

Zentrum und Peripherie

Nicht nur eine Re-Lektüre

Andreas Mertin

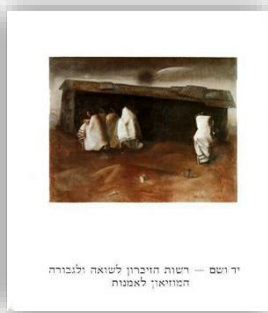
Wenn man in den 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts gefragt hätte: *Wo ist das Zentrum der Kunst in Deutschland?*, dann hätte man ganz unterschiedliche Antworten bekommen. Ganz sicher wären Städtenamen wie Düsseldorf und Köln gefallen, ebenso sicher auch Berlin und München, seltener vielleicht Frankfurt oder Stuttgart, aber immer öfter Karlsruhe. Dazu kamen viele kleine Kunstzentren, die nicht weniger wichtig waren. Kunstzentren waren vor allem jene Städte, an denen es bedeutende Kunsthochschulen gab. Aber die Kunstzentren entsprachen auch jenen Städten, in denen es wichtige Kunstmessen wie die Art Cologne gab, denn diese deuteten an, dass es in regionaler Nähe auch finanzpotente Käufer:innen gab. Und ohne die läuft in der Kunstszene nichts. Das ist in Deutschland nicht anders als in Frankreich oder Belgien oder den Niederlanden. „Solange Kunst überhaupt nach Brot geht, bedarf sie derjenigen ökonomischen Formen, die den Produktionsverhältnissen einer Epoche angemessen sind“¹ notierte schon Theodor W. Adorno. Und da war das Rheinland (ebenso wie Basel in der Schweiz) eine sichere Bank.

Aber eines der für Deutschland charakteristischen Merkmale war die Vielfalt der Kunstszene. Ich glaube, dass es nirgendwo auf der Welt so viele Galerien, Museen und Kunstuniversitäten in Relation zur Bevölkerung gibt, wie in Deutschland. Die New York Times schrieb einmal vor etwa 15 Jahren, die Kunstszene und der Kunstbetrieb in Deutschland erscheine ihr wie der mythische VW-Käfer: *Er läuft und läuft und läuft ...* Und mit jedem Universitätsjahrgang werden neue Talente produziert. Und überraschender Weise funktioniert das trotz der Globalisierung und Dekolonisierung der Welt immer noch. Unter den 100 wichtigsten Künstler:innen der Welt seit 1888 stammen 20% aus Deutschland und unter den 100 wichtigsten *lebenden* Künstler:innen sind es immer noch 18 %. Im Vergleich zum Bevölkerungsanteil Deutschlands in der Welt (1,01%) ist das überraschend viel.



Deutschland ist tatsächlich nach 1945 mit viel Anstrengung wieder zu einem veritablen Kunstzentrum dieser Welt geworden – nicht zuletzt dank der Documenta in Kassel. Im breiten Bewusstsein der Bevölkerung ist das jedoch nicht präsent – nicht einmal ansatzweise. Auch im Bewusstsein der deutschen Kulturpolitik in Gestalt des gegenwärtigen Kulturministers herrscht an dieser Stelle gähnende Leere, sonst würde er sich nicht so verhalten, wie er sich verhält. In Kultur- und kulturpolitischen Fragen war Deutschland seit der Gründung der Documenta immer ein außerordentlich liberales Land – zumindest im Vergleich zum Rest der Welt. Wo in Amerika die Kulturförderung schon einmal landesweit für längere Zeit eingestellt wurde, weil Andres Serrano seinen legendären «Piss Christ» aus dem Jahr 1987 mit öffentlichen Geldern ausgestellt hatte, war Derartiges in Deutschland kaum denkbar.

Gerhard Richter
Wolfgang Tillmans
Georg Baselitz
Rosemarie Trockel
Thomas Ruff
Anselm Kiefer
Imi Knoebel
Alicja Kwade
Isa Genzken
Thomas Struth
Monica Bonvicini
Hito Steyerl
Andreas Gursky
Candida Höfer
Katharina Grosse
Albert Oehlen
Thomas Schütte
Markus Lüpertz



Das galt freilich nur so lange, bis die jetzige Regierung sich entschied, Deutschland wieder provinziell zu machen, und Kulturpolitik so zu betreiben, wie es einem Kulturzentrum der Welt nun gerade nicht zukommt, sondern allenfalls peripheren Ländern. Kultur gedeiht zwar auch unter schwierigsten Bedingungen (die Kunst aus den Konzentrationslagern² ist ein Beleg dafür), sie wird aber besser und konsequenter unter liberalen Bedingungen, weil Künstler:innen sich dann auf die Materialdurcharbeitung konzentrieren können.

Dass Deutschland bis vor kurzem ein Kunstzentrum der Welt war, hat tatsächlich zunächst einmal auch mit den schrecklichen Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus zu tun, der alle freie Kunst unterdrückt, verkauft oder vernichtet hatte und stattdessen regionale und überaus provinzielle Kunst förderte. In Reaktion darauf erkannte man in Deutschland nach 1945, dass nur eine wirklich freie Kunst und eine liberale Kunstpolitik Abhilfe schaffen könne. Es hat daher etwas mit dem liberalen Geist zu tun, der weitgehend alle Parteien seit 1945 in Deutschland in Kultur- und Kunstfragen bestimmt hat. Natürlich gab es auch problematische Vorfälle, wie die Konflikte um die Professur von Joseph Beuys in Düsseldorf, aber die waren eher die Ausnahmen von der Regel.



