

Vom *pictor doctus* zur politischen Aufklärung: Zum Bildungsgedanken in der Kunst

Friedhelm Scharf

Zusammenfassung

Der vorliegende Text geht in einer knappen Skizze der Frage nach, wie und mit welchen Ansprüchen in der Geschichte der Kunst Bildungsansprüche zum Ausdruck gebracht worden sind. Aus Sicht von Akteuren der bildenden Kunst ist heute der Bildungsbegriff keineswegs fest umrissen. „Bildung“ wird im aktuellen Diskurs der Gegenwartskunst nicht nur in dem Sinne sehr ernst genommen, dass Menschen an Wissensgebiete herangeführt werden bzw. dass man sich etwas erschließt, das allgemein einem schulischen Curriculum oder einem Bildungskanon zugerechnet wird. Vielmehr kann Bildung, die durch die bildende Kunst vermittelt wird, auch so verstanden werden, dass „sich das Vermögen bzw. das Bewusstsein formiert“, selber die Welt gestalten zu können.

Mit diesem Bewusstsein ist sowohl der Künstler als auch der Betrachter bzw. Rezipient begabt.¹ Hier kann der „Erweiterte Kunstbegriff“ (Joseph Beuys) auch mit dem Bildungsbegriff assoziiert und fruchtbar gemacht werden. Der Begriff „Bildende Kunst“ legt eine Erweiterung in einer bildwissenschaftlichen Betrachtungsweise ebenfalls nahe, denn er bezieht sich sowohl auf das „Bild“ als auch auf das „Bilden“ und „Formen“.² Das Spannende an der Verknüpfung des Bildungsgedankens mit der „Bildenden Kunst“ besteht in einem historischen Zusammenhang. Wie in der Geschichte der Pädagogik nimmt die Entwicklung des Bildungsgedankens auch in der Kunstgeschichte einen Verlauf, der zwischen der humanistischen Tradition (in der frühen Neuzeit), der Aufklärung (in der Vormoderne) und der freien, kreativen Entfaltung des Individuums (in der Moderne und der Gegenwart) beschreibbar ist.

Mathin – so unsere These – war in dem Typus des gebildeten Künstlers, dem *pictor doctus*, wie ihn die frühe Neuzeit hervorgebracht hat, in nuce bereits ein Entwicklungspotential der gesellschaftspolitischen Aufklärung angelegt. Wenn aber Künstler ab der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert hinein Bildungsinhalte durch kanonisierte formalästhetische, illustrative bzw. ikonografische und allegorische Gestaltungsweisen transportiert haben, so zeichnet sich ein Bildungsanspruch in der Kunst der Moderne und Gegenwart vielfach durch Konzeptionsweisen aus, mit denen Erfahrungen visualisiert und weiterführende (gerade gesellschaftspolitische) Prozesse aktiv angeregt werden.

Bilderkriege und Bilder als „Schrift der Laien“

Der Gebrauch der Bilder war immer schon stark umkämpft und die Deutung von Bildern obliegt oftmals machtpolitischen Interessen. „Können Sie sich vorstellen, dass 35 000 Mann westbyzantinischer Armee gegen 27 000 Mann ostbyzantinischer Armee ein blutiges Gemetzel veranstalten, weil die einen Bilderanbeter und die anderen Bilderfeinde waren?“ hat Bazon Brock in seiner ausstellungsdidaktischen Tondiaschau (dem sogenannten Audiovisuellen Vorwort) 1972 auf der documenta 5 in Kassel gefragt.³ Frühchristliche-byzantinische Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst? Überraschenderweise hätten laut Brock Bilderkriege auch bis zum heutigen Tag kein Ende gefunden, denn ob es sich um Bilder in Werbemedien oder um künstlerische Bilder handelt, stets ginge es bei der Erschaffung und Betrachtung von Bildern um den Versuch, die Wirklichkeit zu definieren. Doch bleiben wir zunächst in der Geschichte.

