Blick auf Beuys' größte Aktion, die auch, jedenfalls dem Konzept nach, seiner Utopie der sozialen Plastik am nächsten kam.

Für die documenta\* 7 im Sommer 1982 in Kassel konzipierte Beuys sein Projekt „7000 Eichen“, das er auch mit der griffigen Formel „Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung“ bezeichnete. Im gesamten Stadtgebiet von Kassel sollten 7000 Eichen gepflanzt werden. Armin Zweite schreibt dazu:

Ein grünes Projekt, ein ökologisches Vorhaben von geradezu verblüffender Einfachheit, und – zunächst jedenfalls ohne den geringsten Anflug von Galeristenkunst oder Museumsästhetik – aufwendig, außerordentlich teuer und so gut wie überhaupt nicht in Sammlerobjekte transformier- und ausmünzbar.<sup>95</sup>

7000 Bäume mussten es sein, weil die Aktion eben aus Anlass der documenta 7 stattfand. Nur 70 oder auch 700 Bäume hätten wohl kaum die Idee der Verwaltung repräsentieren können. 7000 können schon eher die Absicht symbolisieren, die ganze Welt in einen Wald zu verwandeln und so den „Vertotungsprozess“ der Ausbeutung der Natur in einen „Verlebendigungsprozess“ zu verwandeln. Nicht symbolisch, sondern realistisch gesehen sind natürlich auch 7000 Bäume lächerlich wenig im Vergleich zur Abholzung der Wälder fast überall auf der Erde. Doch wenigstens in der Theorie sollte die Aktion ja auch sich ausdehnen auf die ganze Welt, „auf ein großgärtnerisches, parkgärtnerisches Tun an allen Stellen der Erde, wo noch Platz für einen Baum ist“, aber mindestens zur „forstwirtschaftlichen Regeneration und ökologischen Neuordnung des mitteleuropäischen Waldes zunächst [...]“.<sup>96</sup>

Eine solche Expansion des Projekts fand – fast möchte man mit seinem technokratisch infizierten Hirn sagen – natürlich nicht statt, im Gegenteil. Das Projekt stieß zunächst auf bürokratische Hindernisse, die jedoch mit viel Einsatz von Seiten Beuys' und seiner vielen freiwilligen Helfer überwunden wurden. Doch schon die Bäume allein waren nicht

<sup>93</sup> Zit. n. Beuys: 1991, S.20

<sup>94</sup> Beuys: 1991, S.20

<sup>95</sup> Beuys: 1991, S. 34

<sup>96</sup> Beuys: 1991, S. 37

überall willkommen, wenn z. B. Geschäftsleute um die Parkplätze vor ihren Geschäften bangten. Andernorts, in betonwüstenartigen Siedlungen etwa, stießen sie auf Begeisterung. Als Stein des Anstoßes geradezu im wörtlichen Sinn erwiesen sich aber die ebenfalls 7000 Basaltsteinblöcke, von denen Beuys je einen neben jeden Baum stellen wollte, um dem lebendigen, wachsenden Baum ein Stück tote, sich der Veränderung widersetzen- de Materie gegenüberzustellen:

Es kam mir darauf an, [...] dass jedes einzelne Monument aus einem lebenden Teil besteht, eben dem sich ständig in der Zeit verändernden Wesen Baum, und einem Teil, der kristallin ist und also seine Form, Masse, Größe, Gewicht beibehält [...]<sup>97</sup>

Vor allem der Plan, diese Blöcke zu Beginn der Aktion, während der laufenden documenta mitten in Kassel auf dem Repräsentationsplatz vor dem Fridericianum aufzutürmen und wochenlang zu lagern, stieß auf heftigsten Widerstand. Doch gerade mit der Herausforderung dieser Widerstände und ihrer Überwindung setzte Beuys tatsächlich etwas in der Kassler Bevölkerung und über diese hinaus in Bewegung. Das Denken und Diskutieren wurde so schon in Gang gesetzt, bevor noch die 7000 Denkmäler aus Baum und Stein errichtet worden waren.

Auf einer anderen Ebene gerieten aber auch die Eichen in die Diskussion. Beuys hatte gerade Eichen gewählt, weil sie lange leben und nicht so schnell wachsen wie Pappeln oder Birken. Damit wollte er den Langzeitcharakter des Projekts unterstreichen. Beuys verwies aber auch immer wieder auf die Verbindung von Eichen und germanischer und keltischer Vorzeit und darauf, dass er dem römischen Zentralismus mit urbanem Charakter den germanischen und keltischen Dezentralismus gegenüberstellen wolle. Damit aber löste Beuys auch ganz andere Assoziationen aus. Die Eiche hat nämlich in der deutschen Geschichte eine ambivalente symbolische Bedeutung. Einerseits ist sie verbunden mit einem progressiven Moment, dem die Ideale der französischen Revolution zugrunde lagen, andererseits aber mit dem rückwärtsgewandten, idealistischen Moment der Beschwörung einer heidnisch-christlichen Vergangenheit. Letzteres überwog im Wilhelminischen Deutschland deutlich und mündete schließlich in die Blut-und-Boden-Ideologie des Nationalsozialismus. So war Beuys ganz froh, als sich herausstellte, dass Eichen nicht überall in Kassel gedeihen und sie zum Teil durch Robinien und Platanen ersetzt werden mussten. Künstlerkollege Arnulf Rainer schrieb dazu in einem kleinen Text zu Ehren von Beuys:

Die Verbindung von Botanika und Nationalismen im Verbalismus der „deutschen Eiche“ – (den freilich Beuys meines Wissens so gar nicht verwendete) – hat mich entsetzt und beschäftigt. Zu nah ist die Erinnerung an eine Zeit, in der man durch Kreuze und Eichenlaub deutsche Aggressionsheroik auszeichnete und demonstrierte.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Zit. n. Beuys: 1991, S. 42

<sup>98</sup> Zit. n. Beuys: 1991, S. 40



Neben all diesen Schwierigkeiten blieb immer noch das Problem der Finanzierung der außerordentlich teuren Aktion. Diese Finanzierung sollte nach der ursprünglichen Idee von Beuys durch Spenden erfolgen. Für 500 DM konnte man einen Baum pflanzen lassen. Obwohl Beuys diese Aktion durch Plakat und Postkarten unterstützte, kamen die Spenden nicht so recht in Gang.