Otto Freundlich, Komposition, 1930

Richtig populär wurde Kunst dann zumindest vorübergehend Ende der 80er-Jahre, spätestens aber mit der Documenta von Jan Hoet 1992, popkulturell wurde sie mit der geradezu als Volksfest gefeierten, zuvor aber umstrittenen Reichstagsverhüllung 1995 durch die Christos.

Deutschland, so könnte man sagen, war wieder wie schon am Anfang des 20. Jahrhunderts erfolgreich ein Oberzentrum der Kunst, und verfügte darüber hinaus über zahlreiche Subzentren, die aber keinesfalls Provinz waren. Und das war seinerzeit den Politiker:innen auch bewusst. Lothar Späths programmatische Aussage, dass für die Neuansiedlung einer Firma ein gutes Museum wichtiger sei als ein Gleisanschluss, war tatsächlich symptomatisch. Die Selbstverständlichkeit, mit der man auf Kunstmessen Politiker:innen traf, nicht weil sie in irgendeiner Funktion dort waren, sondern weil es sie interessierte, war prägend für diese Zeit der Republik.

Irgendwann ist dieser Esprit, dieses Bewusstsein, Kunstzentrum zu sein, verloren gegangen. Innerhalb der Kunstwelt selbst ist Deutschland immer noch wichtig, es ist immer noch ein herausragendes Ausbildungsland für Künstler:innen aus der ganzen Welt, aber der Stellenwert der Kunst im nationalen Bewusstsein und in den Augen der Kulturpolitik ist dramatisch gesunken. Die AfD kann in ihrem Programmentwurf für die Regierungsarbeit in Sachsen-Anhalt ohne Probleme wieder davon sprechen, dass International(istisch)es von deutschen Kulturstätten fernzuhalten sei. So hatten zuletzt die Nationalsozialisten gesprochen. Das lässt Schlimmes befürchten.

Auch vom aktuellen Kulturstaatsminister habe ich noch kein einziges Wort gehört oder gelesen, das über sein (und ich hoffe doch und unterstelle einmal emphatisches) Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst oder gar über herausragende Werke der Gegenwartskunst Auskunft geben würde. Nichts, einfach nur weißes Rauschen – bestenfalls nichtssagende Floskeln. Von Claudia Roth hat man von Anfang an gewusst, dass ihr Herz eher an der Kleinkunst a la «Ton, Steine, Scherben» hängt, dass sie aber guten Willens war, sich den Gepflogenheiten der autonomen zeitgenössischen Kunst anzupassen – auch wenn ihr das am Ende nicht gelungen ist. Das war vorher anders. Monika Grütters war vielleicht für manche Museumsleute eine anstrengende, aber eine sachkompetente Kulturstaatsministerin, die die Kultur entschlossen (und machtbewusst zugleich) förderte.

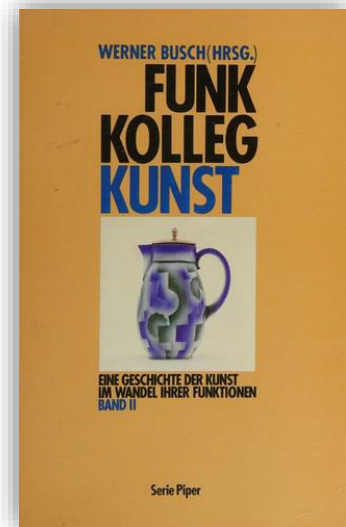
Nun hängt der Wert Deutschlands als eines der Zentren der Kunstwelt nicht allein davon ab, wie sich die Kulturpolitik zur Kunst stellt und verhält. Aber wie man an den historischen Kunstzentren in Brügge oder Florenz beobachten kann, ist ein kunstinteressiertes Umfeld dieser sehr förderlich und ermöglicht es überhaupt erst, sich zu einem weltweit beachteten Kunstzentrum zu entwickeln und diesen Status dann aber auch zu erhalten.

Nun ist Provinzialisierung andererseits auch nichts, was einen Weltuntergang bedeutet, es fehlt einem Land dann nur an entscheidender Stelle die Inspiration, die Infragestellung, die Alterität, also all das, was Kunst eben auch immer bedeutet. Mit dem Biedermeier oder der Regionalkunst kann man vielleicht gute Bewahr-Politik betreiben, aber kaum in der Welt bestehen.

Im Folgenden möchte ich einen kurzen Blick auf einen schön älteren Text werfen, der das Verhältnis von Zentrum und Peripherie zum Gegenstand hat und der als wirklich bedeutsamer Text gelten kann. Er beschäftigt sich freilich nicht mit der deutschen Kunst, sondern (selbstverständlich?) mit der italienischen.

Erinnerung

Als ich in den achtziger Jahren in der Universitätsstadt Marburg studierte und zunehmend begann, mich nicht nur für zeitgenössische Kunst, sondern auch für die gesamte Kunstgeschichte zu interessieren,³ war eines der ersten Werke, die ich neben dem obligaten Funkkolleg Kunst⁴ las, das 1987 auf Deutsch im Berliner Wagenbach-Verlag erschienene Werk «Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte»,⁵ herausgegeben von Giovanni Previtali und Federico Zeri. Das war ein aufregendes Kompendium zu verschiedenen Aspekten der Kunstgeschichte. Eröffnet wurde es von Willibald Sauerländer zurecht mit den Worten «Vom Wagnis, die Kunstbetrachtung aus dem musealen Käfig zu befreien.» Und das war es auch, eine Befreiung des Sehens und ein intellektuelles Vergnügen zugleich. Und es bot auch dem Theologen, der ich ja auch war, überraschend viele neue Einsichten.