Entgegen der biblischen Verfemung der Bilder als Götzendienst im frühen Christentum sollte Papst Gregor der Große am Ende des 6. Jahrhunderts verfügen: „Was die Heilige Schrift für die bedeutet, die lesen können, das leistet das Bild für die, die es nicht können.“⁴ Aber erst mit der Beilegung des Ikonoklasmus (d. h. der Bilderstürmerei) bzw. der Bilderkriege auf dem 2. Konzil von Nikäa (776 n. Chr.) ging ein für die Kunst folgenreiche autoritäre Bestimmung einher: „Das Erfinden von Anlage und Aufbau der Bilder ist nicht Sache der Maler, sondern der Tradition und bewährten Gesetzgebung der katholischen Kirche...die richtige Disposition der Gegenstände ist Sache der Kirchenväter“, heißt es in den Akten des Konzils.⁵ Malerei blieb im Mittelalter vornehmlich *Litterae Laicarum*, d. h. die Schrift der Laien, also der Ungebildeten bzw. der Analphabeten. Der Künstler blieb im Mittelalter auf dem Stand des Handwerkers und war als solcher nur der Erfüllungsgehilfe eines (zumeist religiös) gebildeten Auftraggebers. Vereinfacht könnte eine Charakterisierung hierzu lauten, dass die bildnerische Ausgestaltung von Sakralgebäuden (z. B. mit Mosaiken, Freskenzyklen mit biblischen Szenen oder Altargemälden) eine medial kontrollierte Bildung darstellte, bei welcher der Künstler nach unserem modernen Verständnis keine schöpferische Rolle spielte.

Die Anfänge der humanistischen Bildtradition

Diese Funktionsbestimmung der Kunst veränderte sich allmählich um 1300, also im späten Mittelalter, zugunsten der intellektuellen Emanzipation des Künstlers. In der Folge wurde eine der folgenreichsten weltanschaulichen, kultur- und kunsthistorischen Neuerungen mit der Renaissance im 15. und 16. Jahrhundert ausgelöst. Die Künstler und die Bildende Kunst wurden nun zu fundamentalen Bestandteilen im Bildungsverständnis des Abendlandes.

Symptomatisch kündigte sich die sozialgeschichtliche Neudefinition des bildenden Künstlers in einem Vers aus Dantes Lebenswerk an, d. h. in einem Monument der europäischen Literaturgeschichte und – aufgrund seines enormen humanistischen

Wissensschatzes – für Jahrhunderte selber eine tiefgreifende intellektuelle Referenz für den Bildungsgedanken: *Die Göttliche Komödie*“ (geschrieben zwischen 1304 und 1321) spricht über eine Reise durch die Hölle, das Purgatorium und den Himmel und spiegelt damit das Weltbild bzw. die Jenseitsvorstellungen des späten Mittelalters, mithin handelt dieses Werk aber auch von Fragen der *conditio humana* – wir finden hier menschliche Existenzfragen, die zeitlos-modern anmuten. Im 11. Gesang des Purgatoriums, des Läuterungsberges, trifft Dante mit seinem Begleiter Vergil auf die Seele des verstorbenen Miniaturmalers Oderisi da Gubbio. Die Sünde, für die Oderisi im Jenseits auf dem Läuterungsberges büßen muss, ist die geistige Sünde der Ruhmsucht. Auf deren Sinnlosigkeit blickt er nun mit einem besseren Wissen zurück, wenn er sowohl an den bedeutenden Dichter Guido Cavalcanti als auch an den berühmtesten Künstler seiner Zeit denkt, nämlich an Giotto:

„So dachte bei den Malern Cimabue/das Feld zu halten: jetzt gilt nur noch Giotto, und in den Schatten trat des anderen Ruhm./Ein Guido hat dem andern weggenommen/den Dichterpreis des Sprachstils, und vielleicht/ist schon geboren, der sie beide schlägt.“⁶

Der Dialog handelt letztendlich von dem kulturellen Charakter der Malerei, die vergleichbar mit der Dichtkunst oder der Rhetorik für Dante zweifelsfrei die Würde einer intellektuellen Tätigkeit beansprucht hat. Dante erschuf für Giotto gewissermaßen zwischen den Zeilen ein literarisches Denkmal. Vor dem Hintergrund des mit Giotto einsetzenden Naturalismus, mit dem der Künstler die starre Gestaltungsweise des mittelalterlich-byzantinischen Stils überwand, begründen bereits im 14. Jahrhundert Vorstellungen von der Malerei als einer Kunstform mit eigenständig erzählerischen Funktionen.