So war es dann Beuys selbst, der Entscheidendes für die Finanzierung leistete. Ende Juni 1982 stellte er sich auf ein Podest über den Basaltsteinen auf dem Friedrichsplatz und schmolz eine Nachbildung der Zarenkrone Iwans des Schrecklichen ein. Unter den Augen einer großen Zuschauermenge und unter dem Protest der Vereinigten Juweliere und Goldschmiede goss er dann eine kleine Skulptur: den „Friedenshasen“ mit Zubehör. Das in ein Friedenszeichen verwandelte Machtsymbol wurde dann im Inneren der documenta unter Panzerglas gezeigt und für mehr als 700 000 DM von einem süddeutschen Sammler erworben. Weitere 400 000 DM trieb Beuys auf, indem er sich bereit erklärte, im japanischen Fernsehen für einen Whisky Reklame zu machen. Und schließlich stifteten Beuys und über dreißig international renommierte Künstler (unter ihnen Robert Rauschenberg, Cy Twombly und Andy Warhol) Werke im Gesamtwert von 1,65 Millionen DM. Alles in allem konnten so über 4000 Bäume und Steine mehr oder weniger direkt von Beuys finanziert werden. Es wird auch sichtbar, dass Beuys in der Finanzierung zu fast jedem Kompromiss sowohl mit dem Kunstmarkt als auch allgemein mit der Sphäre des Marktes bereit war. Das tut aber der eindrucksvollen Aktion keinen Abbruch und gehört mit zur „sozialen Plastik“ 7000 Eichen.

Wenn auch die Utopie der Verwaldung der Welt durch allorts ausgelöstes Großgärtner-tum nicht gelungen ist, so blieb das Projekt, das in Kassel zur documenta 8 1987 abgeschlossen werden konnte (also erst nach Beuys´ Tod), doch nicht ohne Ausstrahlung. Zunächst pflanzte die Dia-Art-Fondation auf der West 22nd Street in Chelsea in NYC 1988 5 Bäume mit 5 Basaltblöcken und erweiterte dieses Projekt dann 1996 um weiter 18 Bäume und Steine ebendort. Während aber Beuys das Projekt als Initialzündung für ein globales umwelt- und gesellschaftspolitisches Veränderungsprojekt konzipierte, versteht sich das viel kleinerer Dia-Projekt lokal als Beitrag zur Stadterneuerung. Diese Reduktion des globalen Projekts der Welterlösung in den bescheidenen Rahmen des Lokalen muss man aber keineswegs als Verharmlosung auffassen. Man kann dies auch im Rahmen der Aufwertung des Dezentralen, des Kleinen und Lokalen in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts sehen. Gerade im Sinn von Beuys´ Konzept des „Jeder Mensch ist ein Künstler“ kommt eine solche lokale Initiative durchaus auch seinen Vorstellungen einer Demokratisierung von Kunst und Gesellschaft entgegen. Zumal ja eine solches kleines Projekt wohl eher die Chance in sich trägt, sich zu multiplizieren als das Mammutprojekt 7000 Eichen. Andererseits hätte es ohne letzteres wohl auch das Projekt in Chelsea, jedenfalls in dieser Form, nicht gegeben.

Mit seinen Grenzüberschreitungen wies Beuys immer wieder, nicht nur mit dem Projekt 7000 Eichen, auf die historisch variable Grenze zwischen Natur und Kultur hin. Und er ist keineswegs der einzige Künstler im 20. Jahrhundert, der das getan hat. Die Aufteilung der Welt in Natur und Kultur, der Verlauf der Grenze zwischen beiden und ihre Überschreitung bleiben auch weiterhin offene Fragen und damit nicht zuletzt auch Themen der Kunst des 21. Jahrhunderts.