Funkkolleg Kunst

Und gleich der erste inhaltliche Text der Publikation stellte jenes Thema vor, das im Folgenden von Interesse sein soll. Geschrieben wurde der Text von Enrico Castelnuovo und Carlo Ginzburg und er geht über «Zentrum und Peripherie». Die weiteren Texte können dem nebenstehenden Inhaltsverzeichnis entnommen werden. Es reizt einen auch nach 40 Jahren noch, wieder einmal in diese Textsammlung einzutauchen. Wir haben nicht viel Vergleichbares. Gerade auch für Leser:innen, die sich für die Entwicklung der Beziehung von Kunst und Religion interessieren, ist es gewinnbringend.

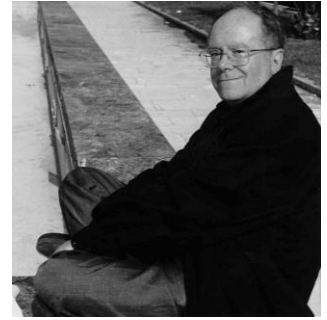
Band 1	
WILLIBALD SAUERLÄNDER	<i>Vom Wagnis, die Kunstbetrachtung aus dem musealen Käfig zu befreien</i>
ENRICO CASTELNUOVO und CARLO GINZBURG	<i>Zentrum und Peripherie</i>
ALESSANDRO CONTI	<i>Die Entwicklung des Künstlers</i>
MASSIMO FERRETTI	<i>Fälschungen und künstlerische Tradition</i>
BRUNO TOSCANO	<i>Geschichte der Kunst und Formen des religiösen Lebens</i>
Band 2	
SALVATORE SETTIS	<i>Ikonomie der italienischen Kunst 1100–1500: eine Linie</i>
GIOVANNI PREVITALI	<i>Die Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte</i>
LUCIANO BELLOSI	<i>Die Darstellung des Raums</i>
ENRICO CASTELNUOVO	<i>Kunst der Städte, Kunst der Höfe zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert</i>
GIOVANNI ROMANO	<i>Auf dem Weg zur »modernen Manier«: von Mantegna zu Raffael</i>
FEDERICO ZERI	<i>Renaissance und Pseudo-Renaissance</i>



Leider ist «Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte» heute, wenn ich es recht sehe, nur noch antiquarisch erhältlich. Es bedürfte dringend einer Neuauflage, die dann vielleicht auch mit Farbabbildungen versehen werden könnte.

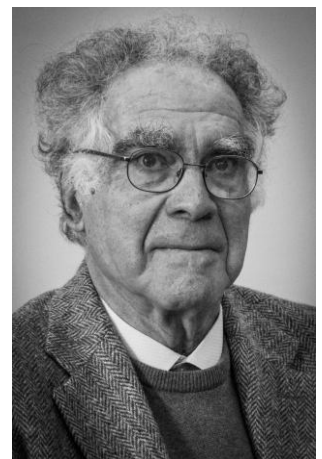
Enrico Castelnuevo (1929-2014)

Castelnuevo war ein einflussreicher italienischer Kunsthistoriker, der die Kunstgeschichte stark geprägt hat – vor allem durch einen neuen Blick auf mittelalterliche Kunst. Er gehörte zu denjenigen, die Kunst nicht nur als „schöne Bilder“, sondern als Teil der Gesellschaft verstanden haben. Kunst entsteht nicht isoliert, sondern immer im Zusammenhang mit Politik, Auftraggebern, Religion und Gesellschaft. Castelnuevo untersuchte, wer Kunst in Auftrag gegeben hat (z. B. Kirche, Adel), wer sie überhaupt gesehen hat, und welche Funktion sie hatte. Damit hat er Kunstgeschichte iel kritischer und realistischer gemacht. Vor ihm galt mittelalterliche Kunst oft als „primitiv“ im Vergleich zur Renaissance. Er konnte dagegen zeigen, dass das Mittelalter komplex und innovativ war. Künstler hatten mehr Einfluss und Individualität, als man dachte. Castelnuevo interessierte sich für die Rolle von Künstlern in der Gesellschaft, ihre Ausbildung, Werkstätten und Netzwerke. Es ging ihm nicht mehr um die Werke allein, sondern auch die Menschen dahinter. Castelnuevo war Professor an der Scuola Normale Superiore in Pisa. Er arbeitete eng mit anderen bedeutenden Kunsthistorikern zusammen und er war Mitglied der Accademia dei Lincei (eine der wichtigsten Akademien Italiens). Auch viele der jüngeren kunsthistorischen Arbeiten sind von ihm beeinflusst.