Eine Entwicklung der humanistisch inspirierten Malerei, die eine reflektierte Auseinandersetzung mit den Bildungsinhalten der Antike erwuchs, ist bis auf Francesco Petrarca, den Vater des Frühhumanismus, zurückzuführen. Bedeutend in dieser Entwicklung ist das Beispiel von Petrarcas Vergil Handschrift mit dem Frontespiz der *Allegoria Vergiliana* (ca. 1338–1342), die der Sieneser Künstler Simone Martini gestaltete. Er illustriert, wie durch den Kommentator Servius den Protagonisten der *Äneis*, *Bucolica* und *Georgica* ihr geistiger Schöpfer vor Augen geführt wird: der poetisch inspirierte Vergil. Eine rühmende Inschrift der *Allegoria Vergiliana* auf Simone Martini kommentiert:

„Wie Mantua Vergil, der solch Großes dichtete, hervorbrachte, so brachte Siena Simone hervor, der solch Großes malte.“⁷

Der Maler war Petrarcas Meinung zufolge dem großen Dichter ebenbürtig. Durch das Text – Bild Verhältnis rangierte erstmals ein bildender Künstler als Didaktiker klassischer Kultur – ganz oben.

Die Bedeutung der Historienmalerei für den Bildungsgedanken seit der Renaissance

Die Historienmalerei, d. h. die erzählende Malerei, entwickelte sich mit dem einsetzenden Humanismus fortan zur höchsten aller Bildgattungen, denn hinsichtlich ihrer Darstellungswürdigkeit seien die Handlungsweisen von Menschen besonders ausgezeichnet. So dachte 1435 der Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti in seiner Schrift *Della Pittura* – ein Gedanke, der für die folgenden Jahrhunderte Mustergültigkeit erlangen sollte.

Die Historienmalerei umfasst gleichermaßen Themen der Christlichen Ikonographie, der Literatur, der Gegenwart, der Mythologie und der Geschichte, vornehmlich der antiken Geschichte, die spätestens mit dem einsetzenden Humanismus ins Zentrum des Bildungskanons rückte. Dabei hatte die Historienmalerei v. a. ein *exemplum* zu veranschaulichen, stellt mithin den Betrachter idealisierte Handlungen vor Augen und erhob – entsprechend eines vielzitierten Diktums von Cicero – phasenweise sogar den Anspruch, *magistra vitae* (die Lehrmeisterin des Lebens) zu sein.⁸ Einige wenige Beispiele seien hier aus der schier unfassbaren Fülle einer gelehrsam und belehrenden Malerei des Frühhumanismus bzw. der Renaissance – bis ins 19. Jahrhundert erwähnt.

Die sozialhistorische Entwicklung eines bürgerlichen Mäzenatentums während der frühen Neuzeit lieferte die maßgeblichen Bedingungen. Es war das humanistische gebildete Großbürgertum (etwa die Medici) zunächst in Florenz und in der Toskana, das die künstlerisch anspruchsvolle Illustration klassischer Bildungsinhalte in unterschiedlichsten Medien förderte: in Buchillustrationen, im Kleinformat von Hochzeitstruhen, auf monumentalen Freskenzyklen oder ab dem Ende des Quattrocento auch in Form großformatiger Tafelgemälde – man denke hier z. B. an Sandro Botticellis berühmte *Primavera* (*Allegorie des Frühlings*) (dat. ca. 1482-87) oder an seine *Geburt der Venus* (dat. 1483), die Prunkstücke in den Uffizien in Florenz sind. Auch die Bestimmungsorte sind bezeichnend. Zahlreiche Bildprogramme mit profanen klassischen Bildthemen entstanden v.a. während des 15. und 16. Jahrhunderts in großbürgerlichen Stadtpalästen, in suburbanen Villen aber auch in Rathäusern und Amtsgebäuden. So handelte es sich sowohl um eine profane Kunst für eine Gesellschafts- und Bildungselite als auch um eine Bildungskunst zur Identitätsstärkung der Öffentlichkeit und Politik.

