

## **Historische Kunst als Herausforderung**

### **1. Historische Kunst aktualisieren und wiederbeleben**

Warum scheint es Laien so einfach, moderne Kunst zu machen und warum stehen dieselben Leute so hilflos andächtig vor historischer Kunst? Ein kurze Antwort heißt: In jedem Fall laufen sie in eine Falle. Die materialästhetische Orientierung der Moderne lässt sie die künstlerische Fundierung übersehen und die Abbild-Leistung der älteren Kunst verstellt den Blick auf das Artefakt mit all seinen Tricks und Brüchen. In beiden Fällen ist es mit anderen Worten die mimetische Falle, die zuschnappt. Im einen Fall zur unbekümmerten Beliebigkeit verlockend und im anderen Fall mit dem Erkennen der Gegenstände abweisend.

Nun hat diese Einstellung zur Moderne zwei Vorteile: Erstens hat die moderne demokratische Kunst das Angebot "jeder ein Künstler – Kunst für alle" im Programm und zweitens gibt es zwischen Kindergarten und Volkshochschul-Ateliers eine breite Angebotspalette, moderne Kunst zu lernen und letztlich herzustellen.

Der Zugang zur historischen Kunst ist uns entsprechend ebenfalls doppelt verstellt. Was wir für eine selbstverständliche Abbildungsleistung halten, ist uns als künstlerische Leistung nicht mehr nachvollziehbar und die dazwischen liegende Zeit hat uns den Zugang zur damaligen Aktualität verstellt.

Museums-Führungen zeigen, wie groß der Erklärungsbedarf ist, aber sie können etwas nicht leisten – nämlich ein historisches Kunstwerk für ästhetische Erfahrungen zu öffnen. Solche Erfahrungen sind an praktische Erfahrungen gebunden, an praktische Öffnungen und Schnitte. Die Langsamkeit solcher ästhetischen Material-Prozesse lässt das Werk als Artefakt neu entdecken und im experimentellen reflektierten Vorgehen stellen sich die Sinnfragen und öffnen sich Wege zu bekannten und noch zu entdeckenden Quellen. In solchen couragierten praktischen Versuchen lässt uns das historische Werk in sein geografisches, soziales, moralisches, ästhetisches Umfeld blicken und gewinnt seine Aktualität zurück.

### **2. Die Differenz-Erfahrung**

Praktische künstlerische Experimente können in Bezug auf ein historisches Werk vom Klären der räumlichen Verhältnisse mit Hilfe von Getränkedosen bis zur Verfilmung

reichen. Selbst der moderne Kopist braucht Distanz und Differenz-Bewusstsein, sonst wird die Kopie nicht authentisch. Erst im bewussten Erfahren der Differenz zwischen den uns jeweils zur Verfügung stehenden künstlerischen Möglichkeiten und denen des alten Meisters werden wir durch Erkenntnis belohnt. Wir können Empathie zu bestimmten Darstellungen aufbauen, Sympathie für bestimmte Bildlösungen empfinden – erst im Bewusstsein und in der praktischen Erfahrung unseres "anders Könnens" bestimmen wir unser beider Standpunkte.

### **3. Der Dialog**

Aus der Differenz-Erfahrung entsteht der Dialog. Im Dialog erfahren wir die Differenz. Indem wir entscheiden, dass das was auf den ersten Blick so vertraut aussah, uns in seiner Machart und Sinn fremd ist, werden wir uns unserer eigenen abweichenden Möglichkeiten bewusst. Das schärft sowohl die Wahrnehmung unserer eigenen ästhetischen Möglichkeiten, als auch die Unterschiedlichkeit der anderen. Die Basis des Dialogs sind die eigenen ästhetischen Erfahrungen, die Entwicklung der Kreativität und des Vorstellungsvermögens.

### **4. Wissen**

Historische Bilder sind Dokumente der verschiedensten Sachverhalte. In sie gingen Weltanschauungen, soziale Vorstellungen und Erfahrungen, Wissen in unterschiedlicher Form und Umfang ein.