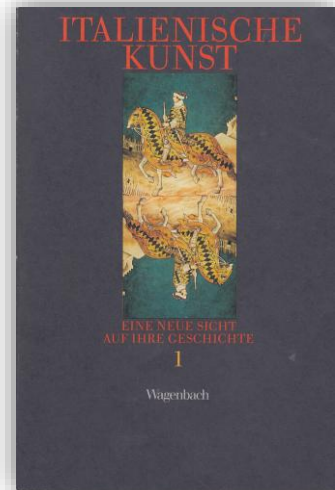
Carlo Ginzburg (* 1939)

Ginzburg ist ein italienischer Historiker, der vor allem für die Entwicklung der Mikrogeschichte bekannt ist – eine Methode, die Geschichte anhand von einzelnen, oft unscheinbaren Fällen erzählt. Ginzburg schaut nicht auf „große Ereignisse“, sondern auf kleine, konkrete Fälle, also z.B. einzelne Personen, Gerichtsakten und ungewöhnliche Geschichten. Daraus rekonstruiert er ganze Denkweisen und Weltbilder vergangener Zeiten. Berühmtestes Beispiel ist sein Buch «Der Käse und die Würmer». Es erzählt die Geschichte eines Müllers im 16. Jahrhundert, basierend auf Inquisitionsakten. Man sieht, wie ein „einfacher Mensch“ die Welt denkt, Es ist eine Mischung aus Religion, Volksglauben und eigenen Ideen. Ginzburg kann zeigen, Kultur entsteht nicht nur „von oben“, sondern auch „von unten“. Inspirierend auch seine Idee Geschichte als Spurenlese zu verstehen. Ginzburg vergleicht Historiker mit Detektiven und Ärzten, die kleine Hinweise (Indizien) lesen müssen, um ein größeres Bild zu verstehen. Darüber hinaus lenkt er den Blick auf Randfiguren. Er untersucht oft Außenseiter, Ketzer und Verfolgte, weil gerade dort sichtbar wird, wie Macht und Normen funktionieren. Ginzburgs Methoden beeinflussen auch Kunstgeschichte, Bildanalyse und kulturelle Theorien, besonders unter der Frage: „Wie liest man Bilder oder Texte als Spuren?“ Ginzburg hilft zu verstehen, wie man Details ernst nimmt, wie man aus kleinen Dingen große Bedeutungen liest und nicht zuletzt, wie man Interpretationen begründet.



Der Text von Castelnuevo und Ginzburg wird mit folgenden Worten eröffnet:

Peripherie oder Provinz? Wahrscheinlich ist es besser, das neutralere, weniger mit wertenden Untertönen belastete Wort Peripherie zu verwenden. Aber auch die scheinbare Neutralität des Ausdrucks »Peripherie« ist nicht ohne Tücken. So war es ein Geograph, der zum paradigmatischen Gegensatz Zentrum/Peripherie bemerkt hat, der zweite Begriff sei als eine »zugleich räumliche und politische Allegorie« zu verstehen. Aber welches Gewicht haben diese beiden Elemente? Und in welches System fügt sich das eher komplementäre als antithetische Begriffspaar Zentrum/Peripherie ein? Diese Fragen, die für Geographen offenbar entscheidend sind, könnten es ebenso für Kunsthistoriker sein. Hier besteht jedoch das Risiko, die etwas entwaffnende Antwort zu bekommen, die folgende Worte von Lord Kenneth Clark enthalten:



Die Geschichte der europäischen Kunst ist weitgehend die Geschichte einer Reihe von Zentren, von denen aus sich jeweils ein Stil verbreitet hat. Mehr oder weniger lange hat dieser Stil die Kunst der Zeit beherrscht, er ist de facto zu einem internationalen Stil geworden, der im Zentrum der Stil einer Metropole war und umso provinzieller wurde, je mehr er die Peripherie erreichte. **Ein Stil entwickelt sich nicht spontan in einem weit ausgedehnten Gebiet. Er ist die Schöpfung eines Zentrums, einer einzelnen Einheit, von der der Impuls ausgeht, die klein sein kann wie das Florenz des 15. Jahrhunderts oder groß wie das Paris der Vorkriegszeit, die aber die Sicherheit und die Kohärenz einer Metropole hat.**

Wenn das Zentrum als Ort der künstlerischen Schöpfung definiert wird, und Peripherie einfach den Abstand vom Zentrum meint, dann bleibt schlechterdings nichts anderes mehr übrig, als die Peripherie als Synonym für künstlerische Rückständigkeit anzusehen. Genau genommen handelt es sich dabei um ein subtil tautologisches Schema, das die Schwierigkeiten eher beiseite räumt, als zu lösen versucht. Wir wollen stattdessen versuchen, die Begriffe »Zentrum« und »Peripherie« (und die dazugehörigen Beziehungen) in ihrer geographischen, politischen, ökonomischen, religiösen und auch künstlerischen Komplexität wahrzunehmen.

Die klassische Kunstgeschichte, so könnte man es vielleicht etwas salopp zusammenfassen, erfasst die wahre Geschichte der Kunst in ihren Dimensionen gar nicht richtig, sie verwendet Schemata, die gleich schon Wertungen in das zu Beobachtende eintragen. Oder sie verfügt gar nicht über das Wissen über das, was in den als Peripherie gekennzeichneten Bereichen (z.B. Süditalien) an Kunst produziert wird.

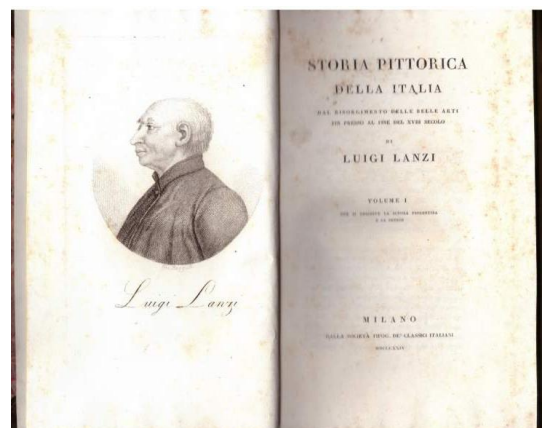
Zentrum und Peripherie müssen viel komplexer gedacht werden, als man es bisher gewohnt war, viel mehr einzelne Aspekte müssen in ihren Relationen begriffen werden, als es die reduktive Formel »Zentrum und Peripherie« ermöglichen könnte. Deshalb der prononcierte Satz von Castelnuevo und Ginzburg: »Wir wollen stattdessen versuchen, die Begriffe 'Zentrum' und 'Peripherie' (und die dazugehörigen Beziehungen) in ihrer geographischen, politischen, ökonomischen, religiösen und auch künstlerischen Komplexität wahrzunehmen.« Das muss man dann aber auch können und über die entsprechenden Kompetenzen verfügen.