In Rom, wo seit der *renovatio urbis* unter dem Pontifikat von Sixtus IV. (1471–1484) erneut die Bedeutung der *caput mundi*, der Welthauptstadt herausgestellt wurde, sammelte sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts unter Papst Julius II. die intellektuellen und künstlerischen Kräfte, die für das Bildungsniveau in der Kunst nachhaltig die Weichen stellen sollte. Raffaels *Schule von Athen* (1508–1511) in der *Stanza della Segnatura* im Vatikan stellt einen Meilenstein in der Genese der Historienmalerei dar und verdeutlichte unumstößlich den neugewonnen intellektuellen Status des Künstlers. Bereits das thematische Bezugssystem der *Stanza della Segnatura* mit einem flankierenden Wandgemälde mit der Darstellung des *Parnass* (des antiken Dichterhügels) ist von Dekorationsschema antiker Bibliotheken inspiriert. Im Gemälde *Die Schule von Athen* entwirft Raffael einen imaginären Tempel der Philosophie, der auch Bra-

mantes Entwurfsplanung des damals neu im Entstehen begriffenen Sankt Petersdoms verwertete. Hier dargestellt sind die größten Philosophen bei der Diskussion oder der Demonstration ihrer Lehren nach dem Wissenssystem der *Arte liberales* (den sogenannten sieben freien Künste: Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie). Zugleich befindet sich der Betrachter im Angesicht von Kryptoporträts der damals bedeutendsten zeitgenössischen Künstler, so u. a. Leonardo da Vinci als Platon im Gespräch mit Aristoteles, Michelangelo als Heraklit oder Bramante als Euklid, während sich Raffael selber in Gesellschaft von Ptolomäus befindet. Die Bildbotschaft ist programmatisch für die Renaissance: Die Projektion antiken Wissens wird zur Perspektive für die Gegenwart und Zukunft.⁹

Eine Allianz zwischen den privaten Auftraggebern bzw. Mäzenen und den Künstlern auf der Ebene der Bildung ist noch für die kommenden drei Jahrhunderte vorherrschend. Dies ist zunächst besonders auffällig während des 17. Jahrhunderts, als es zu einer vermehrten Produktion an Salonbildern kommt, bei denen die ästhetischen Kriterien besonders betont sind, d. h. die Bildung von Geschmack wurde zur weiteren Aufgabe der Malerei. Der Ruhm des Nicolas Poussins als *pictor doctus*, der archäologische Sachkompetenz mit einem sublim-klassischen Stil verband, ist auch der Förderung seines Mäzens Cassiano del Pozzo zu verdanken, der dem Künstler seine Kollektion von Statuen, Medaillen und Stichwerken zugänglich machte. Aus Pozzoss Gelehrtenkreis ging 1627 auch das erste epische Meisterwerk Poussins hervor: *Der Tod des Germanicus* (Minneapolis, Institute of Arts) sollte über die Verbreitung von Kupferstichen wiederum großen Einfluss auf die Historienmalerei des Klassizismus gewinnen.¹⁰

Bilder im Dienst der Aufklärung und Revolution

Als Epochenphänomen von Aufklärung und Klassizismus kam es besonders in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem erheblichen Bedeutungszuwachs für die klassischen Bildungsinhalte der Historienmalerei, für welche die europäischen Kunstakademien erneut den Gipfel in der Hierarchie der Bildgattungen reklamierten. Sir Joshua Reynolds, der erste Präsident der Royal Academy, forderte in seinen Diskursen (1769–1790) die Reaktivierung des *exemplum virtutis* in der Malerei für eine in der öffentlichen Verantwortung stehende Bildungselite. Demnach sollte der didaktische Wert des heroischen Genres mit der Erhabenheit des künstlerischen Stils all'antica korrespondieren. Die Reform des *Battiments de Roi* unter dem Direktor d'Angiviller steckte den propagandistischen Rahmen noch weiter. In der französischen Kunstakademie, die ein direktes Organ in der Kulturpolitik des Königs bildete, wurde 1774 ein Plan ausgearbeitet, mit dem die vorrangig zu fördernden Sujets der Antike einen allgemeinen Fortschritt in den Sitten der französischen Nation demonstrieren sollten. Die Art, in der man diese Gemälde bei den alljährlichen Salonausstellungen auffasste, verselbständigte sich aber zu einem Grad, mit der sich diese Kunst später vielmehr als Zeitdokument des vorrevolutionären Frankreichs erweisen sollte. Unter dem Einfluss des *siècle philosophique* um Aufklärer wie Voltaire, Diderot und Rousseau erlebten so die Leitbilder des „Philosophischen Sterbens“ ein ikonographisches Revival.