Um einen Dialog zu entwickeln, müssen wir über die Fragen hinaus auf zusätzliches Wissen zurückgreifen können. Das gilt auch für den Dialog mit Kunstwerken. Nur wenn wir uns dieses Wissen aneignen, können wir den Dialog weiterführen. Der Wahrheitsgehalt oder neutraler die Information eines Kunstwerkes erschließt sich erst dann, wenn dieses Wissen sich mit der ästhetischen Erfahrung unlösbar verknüpft, ja ein Teil von ihr wird.

### **5. Können**

Um einen praktisch-künstlerischen Dialog mit einem der Vergangenheit angehörenden Künstler, so wie er sich in einem Werk präsentiert, zu führen, bedarf es eines gewissen Volumens und einer gewissen Entwicklungshöhe der eigenen künstlerischen Fähigkeiten. Und ein Dialog wird umso erfreulicher und ergiebiger sein, je höher wir selbst einsteigen.

Unser modernes Kunstverständnis kommt uns dadurch entgegen, dass wir Konzepte, Strukturen, Symbole, Zeichen, Aktionen, Diskurse unter künstlerisches Können subsumieren.

Sobald es aber ans Realisieren und Umsetzen geht, zeigen sich die Haken dieses Entgegenkommens. Konzepte sind intelligente Produkte, Strukturen korrespondieren mit Analysen und Erkenntnissen, Zeichen und Symbole müssen kommunikativ sein, Aktionen beziehen weitere Disziplinen mit ein und Diskurse erfordern ein gründliches Verstehen des anderen und der weiterführenden Perspektiven.

Und all das soll nun im Dialog mit einem Vor- und Gegenbild zum Zuge kommen. Interessanterweise und ohne dem weiter nachgegangen zu sein, tun sich Studierende damit schwerer als Schüler.

## **6. Widersprüche**

Ein unauflöslicher Widerspruch besteht zwischen dem statischen, abgeschlossenen historischen Werk und dem dramatischen, lebendigen, künstlerischen Ringen. In diesem Ringen im Sinne einer Belagerung werden sozusagen Brocken aus der Bastion gezerrt, Breschen geschlagen, Scheinerfolge und Rückschläge erzielt. Erhoffte Erfolge sind das umfassende Verständnis für Geschichte in künstlerischer Form dokumentiert und das Wachsen der eigenen künstlerischen Fähigkeiten. Es ist eine aufklärerische, öffentliche Komponente und eine subjektiv-narzisstische Komponente, die sich zueinander widersprüchlich verhalten. Nur im labilen Gleichgewicht von didaktischem Zeigefinger und ästhetisch autonomen Gebilde sind wir moderne Partner des alten Kunstwerks. Es gibt Momente, in denen alles dazu drängt, diese Widersprüche und Zweifel aufzulösen und das sind die Momente der praktischen Arbeit.

Und auf die Ebene der praktischen Auseinandersetzung soll im Folgenden der Schwerpunkt gelegt werden.

## **7. Ein Beispiel**

7.1. Jan Steen: Abfahrt von einem Wirtshaus. Im Zentrum der im folgenden dokumentierten Bild-Arbeit steht ein Werk Jan Steens (1626-1679), mit dem Titel "Abfahrt von einem Wirtshaus", das ca. 1665 entstanden ist und in der Staatsgalerie Stuttgart hängt. Die Maße des mit Öl auf Leinwand gemalten Bildes sind 84 x 109 cm.

Bei der Schwierigkeit, kreative Prozesse nachträglich zu systematisieren, habe ich mich dafür entschieden, neben das analytische das konzeptionelle Vorgehen zu stellen. Sozusagen dazwischen und doch beide unterfangend wird die künstlerische Kreativität gesehen. Aus der Fülle des vorhandenen Materials können nur wenige (hoffentlich einleuchtende) Beispiele gezeigt werden.