Vielleicht erklärt das schon, warum der Text von Castelnuevo und Ginzburg sich nicht auf ein paar knappe Überblicksseiten beschränkt, sondern sich auf stolze 70 Seiten ausweitet. Es wollen eben sehr viele Aspekte bedacht sein. In der Abfolge der Unterabschnitte liest sich das dann so:

Peripherie und Provinz / Der Fall Italien / Luigi Lanzis »Storia« / Kunstgeschichte und geographische Verteilung / Hauptstädte und untergeordnete Städte / Konkurrenz und bürgerliche Gesellschaft / Die territorialen Ungleichgewichte / Fragen der langen Dauer / Die Verteilung der künstlerischen Zentren / Die Kommunen / **Innovationszentren und Zonen der Rückständigkeit** / Peripherisierung und Deklassierung / Vasari / Das Ende des Polyzentrismus und die Entstehung der »dritten Manier« / Ein beispielhafter Fall: Umbrien / Rückkehr in die Peripherie und Rückständigkeit / Rückständigkeit der Peripherie oder der Methode? / Peripherie als Abweichung / Der Widerstand gegen das Modell / Modell und neues Paradigma / Die Alternative von Avignon / Die Grenzregionen / Lorenzo Lottos Exil / Urbino und Barocci / Das 17. und 18. Jahrhundert / Zentrum und Peripherie, Überredung und Herrschaft Die symbolische Herrschaft / Die Dynamik der Werke / Die Dynamik der Künstler / Die Dynamik der Auftraggeber / Die Kirche nach dem Konzil von Trient / Italien und Europa

Eine Voraussetzung ist demnach die Betrachtung dessen, wie die Vorgänger:innen alle diese Fragen der Einteilung der Kunst Italiens angegangen sind. Hier kommt Luigi Lanzis »Storia« ins Spiel. Dessen Buch dient quasi als Folie, vor deren Hintergrund die Notwendigkeit eines vertieften Ansatzes plausibilisiert werden soll. Der Altertumsforscher und Philologe Luigi Lanzi (1732-1810) hatte sich zunächst mit etruskischer Kunst beschäftigt.

*Später wandte er sich der Geschichte der italienischen Kunst zu, wobei er mit der umfangreichen **Storia pittorica dell'Italia** erstmals eine stilorientierte Enzyklopädie der italienischen Malerei veröffentlichte. Zuvor waren die kunsthistorischen Werke meist Biographie-orientiert an einzelnen Malern. Für das Werk studierte er nicht nur die Literatur sehr genau, sondern besuchte auch Kirchen und Museen in Mittel- und Norditalien. Der erste Teil erschien 1792 und der Rest mit der zweiten Auflage 1796 ... In diesem Werk prägte Lanzi den kunstgeschichtlichen Stilbegriff Manierismus für die Übergangszeit von der Renaissance zum Barock.⁶*



Es ist ein bahnbrechendes und produktives Werk, das nun aber weiterentwickelt und z.B. auch sozialgeschichtlich fundiert werden soll. Und das machen Castelnuevo und Ginzburg skrupulös und Schritt für Schritt wie das obige Inhaltsverzeichnis zeigt. Dabei tauchen, wie ich im Folgenden an einem Exemplum zeigen will, auch immer überraschende Parallelen zu den deutschen Kunst-und-Kirche-Welten der Gegenwart auf. Vieles von dem, was die beiden Historiker niederschreiben findet eben seine Fortsetzung bis heute. Der Kontrast von Zentrum und Peripherie / Provinz ist mit der Globalisierung und den neuen technologischen Möglichkeiten der Informationsbeschaffung nicht abgeschwächt worden, sondern besteht weiter.

Ich will an dieser Stelle nicht den gesamten Text referieren (das soll der individuellen Lektüre überlassen bleiben), vielmehr möchte ich exemplarisch noch ein Unterkapitel herausgreifen, das sich mit dem komplexen Phänomen von Zentrum und Peripherie beschäftigt, in dem es die sog. Zonen der Rückständigkeit in den Blick nimmt.

Innovationszentren und Zonen der Rückständigkeit

Wie steht es also um die Rückständigkeit der Peripherie? Und was kann hier «Rückständigkeit» bedeuten? An dieser Stelle führen Castelnuevo und Ginzburg eine dreifache Unterscheidung ein:

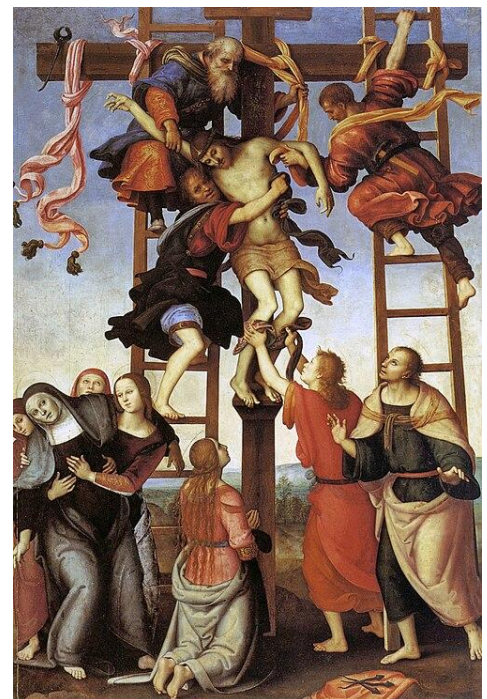
Wenn das Zentrum dazu tendiert, zum Ort der künstlerischen Neuerung zu werden, so tendiert die Peripherie (wenn auch nicht immer) entsprechend dazu, zum Ort der Rückständigkeit zu werden. Wir wollen versuchen, eine summarische Typologie dieses — in den Beziehungen zwischen Zentrum und Peripherie sicherlich häufigsten - Phänomens zu umreißen. Es lassen sich unterscheiden: eine Rückständigkeit von mehreren Jahrhunderten wie im Fall der als »Volkskunst« bezeichneten, von Bauern für die Bauern hervorgebrachten Kunstproduktion; eine mehrere Generationen umfassende Rückständigkeit wie im Fall der zwar von professionellen Künstlern, aber für eine bäuerliche Kundschaft ausgeführten Produkte; und eine Rückständigkeit von wenigen Jahren, die jedoch als traumatisch empfunden wird, weil sie mit Momenten und Situationen zusammentrifft, die durch plötzliche Änderungen des Geschmacks gekennzeichnet sind. Dementsprechend werden wir also Produkte haben wie Wiegen oder verzierte Löffel, Betten, Truhen, Stoffe verschiedener Art, von den jeweiligen Benutzern verfertigte Gebrauchsgegenstände, Freskenzyklen, die von Werkstätten wandernder Maler, die mit der Ausschmückung von Feldkapellen oder von Pfarrkirchen kleinerer Orte beschäftigt sind, gemalt werden; oder aber Werke renommierter Maler, die sich plötzlich an den Rand des Kunstmarkts gedrängt sehen.

Das ist eine wie ich finde sehr hilfreiche Unterscheidung.

- Da ist zunächst einmal die am Alltag orientierte Kunst, die eigentlich keinem Innovationsdruck unterliegt, sondern vom Volksgeschmack getragen ist. Das Artefakt muss konventionell sein und gefallen. Aber im Vergleich mit der Avantgarde der Zentren ist es um Jahrhunderte aus der Zeit gefallen. Das sind im religiösen Bereich all die Devotionalienbilder und Engelchen, die keinen Zeitgeist kennen. Sie sind zeitlos, aber nicht auf der Höhe der Zeit. Oder es sind die liturgischen Gebrauchsgegenstände oder die Arbeiten der Paramentik.
- Dann gibt es jenen Bereich von Kunst, der durchaus von einem Modernitätsanspruch getragen ist, dessen Auftraggeber sich aber aus ökonomischen Gründen oder aus mangelnder Kenntnis der Avantgarde hinterherbewegen. Im kirchlichen Bereich sind das die Maler:innen, die 10 Jahre nach dem Tod von Mark Rothko plötzlich beginnen, Farbschichten übereinander aufzutürmen, weil dem Publikum das gefällt. Oder die 10 Jahre nach der Etablierung der Neuen Wilden plötzlich «wild» malen, weil sich ihr Zielpublikum an die neue Malerei gewöhnt hat und nicht mit «Altem» abgespeist werden will. Diese Kunst finden wir im Bereich der Kirchen extrem häufig, es ist, so muss man leider sagen, der Regelfall.
- Und schließlich gibt es die Gruppe jener, die selbst einmal Avantgarde waren und nun hinter die Linien der neuen Avantgarde zurückgefallen sind und sich nun ein anderes, an Bewährtem orientiertes Publikum suchen müssen. Auch dieses Phänomen lässt sich im Bereich der Kirchen gut beobachten, die nun selbst zu Zonen der Rückständigkeit werden. Wenn alle anderen Institutionen schon einen bestimmten Maler, eine bestimmte Malerin präsentiert haben und ihr Innovationspotential erschöpft ist, dann bleibt ihnen immer noch der Raum der Kirche, in dem der Innovationsdruck gemindert ist und die ästhetischen Ansprüche durch konsequent funktionalistisches Denken nivelliert sind.

Castelnuovo und Ginzburg erläutern das in ihrem Text so:

- *Nehmen wir ein bäuerliches Produkt, einen Gebrauchsgegenstand oder auch einen liturgischen Gegenstand. Die grundlegenden Formen basieren auf einem begrenzten Repertoire (verschieden kombinierte Spiralen, Kreise, Sterne etc.), welches Jahrhunderte hindurch nahezu feststehend bleibt, so dass einige Formen sogar bis auf neolithische Zeit zurückzugehen scheinen. In diesem Bereich ist die Beständigkeit, der typologische Fortbestand besonders stark.*
- *Wenn wir uns hingegen den Erzeugnissen der Wanderateliers zuwenden, jener Gruppe von Künstlern beispielsweise, die um 1450-70 im Gebiet um Vercelli tätig waren, und denen unter anderem die malerische Ausschmückung der Kapelle in Bernardo in Gattinara zu verdanken ist, so sehen wir, dass sie mit geringfügigen Änderungen Modelle wiederaufnehmen, die vielleicht auf die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts zurückgehen.*
- *Als Beispiel für den dritten Typ ließe sich das anführen, was Vasari über einige Gemälde Peruginos für die Kirche Santissima Annunziata in Florenz schrieb: «Man erzählt, dass diese Arbeit, als sie aufgedeckt wurde, von allen neuen Künstlern hart Tadel erfuhr, vornehmlich, weil Pietro darin Figuren angebracht hatte, die man schon aus seinen früheren Werken kannte. Seine Freunde schalten ihn und sprachen, er habe sich nicht sehr angestrengt, und sey, entweder aus Gewinnsucht oder um schnell zu arbeiten, von seiner guten Methode gewichen. – „Ich habe dieselben Figuren dargestellt“, entgegnete Pietro, „die sonst Lob und großes Gefallen bei euch erweckten; was kann ich dafür, wenn ihr sie jetzt nicht mögt und rühmt.“ Dieß hinderte nicht, dass jene ihn mit beißenden Sonetten und öffentlichen Schmähungen verfolgten. Pietro, der schon alt war, schied deßhalb von Florenz und ging nach Perugia zurück. Dort fertigte er einige Frescoarbeiten in der Kirche S. Severo (...), zu Fratta, zu Montone und an vielen andern Orten in der Umgegend von Perugia vollführte er Arbeiten.*



Das ist sehr anschaulich – und im Fall des großen Perugino auch traurig.

Als nächstes betrachten Castelnuovo und Ginzburg den Innovationsdruck der auf den drei geschilderten Formen von «Rückständigkeit» lastet:

Den verschiedenen Ebenen, die wir schematisch unterschieden haben, entsprechen also verschiedene Grade der Beständigkeit (und eine jeweils davon abhängige, größere oder geringere Möglichkeit der Datierung).

- *Es ist wohl nicht zu gewagt, daraus die Schlussfolgerung zu ziehen, dass in einer Situation des künstlerischen Eigenverbrauchs wie der der Bauern die Innovation praktisch gleich null ist.*
- *In einer Situation des Halbmonopols wie der, in der die vercellesischen Wandermaler in der Mitte des 15. Jahrhunderts tätig waren, konnte man sich ruhig der in manchen Fällen ziemlich alten Modelle bedienen, ohne dabei Gefahr zu laufen, die Erwartungen eines Publikums zu enttäuschen, welches keinerlei Vergleichsmöglichkeit hatte.*

- *In einer Konkurrenzsituation wie der in Florenz um 1505 ist es die von den Kollegen und Rivalen, den »neuen Künstlern«, geäußerte Kritik, die Perugino dazu veranlasst, die Stadt (wenn auch nicht definitiv) gegen das umbrische Land zu tauschen. Wir können in diesem Fall nicht von Rückständigkeit der Peripherie im eigentlichen Sinn sprechen. Aber es ist die Peripherie, in die sich zurückziehen der Maler gezwungen ist, um mit seiner Arbeit fortfahren zu können und um Aufträge für seine Produktion zu erhalten, die im Zentrum nicht mehr zufriedenstellt.*

Die Frage der Kirchen ist, auf welcher Ebene sie sich verortet. Es sind ja vier Ebenen: die der Avantgarde, die der überlebten, historisch gewordenen Avantgarde, die der seriell ausgebeuteten und zum Schema gewordenen Avantgarde und die des Alltagskunsthandwerks. Bei letzterem ist die Kirche zuhause – und das soll beileibe keine Kritik sein. Sie lebt inmitten der Alltagsästhetik ihrer Gemeindeglieder, lebt von künstlerischen Zuwendungen von Menschen, die der Kirche zugetan sind und gestickte Altartücher, bemalte Batiktücher und dergleichen der Kirche zukommen lassen. Was die Kirchen so gut wie gar nicht mehr erreicht ist, selbst ästhetische Avantgarde zu sein. so wie es Giotto mit seinem Kruzifix 1298 in Santa Maria Novella war oder Massaccio gut 100 Jahre später mit dem Trinitätsfresko in derselben Kirche. Dieser große Atem, mit der Kunst der Gegenwart Schritt zu halten, ist den Kirchen verloren gegangen. Sie sind Schritt für Schritt seit 1500 zu Zonen der Rückständigkeit geworden. Was sie aber regelmäßig geschafft haben, ist Kunstwerke in Auftrag zu geben oder zu präsentieren, die zumindest in einem gewissen zeitlichen Kontext zur Gegenwartskunst standen.

In der Kulturdenkschrift «Raume der Begegnung»⁷ hoffte die Evangelische Kirche noch vermessener Weise, sie könne irgendwann einmal wieder die Kultur prägen. Das war und ist ein lächerlicher Gedanke. Das kann sie nicht, die objektiven Gegebenheiten einer sich ausdifferenzierenden Welt stehen dem entgegen.⁸ Sie kann etablierte Künstler:innen beauftragen, für sie tätig zu sein, aber damit zwingt sie diese zugleich in eine Funktionalisierung, die deren Werk abträglich ist. Dennoch kann das ab und an gelingen wie das Werk von Gerhard Richter im Kölner Dom oder auch die Arbeiten von Imi Knoebel in der Kathedrale von Reims zeigen. Aber das sind sehr seltene Ausnahmefälle. Schon die an sich sehr guten Arbeiten von Markus Lüpertz in Sankt Andreas in Köln zeigen, dass der Künstler fast seine eigene Werkhandschrift verleugnen muss, um der Funktionsaufgabe gerecht zu werden. Andere Beispiele, bei denen Gegenwartskünstler mit ihrem Malstil gleich ganz ins Mittelalter und die frühe Neuzeit flüchten und damit natürlich auf begeisterte Zustimmung in den Kirchen stoßen, seien hier außen vor gelassen. Es liegt kein Segen darin. Sie gehören in die von Castelnovo und Ginzburg beschriebene Kategorie der umherziehenden Wandermaler, die sich ein geneigtes Publikum suchen und diesem einen Malstil präsentieren, die diesen zur Genüge bekannt ist. Eine mit mir befreundete berühmte Bildhauerin sagte zu dieser Kunst einmal lapidar: «Nachmalen kann jeder». Und da hat sie Recht.