## **Literatur**



## Literatur zur Kulturgeschichte der Natur

- Barsch, Achim & Hejl, Peter M. (Hg.): Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellungen von der menschlichen Natur (1850-1914), F./M. 2000 (=stw 1469)
- Böhme, Hartmut: Natur und Subjekt. I. Naturgeschichte. <http://www.culture.huberlin.de/HB/texte/natsub>
- Chaunu, Pierre: Europäische Kultur im Zeitalter des Barock, F./M. 1989 (=FischerWi 7421)
- Daniel, Ute: Kompendium Kulturgeschichte. Theorie, Praxis, Schlüsselworte. F./M. 2002 (=stw 1523)
- Freud, Sigmund: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902. Imago Publishing: London 1950
- Freud, Sigmund: Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904, hrsg. von J. M. Masson, bearb. Von M. Schröter, S. Fischer: Frankfurt/M. 1986
- Freud, Sigmund: Gesammelte Werke in Einzelbänden, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte hrsg. von A. Freud/E. Bibring/W. Hoffer/E. Kris/O. Isakower. S. Fischer: F./M. 1977 ff.
- Görg, Christoph: Gesellschaftliche Naturverhältnisse. Westfälisches Dampfboot: Münster 1999 (=Einstiege, Bd. 7)
- Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise. Hamburger Ausgabe, München 1988 (=dtv 2200)
- Gould, Stephen Jay: Das Lächeln des Flamingos. Betrachtungen zur Naturgeschichte. F./M. 1995 (=stw 1171)
- Groh, Ruth & Dieter: Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur. F./M. 1991 (=stw 939)
- Knorr-Cetina, Karin: Die Falsifikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft. F./M. 2002 (=stw 959)
- Kopernikus, Nicolaus: Über die Kreisbewegungen der Weltkörper, (lat. u. dt.). Buch 1. Hrsg. u. eingel. von G. Klaus, übers. von C. L. Menzzer, Anm. von A. Birkenmajer. Akademie-Verlag: Berlin 1959
- Koyré, Alexandre: Leonardo, Galilei, Pascal. Die Anfänge der neuzeitlichen Naturwissenschaft. F./M. 1998 (=FischerWi 13776)
- Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. F./M. 2002 (=FischerWi 13777)
- Mann, Thomas: Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte, in: ders.: Schriften und Reden zur Literatur. Kunst und Philosophie 1. Fischer Bücherei: Frankfurt/M. 1968
- Serres, Michel (Hg.): Elemente einer Geschichte der Wissenschaften. Frankfurt/M. 2002 (=stw 1375)
- Was ist Natur. Klassische Texte zur Naturphilosophie. München 1996 (=dtv-Kultur und Geschichte 4697)
- Weber, Thomas P.: Darwin und die Anstifter. Die neuen Biowissenschaften. DuMont: Köln 2000
- Winter, Jochen: Giordano Bruno. Eine Einführung. Parerga: Düsseldorf 1999

## Literatur zur Kulturgeschichte der Kunst und des Künstlers

- Beuys, Joseph: Natur, Materie, Form. Hrsg. und mit Texten von Armin Zweite. Schirmer-Mosel: München 1991
- Bonta, János: Modern építészet 1911 – 2000. TERC: Budapest 2002
- Chalupecký, Jindřich: A művész sorsa. Duchamp-meditációk. Balassi Kiadó: Budapest 2002
- Chaunu, Pierre: Europäische Kultur im Zeitalter des Barock, Frankfurt/M. 1989 (=FischerWi 7421)
- Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stooss. Kunsthalle Wien, Frankfurter Kunstverein 1993
- Droste, Magdalena: bauhaus 1919 – 1933. Benedikt Taschen Verlag: Köln 1990
- Eco, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter. München 1993 (=dtv wissenschaft 4603)
- Elger, Dietmar: Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution. Benedikt Taschen Verlag: Köln 1991
- Gombrich, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst. Belser: Stuttgart, Zürich 1992 (5. durchgesehene Auflage)
- György, Péter: Az eltörölt hely – a Múzeum. A múzeumok átváltozása a hálózati kultúra korában. New York, Természettörténeti Múzeum – egy példa. Magvető: Budapest 2003
- Honnef, Klaus: Andy Warhol 1928 – 1987. Kunst als Kommerz. Benedikt Taschen Verlag: Köln 1989
- Honnef, Klaus: Kunst der Gegenwart. Benedikt Taschen Verlag: Köln 1988
- Lucie-Smith, Edward: Die moderne Kunst. Südwest Verlag: München 1992
- Mäckler, Andreas (Hg.): Was ist Kunst? 1460 Antworten auf die Frage: Was ist Kunst? DuMont: Köln 2000
- Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne 1850-1940. Frankfurt/M. 1998 (=stw 1352)
- Schneider, Norbert: Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420 – 1670. Benedikt Taschen Verlag: Köln 1992
- Thomas, Karin (Hg.): Bis Heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. DuMont: Köln 1988
- Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Ausstellungskatalog. Hrsg. von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Kunsthistorisches Museum: Wien, Verlag Locher: Köln 1993
- Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. DuMont: Köln 1996

## Quellen zur Kunst im Web

### Portale, Linksammlungen

<http://witcombe.sbc.edu/ARTHLinks.html>; „Art History Resources on the Web“

Sehr umfassende Linksammlung von prähistorischer Zeit bis zum 21. Jahrhundert, auch außereuropäische Kunst, in englischer Sprache.

<http://www.artnet.hu/portal/news/browse.htm>; „Artnet – Képzőművészeti Portál és Folyóirat“ Aktuelle Ereignisse in Ungarn und vieles mehr.

<http://www.phil.uni-erlangen.de/~p2gerlw/ressourc/index.html>; „Literatur, Malerei, Grafik, Fotografie – Erlanger Liste – Startseite“

Seite der Universität Erlangen zu Malerei, Fotografie, Literatur etc., mit eigener Volltextsuche.

<http://www.ub.uni-konstanz.de/fi/kun/links.htm>; „Kunst“

Umfassende Linksammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Konstanz zur Kunstgeschichte.

<http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/lehre/bbb/index.html>; „Vorlesung Kunstgeschichte im Internet“

Wissenschaftliche Analyse und Bewertung von Kunstseiten im Internet aus dem Jahr 1998.

<http://muzeum.lap.hu/>; Portal mit Links zu allen ungarischen Museen und vielen ausländischen, nicht nur im Bereich der Kunst

### Bildquellen

<http://www.bildindex.de>; „Bildarchiv der Kunst und Architektur“

Umfangreiches Bildarchiv mit komplexer Suchfunktion.

<http://www.abcgallery.com/>; „Olga's Gallery – Online Art Museum“

Ständig erweiterte Bildergalerien zu bekannten und weniger bekannten Künstlern, verschiedene Indizes und Künstlersuche, viel Werbung.

<http://www.wga.hu/index.html>; „Web Gallery of Art“

Umfangreiche Bildergalerie zur europäischen Kunst von 1100-1850.