Besonders das Bildthema vom *Tod des Sokrates* wurde zur geläufigen Metapher für den Wahrheitssuchenden, für denjenigen, der seinen aufrührerischen Kampf um Gedankenfreiheit und Recht bis in den Tod führt (u. a. Gemälde von Joseph Saint Quentin, Jean Baptiste Alizard im Jahr 1762 sowie von Peyron und David im Jahr 1787). Hiermit lässt sich eine ikonografische Linie bis Davids Revolutionsbild par excellence verfolgen: *Der Tod des Marat* (1793, Louvre, Paris). Gleichermäßen wurden die berühmten Gemälde *Schwur der Horatier* (1785; Louvre, Paris) und *Brutus* (1789, Louvre, Paris) von den Zeitgenossen als Revolutionsbilder Davids gefeiert, etwa in einer 1790 gehaltenen Rede von Dubois Grancés auf der Tribüne der Jakobiner.¹¹

Der Autonomiegedanke: „Kunst ist eine Tochter der Freiheit“

Fast zur gleichen Zeit, als es zur propagandistischen Dienstbarmachung der Kunst unter dem Vorzeichen der Aufklärung und der französischen Revolution kam, formulierte Friedrich Schiller eine Schrift, mit der er zu der utilitaristischen Zweckbestimmung von Bildung und Kunst ein Gegenmodell entwarf. In seinen *Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen* aus dem Jahre 1795 betont er „Kunst ist eine Tochter der Freiheit.“¹² Die hiermit aufgeworfene Frage nach der Bildung durch Bilder zielt auf eine gesamtgesellschaftliche ästhetische Erfahrung und auf ein Gesamtverständnis vom Menschen. Und trotz einer hier postulierten Zweckfreiheit der Kunst geht Schiller von einer tief empfundenen Gesellschaftskritik an den Zuständen seiner Zeit aus. Sein ästhetisches Diktum: „Weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert“¹³ zielt auf einen utopischen „Staat der Freiheit.“¹⁴ Es entspricht einer idealistischen Weltsicht, wenn die Erfahrung von Schönheit und mithin ästhetische Bildung zur ethischen Sensibilisierung beitragen soll. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden mit Kant, Fichte und Schiller Denkschritte erzielt, in dem die Autonomie der Kunst und des Künstlers ins Bewusstsein tritt. Losgelöst von jeglichem Zweckanspruch sollte die Kunst allein um ihrer selbst willen existieren und sich behaupten. Auch im Sinne von Kant lässt sich die Autonomiebestrebung des Künstlers so verstehen, dass dieser sich das Gesetz seines Verhaltens und Schaffens allein von seiner kreativen Inspiration und Intention vorschreiben lässt.¹⁵

Es erstaunt daher nicht, dass die anbrechende Moderne das rezeptionsästhetische Werte- und Bildungssystem radikal revolutionierte. Der dargestellte Gegenstand (ob Literatur, Mythologie oder Geschichte) konnte nicht mehr das primäre Kriterium zur Beurteilung von Kunst sein. Allerdings ist weder die Reflexion noch die Erinnerung an klassisch-humanistische Bildungsinhalte in der Malerei des 20. Jahrhunderts verloren gegangen. Beide Aspekte bilden jetzt aber keinen Kanon mehr, noch viel weniger stehen sie für den Ausdruck eines humanistischen Standesbewusstseins, für eine künstlerische Doktrin oder etwa ein Vorbild politischer Moral. Fast immer, wenn sich moderne Künstler auf die humanistischen Inhalte oder auf die Tradition historischer Bildungssujets bezogen haben, erfolgte dies über ein Formproblem oder über eine individuelle Mythenbildung. So finden sich z. B. einerseits klassisch-mythologische Themen etwa bei Picasso, Matisse oder Cocteau, andererseits erscheint im Oeuvre

von Giorgio de Chiricos *Pittura Metafisica* die klassische Welt als halluzinatorische Vision.