Wer aber im Zentrum stehen und denken will, kommt nicht daran vorbei, sich am Zentrum zu orientieren, an der Kunst des Jetzt und der Gegenwart. Selbstgewählte Provinzialität ist immer Rückzug und Kapitulation zugleich.

Was man aus der Diskussion lernen kann

Die Re-Lektüre des Textes von Castelnovo und Ginzburg hat mich zumindest noch einmal nachdrücklich darauf verwiesen, dass wer sich diesem Thema zuwendet, es multiperspektivisch tun muss. Man muss, um es noch einmal zu wiederholen, die *geographischen, politischen, ökonomischen, religiösen und auch künstlerischen* Aspekte je für sich und im Zusammenhang bedenken. Das wird in einer sich ausdifferenzierenden Welt zunehmend zur Herausforderung. Entweder erweist man sich kompetent in Fragen von Geographie und ihrer Historie, oder in Fragen der Politik und ihren Konzepten, oder in Fragen der Religion und ihren Deutungen oder eben in Fragen der künstlerischen Arbeit. Aber das alles in der Gegenwart zusammenzudenken wird immer schwerer. Was im Rückblick auf die italienische Geschichte vielleicht noch mit enormen Anstrengungen machbar erscheint, ist es im Hier und Jetzt nicht. Es würde ja voraussetzen, dass – um im Bereich der Kirchen zu bleiben – wir nicht nur Entscheidungsträger:innen hätten, die in ihrer Profession (also der Religion) zu Hause sind, sondern auch künstlerische und ästhetische Kriterien der zeitgenössischen Kunst zu Händen hätten, über rezeptionsästhetische Strategien ihrer Klientel Bescheid wüssten, sondern dies auch noch lokal, regional, national und international einordnen könnten. Das vermag ich nicht zu glauben.

Als die deutschen evangelischen Bischöf:innen und Kirchenpräsident:innen 2014 im Jahr von Reformation und Bild gefragt wurden, was denn ihr Lieblings-Kunstwerk sei, kam mit einer Ausnahme nur Nichtssagendes, Rückständiges zum Vorschein. Die eine Ausnahme war der Bischof der hannoverschen Landeskirche, Ralf Meister, der auf Anish Kapoors große Arbeit in Santa Giorgio Maggiore 2011, eine der Collaterali zur 54. Biennale in Venedig, verwies. Und das war wirklich eine zeitgenössische Arbeit auf der Höhe der Zeit. Aber es war wie gesagt, unter den Nennungen der Kirchenfürst:innen die Ausnahme. Ich wüsste aber auch nicht, wie man intellektuell ehrlich dem von Castelnovo und Ginzburg Skizzierten gerecht werden könnte. Die Erwin Panofskys, Aby Warburgs oder Peter Browns gibt es kaum noch und wenn, bewegen sie sich nicht im Kontext der Kirche(n).



Vielleicht gilt daher – um am Ende popkulturell zu werden – immer noch der Satz des Butlers aus «Dinner for one»:

«Well, I'll do my very best».

Anmerkungen

- ¹ So Theodor W. Adorno in seinem Text „Vorschlag zur Ungüte“. Adorno, Theodor W. (1970): Vorschlag zur Ungüte. In: Adorno, Theodor W.: Ohne Leitbild. Parva aesthetica. 4. Aufl. Frankfurt a.M: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 201), S. 52–59.
- ² Yad Vashem, Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority (Hg.) (1982): Testimony, art of the Holocaust. Jerusalem: Yad Vashem, the Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority. Art Museum.
- ³ Mertin, Andreas (2021): Dust in the wind. Bewegte Zeiten in Bochum, Berlin und Marburg. In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 23, H. 129. <https://www.theomag.de/129/am721.htm>.
- ⁴ Funkkolleg Kunst (1987). München, Zürich: Piper (Piper, Bd. 736).
- ⁵ Previtali, Giovanni; Zeri, Federico (Hg.) (1987): Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte. 2 Bände. Berlin: Wagenbach. Einige Jahre später ist es als einfache Taschenbuch-Ausgabe erschienen: Previtali, Giovanni; Zeri, Federico (Hg.) (1991): Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte. Ungek. Ausg. München: Deutscher Taschenbuch Verl.s
- ⁶ https://de.wikipedia.org/wiki/Luigi_Lanzi
- ⁷ Evangelische Kirche in Deutschland (2002): Räume der Begegnung. Religion und Kultur in evangelischer Perspektive. Eine Denkschrift der Evangelischen Kirche in Deutschland und der Vereinigung Evangelischer Freikirchen. Gütersloh: Gütersloher Verl.-Haus.
- ⁸ Vgl. dazu schon 1945: Adorno, Theodor W. (2002): Theses upon Art and Religion today. In: Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur (I-IV): Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, S. 647–653.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Name, Vorname: Titel. Untertitel, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 159, erschienen 01.02.2026
<https://www.theomag.de/159/pdf/xx.pdf>