<http://virgo.bibl.u-szeged.hu/wm/index.html>; „WebMuseum“

Französisches Webmuseum mit ständiger Ausstellung und Sonderausstellungen, auch in englischer Sprache.

### Museen

<http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Accueil.nsf/Document/HomePage?OpenDocument&L=2>;  
„Centre Pompidou“

Das französische Zentrum der Moderne, englische Version.

<http://www.juedisches-museum-berlin.de>; „Jüdisches Museum Berlin“

Mit Bildern des Gebäudes von Libeskind.

<http://www.kunstmuseumbasel.ch/>; „Kunstmuseum Basel“

Gesamter Bildbestand im virtuellen Museum!

<http://www.khm.at/>; „Kunsthistorisches Museum Wien“

Nur ausgewählte Bilder.

<http://www.moma.org/>; „MoMA The Museum of Modern Art“

Das amerikanische Zentrum der Moderne, mit hervorragend gemachten Online-Projekten:

<http://www.moma.org/onlineprojects/>; „MoMA.org | Online Projects“

<http://www.moma.org/exhibitions/2000/madm/go.html>; „MoMA.org Exhibitions 2000 MoMA2000 Modern Art Despite Modernism“

<http://www.moma.org/exhibitions/2002/brucke/index.html>; „MoMA.org Exhibitions 2002 Artists of Brücke“

<http://www.museenkoeln.de/museum-ludwig/>; „Museen in Köln - Museum Ludwig“

Mit ausgewählten Bildern und guten Beschreibungen und Hintergrundinformationen.

<http://www.ethno-museum.ac.at/ge/museum.html>; „Museum für Völkerkunde, Wien“

Beispiele aus den Sammlungen.

<http://www.nhm-wien.ac.at/BundesMuseen/index.htm>; „Österreichische Bundesmuseen online“

Portal mit den Links zu den einzelnen Museen.

<http://www.louvre.fr/>; „Site officiel du musée du Louvre“

Hervorragende Seite mit umfassenden Informationen und vielen Bildern, manches auch auf Englisch, vieles aber nur auf Französisch.

<http://www.metmuseum.org/toah/splash.htm>; „The Metropolitan Museum of Art I Timeline of Art History Home Page“

Multimedialer Kunstgeschichtekurs, englisch.

### **Architektur**

<http://www.ptutt.de/architectour/index.htm>; „ARCHITEKT(O)UR-WEB“

Seite des deutschen Architekten Peter Tutt, mit Stadtführungen und thematischen Ausstellungen.

[http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/fa267/default.html](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/default.html); „Digital Archive of American Architecture“

Viele Bilder, Informationen auf Englisch.

[http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/arch/](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/arch/); „Digital Archive of European Architecture“

Bilder aus der gesamten europäischen Architekturgeschichte.

### **Künstler und Stiftungen**

<http://www.schoenberg.at/>; „Arnold Schoenberg Center“

Die beste Künstlerseite im Internet! Mit Webradio (inklusive Jukebox: das gesamte musikalische Werk abrufbar) und dem gesamten bildnerischen Werk Schönbergs.

<http://www.edvard-munch.com/>; „Edvard Munch – The Dance of Life Site“

<http://www.diaart.org/findex.html>; „Dia Art Foundation“

Unter anderem mit Beuys-Projekt „7000 Eichen“ und seiner Fortsetzung in NYC.

<http://www.moholy-nagy.org/>; „The Moholy-Nagy Foundation“



## **Verzeichnis der Bilder auf der CD**



1. Praxmarerkarspitze von Kaskarspitze, GNU
2. Wegweiser am Sonntagkar, GNU
3. Bachofenspitze, Wegmarkierung, GNU
4. Goetheweg
5. Pfeishütte vor Sonntagkar, GNU
6. Hintere Bachofenspitze, Gipfelkreuz, GNU
7. Claude Lorrain: Landschaft mit Apollo, den Musen und einem Flussgott (1652), National Gallery of Scotland, Edinburgh
8. Park in Debrecen, angelegt nach den Prinzipien des englischen Gartens
9. Pieter Bruegel d. Ä.: Landschaft mit dem Sturz des Ikarus (um 1560), Musée Royaux des Beaux Arts, Brüssel
10. Jan Brueghel d. Ä.: Erzherzog Albrecht mit Schloss Mariemont (1608/11), Privatbesitz, Deutschland
11. Jan van Goyen: Schloss Montfort (1645), Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid
12. Joseph Anton Koch: Heroische Landschaft mit Regenbogen (1805), Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe
13. Caspar David Friedrich: Erinnerungen an das Riesengebirge (vor 1835), Eremitage, St. Petersburg
14. Caspar David Friedrich: Der Watzmann (um 1824/25), Alte Nationalgalerie, Berlin
15. Carl Philipp Fohr: Landschaft in den Sabinerbergen (1817), Großherzogliche Privatsammlung, Darmstadt
16. Ferdinand Georg Waldmüller: Der Dachstein vom Sophienplatze aus (1835), Österreichische Galerie, Wien
17. Johann Christian Claussen Dahl: Ausbruch des Vesuvs (1826), Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
18. William Turner: Schneesturm vor der Hafeneinfahrt (1842), National Gallery, London
19. Ferdinand Hodler: Eiger, Mönch und Jungfrau von der Schyninger Platte aus gesehen (1908), private Sammlung, Basel
20. Die fünf platonischen Körper nach Kepler
21. Einfache Beispiele für Epizyklen
22. Das Weltbild des Ptolemaios
23. Das Weltbild des Kopernikus
24. Das Weltbild des Tycho Brahe
25. Leonardo da Vinci: Mona Lisa (1503 – ca. 1507), Musée du Louvre, Paris
26. Leonardo da Vinci: Proportionsschema der menschlichen Gestalt nach Vitruv (1485/90), Venedig, Galleria dell' Accademia
27. Leonardo da Vinci: Groteskes Profil (1487-90)
28. Quentin Massys: Alte Frau (Die Königin von Tunis, Margarethe Maultasch), (ca. 1525-30), The National Gallery, London
29. Jan van Eyck: Die Madonna des Kanzlers Rolin (1436), Musée du Louvre, Paris
30. Hans Holbein d.J.: Porträt des Erasmus von Rotterdam (1523), Kunstmuseum Basel
31. Albrecht Dürer: Selbstbildnis im Pelzrock (1500), Alte Pinakothek, München
32. Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis (1629), Alte Pinakothek, München
33. Rembrandt van Rijn: Selbstporträt (1640), The National Gallery, London
34. Tizian: Herr in Blau (Ariosto), um 1512, The National Gallery, London
35. Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis als Jüngling (2. Drittel 17. Jahrhundert), Galleria degli Uffizi, Florenz

36. Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis mit Malstock (1669), Wallraf-Richartz-Museum, Köln
37. Nicolas Poussin: Selbstbildnis (1649/50), Musée du Louvre, Paris
38. Rembrandt van Rijn: Die Anatomievorlesung des Dr. Nicolaes Tulp (1632), Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis, Den Haag
39. Egon Schiele: Kniender, nackter Mann (Selbstbildnis), 1910, Sammlung Leopold, Wien
40. Egon Schiele: Mädchen mit schwarzem Haar (1911), Sammlung Leopold, Wien
41. Egon Schiele: Selbstporträt als Hl. Sebastian (1915), Historisches Museum der Stadt Wien
42. August Macke: Selbstporträt (1906), Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte
43. Gustave Courbet: L'Origine du monde (Ursprung der Welt), 1866, Musee d'Orsay, Paris
44. Andy Warhol: Übergabe seines Porträts an Jimmy Carter (1977)
45. Foto Wassily Kandinsky
46. Franz Marc: Tierschicksale (Die Bäume zeigten ihre Ringe, die Tiere ihre Adern), 1913, Kunstmuseum Basel
47. Franz Marc: Kämpfende Formen (1914), Neue Pinakothek, München
48. August Macke: Mädchen im Grünen (1914), Neue Pinakothek, München
49. August Macke: Paar im Wald (1912), Privatsammlung, München
50. August Macke: Farbige Komposition (Hommage à Johann Sebastian Bach), 1912, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen
51. Walter Gropius: Bauhaus Dessau (1925-26)
52. Bauhaus Dessau: „Brücke“, GNU
53. Bauhaus Dessau: Werkstättentrakt
54. Deutsche Bank (Konzernzentrale Frankfurt a. M.), 1979-84, GNU
55. Bauhaus Dessau: Meisterhäuser, GNU
56. Bauhaus Dessau: Wohnheim
57. Theophil Hansen: Wiener Börse (1874-77), GNU
58. Theophil Hansen: Parlamentsgebäude Wien (1873-84), Foto: Peter Binter, CC
59. Adolf Loos: Haus Müller, Prag (1930)
60. Adolf Loos: Haus am Michaelerplatz (Looshaus), 1910, GNU
61. Ludwig Mies van der Rohe (zusammen mit Philip Johnson): Seagram Building, New York (1954-58)
62. Ludwig Mies van der Rohe: Neue Nationalgalerie, Berlin (1965-68)
63. Coop Himmelb(l)au: UFA Cinema Center, Dresden (1998), GNU
64. Daniel Libeskind: Jüdisches Museum, Berlin (1992-99)
65. Daniel Libeskind: Jüdisches Museum, Berlin: Holocaust-Turm, GNU
66. Marcel Breuer: Freischwinger B55, verchromtes Stahlrohr, Eisengarnbespannung, lackierte Holzarmlehnen, GNU
67. „The Blind Man“ No. 2, Seite 3. Hg.: Henri-Pierre Roche, Beatrice Wood, and Marcel Duchamp. New York, 1917 „Fontaine“ („Brunnen“) by Marcel Duchamp. 1917
68. Stehende Dame, vermutlich aus Giza, Altes Reich, Anfang 6. Dynastie, um 2200 v. Chr., Kunsthistorisches Museum, Wien
69. Venus von Willendorf, ca. 23 000 v. Chr., Naturhistorisches Museum, Wien
70. Kopf eines Oba, Edo, Benin, Nigeria, spätes 16. Jh., Museum für Völkerkunde, Wien
71. Kommunionkelch, sog. „Wiltener Kelch“, Niedersachsen, um 1160/70, Kunsthistorisches Museum, Wien

72. Bilimek Pulquegefäß, Mexiko, Azteken, frühes 16. Jh., Museum für Völkerkunde, Wien
73. Federkopfschmuck, Mexiko, um 1500, Museum für Völkerkunde, Wien
74. American Museum of Natural History: Diorama Säugetiere, Foto: Fritz Geller-Grimm, CC
75. American Museum of Natural History: Canoe Haida
76. American Museum of Natural History: Lageplan dritte Etage
77. American Museum of Natural History: dritte Etage: Primaten
78. American Museum of Natural History: dritte Etage: Indianer
79. Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon (1907), Museum of Modern Art, New York
80. Paul Cezanne: Badende (Vier Badende), 1877-78, Privatbesitz
81. Otto Mueller: Fünf gelbe Akte am Wasser (1921), Farblithografie auf Papier, Privatbesitz

Soweit nicht gesondert vermerkt sind alle Bilder gemeinfrei.