Moderne und documenta versus Freiheitsgedanke

In der Kunst des 20. Jahrhunderts, also in der Geschichte der modernen Kunst, wird ein Bildungsanspruch sichtbar, der vornehmlich die Möglichkeiten der „freien Entfaltung des Menschen“ zum Thema hat. Die Kämpfe, die moderne Künstler hierbei durchzustehen hatten und vielerorts auf der Welt immer noch durchzustehen haben, spielen sich aber nicht allein auf einer abstrakt- intellektuellen bzw. ästhetischen Ebene ab, sondern können sich im Los von harten Lebensschicksalen äußern. Die gesellschaftliche Außenseiterposition von Künstlern der frühen Avantgarden (aber auch heute von vielen Künstlern in nicht westlichen Ländern, in denen Menschenrechte missachtet werden) stellt in diesem Zusammenhang einen wichtigen Aspekt dar. Zutreffend mag abermals der von Bazon Brock bereits erwähnte Terminus der „Bilderkriege“ sein, nämlich in Hinblick auf die Freiheit des Individuums, die wie gesagt nun selber Bildungsinhalt der Kunst ist. Werner Haftmann gemahnte als großer Gelehrter der modernen Kunst in den 1950er Jahren an die „schmerzhafteste Erinnerung“ der Nazizeit, in der „in einem ... Anfall von Bilderstürmerei die ... erreichten Ergebnisse auf dem Gebiet des Geistes“ verworfen worden.¹⁶ Er meinte damit die Ausstellung *Entartete Kunst* (1937) und die damit einhergehende Verfemung, Verfolgung und Ermordung von Künstlern und Intellektuellen zwischen 1933 und 1945. Hieraus ergab sich ein Bildungsauftrag der periodischen Ausstellungsinstitution *documenta*, die 1955 in Kassel bzw. in der damals jungen Bundesrepublik Deutschland gegründet wurde – zehn Jahre nachdem sämtliche Bildungsideale korrumpiert und die Menschen traumatisiert waren. Seither lässt sich in der Geschichte der Kunstweltausstellung *documenta*, d. h. im Abstand von zunächst vier und dann fünf Jahren, ablesen, welcher Ethos des Bildungsgedankens im Diskurs der zeitgenössischen Kunst vorherrschend gewesen ist. Während des kalten Krieges galt z. B. die Losung von der „Abstrakten Kunst als Weltsprache“, sodann kam in den 1960er und 1970er Jahren die Besucherschule von Bazon Brock auf, in der die Kunstvermittlung selber eine Form der Ästhetik darstellte, denn – gemäß einer Konzeption der Moderne (Marcel Duchamp) – ist es der Rezipient, der das Bild macht und daher aktiv werden muss. Zudem wirkt das Ausstellungsarrangement, d. h. die Form des Kuratierens und Inszenierens als Form der Bildungsvermittlung, wie z. B. auf der *documenta 5*, in der Bilder aus nicht künstlerischen Bereichen mit Bildern der sogenannten Hochkunst konfrontiert wurden. Der Ausstellungsbesucher sollte gleichsam ikonografisch alphabetisiert werden, um über die gesellschaftspolitische Relevanz der Bildwelten aufgeklärt zu werden.

Schließlich ist die Konzeption des erweiterten Kunstbegriffes von Joseph Beuys einer der eindrucklichsten Schnittstellen zwischen dem Kunst- und Bildungsbegriff in der zeitgenössischen Kunst. Signifikant sind hierbei seine Begriffe der *sozialen Plastik* und die Aussage „Jeder Mensch ist ein Künstler“. In seinen diesbezüglichen Aktionen und Arbeiten wollte Beuys modellhaft gesamtgesellschaftliche Veränderungspro-