...stellen Sie sich folgende Situation vor: Da hat jemand 2 ½ Jahre hunderte von Zeichnungen, Bildern, Skulpturen, Computerarbeiten über ein einziges historisches Bild gemacht und möchte das nun vorstellen. Das Modell konventionelle Ausstellung taugt nicht, denn diesen Arbeiten haftet ein merkwürdiger Beigeschmack an; sie haben etwas Didaktisches, das sich nicht mit den Erwartungshaltungen der Kunst-Konsumenten bzw. nur unter anstrengenden Verbiegungen zur Deckung bringen lässt.

Modelle rückwärtiger Systematisierung habe ich einige durchgespielt. Ihnen haftet allesamt der Geruch des rationalen Hinfrisierens von eigentlich sporadischen, spontanen, besessenen, zufälligen, intuitiven Aktionen an. Außerdem bestechen solche Modelle durch eine Trockenheit, die in geradezu kokettem Gegensatz zur Materie steht.

Beim Grübeln über die Komplexität dieser Produktion und die Probleme ihrer Darstellung verhielt ich bei dem Gedanken, dass sie, die Produktion eigentlich von Schüben und Perioden bestimmt war und ganz und gar nichts Systematisches hatte. So entstand die Idee zum Stückwerk-Text, der die Stückwerk-Arbeit am ehesten widerspiegelt.

## 7.2. Die Dramatik des Verstehens und die Lust des Zerlegens

Während moderne Kunst durch ungewöhnliche Oberflächen oder Themen mit unserer Wahrnehmung spielt, ist ein vergleichbarer Impuls nur selten von historischer Kunst zu erwarten. In der Regel brauchen wir – jung und alt – zusätzliche Einführungen und Anstöße. Dann kann auch die Beschäftigung mit älterer Kunst spannend werden. Denken wir nur an die Zu- und Abschreibungspraxis bei Rembrandt oder die Deutungsanläufe im Falle von Velasquez' "Las Meninhas". Was Jan Steens Bildwelt anbelangt, finde ich seine Doppel- und Mehrbödigkeit faszinierend. Ich beschränke mich hier auf zwei Beobachtungen. Die eine betrifft die Frau mit den Kindern auf der Brücke, die als arme Frau und im Kontext des ganzen Bilds als Frau Armut, als Bedrohung durch Armut zu

bestimmen ist. Die andere Beobachtung gilt der mit eingestemmtten Armen in der Mitte des Kahns stehenden jungen Frau, die die Züge von Steens Frau Margriet geb. van Goyen trägt. Es gibt nämlich einen etwas früheren Kupferstich, auf dem eine Frau in genau dieser Haltung tanzt, die als "Voluptas" bezeichnet wird. Und jetzt geht es schon los: Hält nicht der ältere Mann links von Steens Frau die Kanne geradezu obszön vor deren Schoß; ist es Zufall, dass die Frau Armut gerade oberhalb von Steens Frau über die Brücke geht und gibt es über kompositorische Überlegungen hinaus Gründe, warum Margriet den in der rechten Hälfte lagernden Paaren geradezu entgegensteht?

Dieses lustvolle Detektiv-Spiel lässt sich mit Hilfe künstlerischer Mittel steigern und erheblich ausweiten. Auch davon handelt dieser Bericht.

Die künstlerische Beschäftigung mit einem vorgegebenen Bild bedeutet vor allem, in dieses einzugreifen. Selbst ein möglichst genaues Wiederholen der gesamten Komposition geht nicht ohne schwerwiegende Eingriffe vonstatten. So setzt ein Aquarell mit Federzeichnung, das nach einem erneuten Lokaltermin vor dem Original entstanden ist, Akzente, um die Erinnerung an eine gewisse Buntheit des Originals zu stützen. Das führt zwingend zu einer Veränderung des gesamten Kolorits. Erst recht gilt das für die Notizen im Bild, die sich auf die Komposition und ein möglicherweise in diesem Bild zitiertes Thema beziehen ("Wie die Alten sangen...").