GNU Free Documentation Licence: <http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html>

CC (Creative Commons): <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/de/deed.de>



## **Glossar**





affiziert	befallen (von einer Krankheit), betroffen
Aktionskunst	die Ersetzung eines Kunstobjekts durch eine künstlerische Aktion
Anakreontik	literarische Richtung, vor allem Lyrik im Rokoko, mit den Hauptmotiven Liebe, Freude an der Welt und am Leben. Sie spielt meist in einer Schäferidylle. Benannt nach dem altgriechischen Lyriker Anakreon.
antagonistisch	entgegengesetzt
Anthropozentrismus	philosophische Auffassung, die den Menschen in den Mittelpunkt stellt.
Arkadien	Schauplatz idyllischen, glücklichen (Land-)Lebens in Literatur und Kunst. Der Name kommt von der altgriechischen Landschaft „Arkadien“. Die Hirten- und Schäferdichtung vom 16. bis zum 18. Jahrhundert nennt man nach ihrem Schauplatz und idyllischen Charakter daher auch „arkadische Poesie“.
Artes liberales	in Antike und Mittelalter die sieben freien Künste Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik. Sie fallen in den Bereich der geistigen Arbeit, während die technischen und praktischen Künste mit körperlicher Arbeit verbunden sind. Da die Ausübung der bildende Kunst mit der Bearbeitung von Materialien, also mit körperlicher Arbeit, verbunden ist, gehört sie im Gegensatz zu Literatur und Musik nicht zu den freien Künsten.
Astrotheologie	Kosmologie (= Lehre, Erklärung der Entstehung und Funktionsweise des Weltalls) als Begründung für die Existenz Gottes.
Atonalität	Überschreiten und Auflösen der Grenzen der Tonalität in der Musik des späten 19. Jahrhunderts auf Grund des Gültigkeitsverlustes der seit dem 17. Jahrhundert geltenden Tonalität. Atonale Akkorde sind auf Grund ihrer Zusammensetzung keiner Tonart und keiner tonalen Funktion mehr zuordenbar. Berühmtestes Beispiel ist der sogenannte Tristan-Akkord Richard Wagners.
Augenpunkt	der gedachte Standort, von dem aus ein Betrachter einen Bildgegenstand (z. B. eine Landschaft) sieht.
Autonomie	Selbstständigkeit
Axiom	Grundsatz, der nicht beweisbar ist, der aber auf Grund seiner Evidenz (er leuchtet unmittelbar ein) keines Beweises bedürfen soll.

Biedermeier	neben Vormärz und Restauration Begriff für die Epoche 1815-48 im dt.sprachigen Bereich. Das Wort stammt aus der literarischen Kritik. Die Folge der polit. Restauration war ein widerspruchsvoller Rückzug in den privaten Freundeskreis. Die Biedermeiermalerei bevorzugt die intime Thematik (Landschaftsausschnitt, Genremalerei, Porträt): F. G. Waldmüller, C. Spitzweg. Im 20. Jahrhundert (seit 1906) wird das Wort auch als Stilbegriff verwendet (für Mode und Möbel).
Bisexualität	nicht nur auf das andere (hetero-) oder auf das eigene (homosexuell) Geschlecht gerichtetes sexuelles Verlangen, sondern auf beide.
Dadaist	Anhänger von Dada: internationale Kunst- und Literaturrechtung, entstanden unter dem Eindruck des 1. Weltkrieges in Zürich. Dort betrieben 1916-18 H. Ball, Emmy Ball-Hennings, H. Arp, R. Huelsenbeck, M. Janco, T. Tzara u. a. das Cabaret Voltaire, das provokative Anti-Programme mit Geräuschkonzerten, Lautgedichten, literarischen Montagen veranstaltete. Später gab es Dada auch in Berlin, Köln und Hannover (K. Schwitters).
Degeneration	vom Üblichen abweichende negative Entwicklung, körperlicher und geistiger Verfall
deterministisch	alles Geschehen ist kausal (vor-)bestimmt
documenta	internationale Ausstellung aktueller Kunst in Kassel
edle Einfalt, stille Größe	dieses Bild der Kunst und Architektur der griechischen Antike geht auf Johann Joachim Winckelmanns 1756/57 veröffentlichte Schrift "Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst" zurück. Winckelmann stellt die Form in den Mittelpunkt, da er annahm, die griechischen Bauten und Skulpturen wären unbemalt, also weiß gewesen. Er prägte damit das (nach heutigen archäologischen und kunsthistorischen Erkenntnissen falsche) Bild der deutschen Klassik von der Antike.
Expressionismus	Kunstrichtung zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem in Deutschland und Österreich, die sich in bewusstem Gegensatz zum Impressionismus als „Ausdruckskunst“ versteht.
Generierbarkeit	von generieren: hervorbringen, erzeugen, insbesondere nach einem bestimmten Regelsystem.
Genre	Gattung, Art in der Kunst, z. B. das Genre des Westernfilms.
Gestapo	Abkürzung für „Geheime Staatspolizei“, eines der wichtigsten