zesse einleiten, wie etwa mit dem *Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, in dem er während der Laufzeit der documenta 5 (1972) hundert Tage lang von morgens bis abends in eine Diskussion mit den Besuchern trat. Diese „mythische Polit-performance“ hat bis heute einen Vorbildcharakter für die Politisierung der Kunst auch im globalen Maßstab geliefert. Die politische Eigenverantwortlichkeit und Kreativität, die letztlich auf einer Bildung durch Information und Diskussion beruht, setzte starke Inspiration für eine Ästhetik des Widerstandes gerade in den Konfliktgebieten der Welt. Hierfür stehen Künstlerinnen und Künstler wie z. B. Zarina Bhimji, Luis Camnitzer, Thomas Hirschhorn, Isaac Julian, Amar Kanwar oder Ai Wei Wei. Wenn es bei Schiller einst hieß „Kunst ist eine Tochter der Freiheit“, so können Bilder und Kunstaktionen heute einen Dorn im Auge von Unrechtsregimen bzw. Unrechtssituationen darstellen. Zum einen bieten vielerlei Kunstformen einer Stärkung der kulturellen Identitäten von Minderheiten oder unterdrückten Wertegemeinschaften. Zum anderen kann Kunst, die sich ethischen Fragen widmet, ein effektvolles Mittel der Aufklärung sein.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Roger M. Bürgel, documenta heute, in: Heike Radeck, Friedhelm Scharf, Karin Stengel (Hrsg.): documenta zwischen Inszenierung und Kritik, Hofgeismar 2007, S. 157–167, hier S. 167.
- 2 Vgl. Steffen Bogen, Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft, in: Bildwissenschaft, Frankfurt a. M. 2005, S. 52–67, hier S. 52.
- 3 Bazon Brock: Ein neuer Bilderkrieg – Programmtext des AVV der d5, in: documenta 5 Ausst. Kat. Neue Galeri und Museum Fridericianum, Kassel 1972, S. 2.3 –19.
- 4 Ernst Gombrich, Geschichte der Kunst, Stuttgart 1986, S. 105.
- 5 Salvator Settis: Ikonografie der italienischen Kunst, in: Giovanni Previtali, Federico Zeri (Hrsg.): Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Bd. 2, München 1987, S. 13.
- 6 Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, aus dem Italienischen, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen von Karl Vossler, München/Zürich 2006, S. 246.
- 7 Die deutsche Übersetzung ist zitiert nach Ingeborg Walter, Roberto Zapperi: Das Bildnis der Geliebten, München 2007, S. 24.
- 8 Vgl. Friedhelm Scharf, Historienmalerei. In: Manfred Landfester (Hrsg.): Der Neue Pauly – Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte. Metzler Verlag Bd. 14, Stuttgart/Weimar 2000, S. 422–445. Hier S. 422.
- 9 Ebd. S. 426.
- 10 Ebd. S. 431.
- 11 Ebd. S. 437–438.
- 12 Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Ausgabe Reclam Stuttgart 2006, S. 9.
- 13 Ebd. S. 254.
- 14 Schiller S. 255.
- 15 Vgl. Friedhelm Scharf, Karin Stengel (Hrsg.): Widervorlage d5, Ostfildern Ruit 2001, S. 241.
- 16 Werner Haftmann: Einleitung zum Katalog der documenta 1, zitiert nach Michael Glasmeier, Karin Stengel (Hrsg.): Archive in Motion, Göttingen 2005, S. 165.

Literatur

- Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, aus dem Italienischen, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen von Karl Vossler, München/Zürich 2006
- Steffen Bogen, Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft, in: Bildwissenschaft, Frankfurt a. M. 2005, S. 52-67
- Bazon Brock: Ein neuer Bilderkrieg – Programmtext des AVV der d5, in: documenta 5 Austs. Kat. Neue Galerie und Museum Fridericianum, Kassel 1972, S. 2.3 – 19
- Roger M. Bürgel, documenta heute, in: Heike Radeck, Friedhelm Scharf, Karin Stengel (Hrsg.): documenta zwischen Inszenierung und Kritik, Hofgeismar 2007, S. 157–167
- Ernst Gombrich, Geschichte der Kunst, Stuttgart 1986
- Werner Haftmann: Einleitung zum Katalog der documenta 1 (1955), zitiert nach Michael Glasmeier, Karin Stengel (Hrsg.): Archive in Motion, Göttingen 2005
- Friedhelm Scharf, Historienmalerei. In: Manfred Landfester (Hrsg.): Der Neue Pauly – Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte. Metzler Verlag Bd. 14, Stuttgart/Weimar 2000, S. 422-445
- Friedhelm Scharf, Karin Stengel (Hrsg.): Widervorlage d5, Ostfildern Ruit 2001
- Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Ausgabe Reclam Stuttgart 2006
- Salvator Settis: Ikonografie der italienischen Kunst, in: Giovanni Previtali, Federico Zeri (Hrsg.): Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Bd. 2, München 1987
- Ingeborg Walter, Roberto Zapperi: Das Bildnis der Geliebten, München 2007