Ein geradezu wörtliches Zerlegen zeigt ein mit Photoshop gemachtes Bild, auf den zwar alle Motive des Originals zu sehen sind; nun allerdings nicht in ihrer Komposition, sondern in einer Struktur mit unterschiedlichen Gewichtungen.

Vom lustvollen, ja geradezu mutwilligen Zerlegen zeugen zwei andere Computerarbeiten. Neben diesen bildästhetisch gesteuerten Eingriffen stehen andere mit klarer Erkenntnis-Absicht. Hierzu zähle ich Untersuchungen der räumlichen Verhältnisse durch zeichnerisches Analysieren, aber auch durch plastisches Nachbilden des Bild-Personals mit der Möglichkeit, räumliche Verhältnisse zu rekonstruieren.

Der Veranschaulichung von Erkenntnissen dient ein Blatt, auf dem die großen Themen-Blöcke des Bildes hervorgehoben sind: Die Bootsgesellschaft mit ihren Hintergrundthemen Narren- und Lebensschiff, die rechts im Bild müßig gehende Gruppe etwas feiner gekleideter Leute, die an die Tradition höfischer Muße und arkadischer Vorstellungen anknüpft, die Gruppe im Wirtshauseingang, die ein wichtiges Stück Alltagserfahrung zitiert. Die Lust des Zerlegens kann durch den Vergleich noch gesteigert werden. In diesem Fall geht es um einen Vergleich mit einem anderen Bild Steens.

### 7.3. Das Vergnügen des Verdeutlichens und der Mut zur Darstellung

Didaktik ist in vielerlei Hinsicht das Gegenteil von Kunst – jedenfalls in der westlichen Tradition. Das Zeigen auf das ungeschützte Bild ist eine obszöne Geste. Das Reden dazu ein Versuch der Versöhnung.

Eine solche Didaktik ist aber geradezu harmlos gegenüber dem künstlerischen Widerhandeln als lernend-lehrender Akt. Da Kunsthistoriker am liebsten nur mit Handschuhen auf ein Bild als ihren persönlichen Besitz zeigen, können sie den künstlerischen Gegenakt nur als Affront verstehen und, wenn sie wohlwollend sind, den künstlerischen Eigenwert solcher Produkte bewerten; auf jeden Fall aber werden sie peinlich berührt über die damit verbundenen didaktischen Absichten hinwegsehen.

Dies mein Resümee nach einigen desillusionierenden Gesprächs-Ansätzen. Was mich nicht zuversichtlicher macht sind Indizien dafür, dass auch die Museumspädagogen, wahrscheinlich aus ganz anderem Motiv ebenfalls Schwierigkeiten mit der künstlerisch inspirierten Rezeption haben.

Dabei begeben sich diese Gruppen eines unbeschreibbaren Vergnügens, nämlich auch über Jahrhunderte hinweg mit einem Künstler mitzumachen, seine Arbeit fortzusetzen, zu aktualisieren und zu verdeutlichen. Das beginnt beim Extrapolieren von Motiven und Details und führt zu eigenständigen Gestaltungen.

Ein zentrales Thema von Steens Bild ist das abfahrende Boot. Im 17. Jahrhundert war eine solche Szene nicht darstellbar und rezipierbar ohne die Tradition der Narren- und Lebensschiffe abzurufen. Entsprechend können künstlerische Antworten heute diese Tradition aufnehmen, verdeutlichen und aktualisieren. Unterschiedliche kreative Schleifen werden dann auf das moderne Motorboot stoßen, Styx und Charon erinnern, Unterhaltungsschiffe aufspüren, den traurigen Narren, der dem abstürzenden Boot nachschaut, erfinden oder das Schiff kentern lassen.