	Instrumente der Kontrolle und Unterdrückung nach innen im „Dritten Reich“.
Grand Tour	deutsch auch Kavalierstour genannte Bildungsreise junger Adelliger, später auch Söhne des gehobenen Bürgertums durch mehrere Länder Europas, vor allem Richtung Süden (Italien). Im 18. Jahrhundert war sie integraler Bestandteil der Erziehung dieser Männer.
Habit	allgemein Kleidung, die einer bestimmten beruflichen Stellung, einer bestimmten Gelegenheit oder Umgebung entspricht. Hier also die Mönchskleidung.
Habitus	Erscheinung, Gehaben, Haltung
Happening	ursprünglich (in den 1960er Jahren) Veranstaltungen, bei denen der Ablauf nicht genau festgelegt war, sondern Künstler und Publikum in Konfrontation mit Situationen, Gegenständen, optischen und akustischen Phänomenen agierten.
hierarchisch	in einem Verhältnis von Über- und Unterordnung
Hl. Sebastian	Märtyrer der katholischen Kirche. Der Legende nach bekannte sich Sebastian, der Offizier der kaiserlichen Garde in Rom war, öffentlich zum Christentum, woraufhin Kaiser Diokletian Sebastian zum Tode verurteilte und von Bogenschützen erschießen ließ. In der Kunstgeschichte gibt es eine große Zahl von Darstellungen des Hl. Sebastian. Meist wird sein magerer Körper von einer Menge Pfeilen durchbohrt. Botticelli, Mantegna, Grünewald, Tizian haben diese Szene gemalt, um nur einige der berühmtesten zu nennen. Schiele ordnet sich mit seiner Selbstdarstellung als Hl. Sebastian also auch in die Kunstgeschichte ein.
Holzschnitt	eine der ältesten Drucktechniken. Das Bild wird dabei in eine Holzplatte geschnitten, diese wird dann mit Druckfarbe bestrichen und das Blatt wird daraufgedrückt. Aus der Technik ergeben sich gewisse Beschränkungen in der Feinheit und Detailliertheit der Darstellung. Daher wirken Holzschnitte im Allgemeinen eher grob, damit aber auch kräftig und ursprünglich.
Ikonographie	Beschreibung, Form- und Inhaltsdeutung von Bildern bzw. die Wissenschaft davon (in dieser Bedeutung auch Ikonologie).
imaginativ	auf der Vorstellung beruhend, vorgestellt.
Infantil	der kindlichen Entwicklungsstufe entsprechend
Inquisition	Institution des Vatikan, die über die Reinheit der Glaubenslehre

	wacht und bei Verdacht auf Verstoß dagegen ein Verfahren durchführt. Früher (vor allem in der frühen Neuzeit und während der Reformation) war ein Verurteilung mit staatlicher Verfolgung verbunden. Heute heißt die Institution „Kongregation für die Glaubenslehre“. Sie spricht immer noch Urteile aus, durch die Trennung von Staat und Kirche haben diese aber nur innerkirchliche Konsequenzen.
Jakob Böhme	(1574-1624) Mystiker und Philosoph. Böhme betrachtet die Natur als den „Leib“ Gottes. Gott stellt er sich nämlich nicht als reines Geistwesen vor, sondern meint, er bedürfe einer „ewigen Natur“, die die Kraft in sich habe, seinen Geist zu gebären: „Denn wenn keine Natur wäre, so wäre auch keine Herrlichkeit und Macht, viel weniger Majestät, auch kein Geist; sondern eine Stille ohne Wesen, ein ewig nichts ohne Glanz und Schein“ (nach Werkausgabe von J. G. Gichtel, 1682, Bd. 4, Kap. XIV, Abschnitt 37).
Klassizismus	europäischer Kunststil von 1770 – 1830, der in Anlehnung an die Antike besonderen Wert auf strenge Gliederung und Gesetzmäßigkeit der Verhältnisse legt.
Konfessionen	Glaubensbekenntnisse, z. B. römisch-katholisch, evangelisch, reformiert
König Ödipus	Mythologische Figur in der griechischen Antike. Der spätere König Ödipus wird als Kind von seinen Eltern getrennt, weil prophezeit wurde, dass er seinen Vater töten werde. Das Kind soll daher getötet werden, ein Hirte erbarmt sich aber seiner und zieht ihn auf. Später verkehrt er sexuell mit seiner Mutter (ohne zu wissen, dass es sich um seine Mutter handelt) und ermordet seinen Vater (ohne zu wissen, dass es sich um seinen Vater handelt). Als sich die grauenvolle Wahrheit herausstellt, bestraft er sich selbst, indem er sich die Augen aussticht.
konstitutiv	als wesentliche Bedingung etwas ermöglichend bzw. die Gesamterscheinung bestimmend.
kontingent	es ist nicht notwendigerweise so, sondern es ist so, weil es - hier in der Entstehungsgeschichte der menschlichen Art - eben so gekommen ist.
Kreationismus	fundamentalistisches Festhalten an der wörtlichen Bedeutung des biblischen Schöpfungsberichts, besonders in den USA verbreitet.
Libido	psychoanalytische Bezeichnung für sexuelle Impulse. Von Freud auch „Vitalenergie“ genannt.

Metamorphose	Verwandlung; verschiedene spezifische Bedeutungen in Zoologie, Botanik, Geologie und Musik, in Mythologie und Dichtung Verwandlung eines Menschen in Tier, Pflanze, Quelle etc. Hier bei Goethe: Umbildung der Grundform in die verschiedenen aktuellen Formen.
Nazarener	zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Wien und Rom gegründete romantisch-katholische Kunstrichtung. Die Künstler schließen sich nach dem Vorbild mittelalterlicher Bruderschaften im „Lukasbund“ zusammen. Sie berufen sich auf das deutsche Spätmittelalter (Dürer) und italienische Vorbilder (Giotto, Raffael).
Neo-Konservatismus	durch christlichen Fundamentalismus geprägte politische Richtung vor allem, aber nicht nur in den USA, wo sie mit George W. Bush auch an die Schalthebel der Macht gelangte.
Neuplatonismus	philosophische Richtung in der Spätantike (3. – 6. Jahrhundert n. Chr.), die die Philosophie Platons neu deutet. Die Kirchenväter selbst waren neuplatonisch gebildet. Im Mittelalter entsteht ein christlicher Neuplatonismus.
Nominalismus	im Mittelalter philosophische Lehre, nach der Allgemeinbegriffe nur im Denken existieren und keine (unmittelbaren) Entsprechungen in der Realität haben. Damals Gegenposition zum Realismus.
Omnipotenzfantasie	Allmachtfantasie: wird in der Psychoanalyse dem Infantilen zugeordnet. Das Kleinkind hält sich für allmächtig. Eine Omnipotenzfantasie beim Erwachsenen ist demnach eine Form der Regression, d. h. ein Rückfall ins Infantile.
Ontologie	Lehre vom Sein und vom Seienden in der Philosophie. Sie ist in der Philosophiegeschichte Teil der Metaphysik, die auf die Erkenntnis der letzten Gründe zielt. Es geht daher bis Kant um die metaphysische Begründung des Seins.
Progression	Fortschreiten, Weiterentwicklung, Steigerung
Paradigma	allgemein Muster, hier Denkmuster, das die Weltsicht einer Zeit prägt
Präfiguration	vorausdeutende Verkörperung, Urbild
Primat	Vorrang, Bevorzugung
Reihentechnik	zuerst in Schönbergs Zwölftontechnik angewandte Kompositionsweise. Schönberg wendet das Prinzip der Reihe auf die Tonhöhe an: Eine Reihe besteht aus allen 12 chromatischen Tönen ohne

	Wiederholung. Diese Reihe wird dann verarbeitet, d. h. verschiedenen Veränderungen unterworfen. Später wird das Prinzip in der seriellen Musik auch auf weitere Parameter ausgedehnt: Tonfarbe, Tonstärke, Tondauer etc.
Reminiszenz	Erinnerung, Anklang an etwas Früheres
SA	Abkürzung für „Sturmabteilung“, die paramilitärische Organisation der National-sozialistischen Partei Deutschlands (NSDAP).
Sakralisierung	Übertragung aus dem weltlichen in den sakralen Bereich: Etwas wird dem Religiösen bzw. Heiligen zugeordnet oder geheiligt (abgeleitet von „sakral“: heilig, religiösen Zwecken dienend)
Säkularisierung	Loslösung des Einzelnen, gesellschaftlicher Gruppen und des Staates aus kirchlichen Bindungen, Verweltlichung
Schweiß Tuch der Hl. Veronika	mittelalterliche Legende: Im 12. Jahrhundert kommt in der römischen Kirche die Legende auf, nach der Veronika ihr Tuch Jesu auf dessen Weg nach Golgota gereicht hätte, um Schweiß und Blut abzuwischen. Auf diesem Tuch sei das Bild des Gesichts Jesu erhalten geblieben. Diese Legende ist im Mittelalter sehr beliebt.
Spätscholastik	Epoche in der Philosophiegeschichte. Mit Hilfe der scholastischen Methode (klares Herausarbeiten der Frage (Quaestio), scharfe Abgrenzung und Unterscheidung der Begriffe (Distinctio), logische Beweisführung sowie Erörterung der Gründe und Gegenstände in formgerechtem Streitgespräch (Disputatio)) möchte die mittelalterliche Scholastik die Einheit von Theologie und Philosophie herstellen. Mit der Spätscholastik (14.-15. Jh.) beginnt die Auflösung der Einheit mittelalterlichen Denkens.
Synonyme	Ausdrücke mit der gleichen Bedeutung
teleologisch	zielgerichtet und zielbestimmt: Eine Auffassung ist teleologisch, wenn man annimmt, dass Ereignisse oder Entwicklungen durch bestimmte Zwecke oder ideale Endzustände im Voraus bestimmt sind und sich darauf zubewegen.
Tonalität	allgemein jede Beziehung zwischen Tönen, musikgeschichtlich aber ein bestimmtes System, das vom 17. bis zum 19. Jahrhundert gilt: Es beruht auf der Bezogenheit der Töne und Akkorde auf ein Zentrum und der hierarchischen Ordnung, die sich daraus ergibt. So werden die Tonarten (Dur, Moll) bestimmt.
Theodizee	Versuch einer Rechtfertigung Gottes angesichts des von ihm trotz seiner Allmacht und Güte zugelassenen Übels, Bösen und Leidens

	in der Welt. Der Begriff wurde 1697 vom deutschen Philosophen Gottfried Wilhelm von Leibniz geprägt.
Topos	vor allem in der Literaturwissenschaft für ein in der Geschichte immer wiederkehrendes Bild, Motiv, übertragbar aber auch in andere Wissensbereiche.
Transformation	Umwandlung
traumatisiert	von Trauma = starke seelische Erschütterung, Schock
Weltlandschaft	Typ der Landschaftsdarstellung mit dem Ziel, die ganze Welt darzustellen. Solche Landschaften sind erfundene Landschaften, die aus bestimmten Bausteinen (verschiedenen Landschaftstypen wie z. B. Berge, Wald, Meer, Ackerland etc.) zusammengesetzt werden. Auf diese Weise entsteht insgesamt eine Landschaft, die man so nirgends in der Wirklichkeit findet.
Wunsch	in der Psychoanalyse für: Begehren
Wunscherfüllung	entsteht durch Vorstellung des Inhaltes des Wunsches im Träumen oder im Wunschenken.
Zünfte	Vereinigungen von Handwerkern jeweils eines Handwerks in einer Stadt mit Pflichtmitgliedschaft (Zunftzwang). Die Zünfte regelten Rohstofflieferungen, Beschäftigungszahlen, Löhne, Preise, Absatzmengen und kümmerten sich um die Witwenversorgung. Sie legten die Anforderungen für die Meisterprüfung fest, bestimmten über die Zahl der zugelassenen Meisterbetriebe und hatten oft nicht geringen politischen Einfluss.