Das Arrangement der Figuren im Boot gipfelt in der kessenen Dirn in der Mitte mit ihrer gelben Bluse und der leicht verschobenen Schürze. Es ist ohne Zweifel ein besonderes männliches Vergnügen, die Voluptas – Wollust – Komponente in dieser Figur zu verdeutlichen. An ihr entzündete sich auch die plastische Fantasie und führte zu einer frühen frechen Interpretation.

Ein auch schon in Steens Bild drastisches Motiv ist der Geiger, der in einer merkwürdigen Geste sein Instrument fast drohend in Richtung der Abfahrenden schwenkt. Steens Rückgriff auf einen Charakter, den man von Bosch oder Breugel zu kennen meint, fordert

zu immer neuen Darstellungs-Anläufen heraus. Dabei wird auch seine große kompositorische Bedeutung als Brücke zwischen den beiden Bildhälften deutlich.

#### 7.4. Durchs Bild zur Wirklichkeit zurück- und vordringen

Norbert Schneider hat deutlich gemacht, dass ein Genre-Bild in der frühen Neuzeit eine gesellschaftliche Funktion hat. Es trägt dazu bei, neu geforderte Verhaltensweisen und Werte ästhetisch geformt zu vermitteln. Soweit kann ein Bild dieser Art ein Schaufenster sein, in dem wir menschliches Verhalten kritisiert, aber auch vorbildlich dargestellt finden und durch das wir einen Blick in die gesellschaftliche Wirklichkeit um 1665 werfen dürfen. So gesehen müssen wir unsere bisherige Geschichte dieses Bildes anders schreiben und ergänzen.

Das Wirtshaus war auch im 17. Jahrhundert schlecht beleumundet. Vor allem die zeitgenössische Literatur schildert das Wirtshaus als Bordell und Spielhölle. Ganz schwach können wir in einer kaum zu erkennenden Anmache hinter der dicken Figur des Wirts, in den Kartenspielern rechts vom Baum und der ihnen aus dem Fenster zuschauenden Frau die Konturen dieser Einschätzung erkennen. Zu diesen Figuren mit schlechtem Leumund gehören auch die Spielleute, also unser Geiger.

Ganz auffallend ist der durch die Komposition verstärkte Kontrast zwischen den Leuten im Boot und der auf der Wiese lagernden Gruppe. Zwar stehen hinter den Figuren im Boot Sünden wie die Gula, die Völlerei, deren menschliche Darstellung ein sich übergebender Mann oder die Trinker sein können und auch die schon zitierte Wollust – dennoch wirken diese Figuren normal, stehen in Kleidung und Körpersprache den Zurückbleibenden nahe. Die Picknick-Gruppe hat dagegen einen Hauch jenes luxuriösen Lebens, das in der zweiten Jahrhunderthälfte vom Hof des Sonnenkönigs herüberstrahlte.

Solche Beobachtungen haben natürlich in der bildhaften Auseinandersetzung ihren Niederschlag gefunden. Eine wichtige Aktion ist das Herausholen und Ausbreiten von Typen, die Zuordnung zu den großen Themen der Todsünden, des Narrenschiffs, Arkadiens, des Alltags.

Ein anderer Zugriff ist das Aktualisieren der Figuren und Situationen, um die Vorstellung von Wirklichkeit zu erweitern. Für Gruppenbesuche im Wirtshaus lässt die Fantasie freie Räume.

Eine weitere Komponente ist die bildliche Erschließung des Wirtshauses, wobei Steen selbst durch eine große Zahl von Bildern zu diesem Thema Material bereitstellt. Die Verbindung von innen und außen, zwei Sphären derselben Wirklichkeit bot sich an.

Schließlich mussten die Bootsleute im Wirtshaus gewesen sein. Der sich übergebende macht nicht den Eindruck eines Seekranken.

Der nächste Schritt galt einer Ausweitung des Sichtbaren hinein in das Wirtshaus. Aber wie die Spanne zwischen Ankunft und Abfahrt vorstellen oder gar gestalten.

Wiederum war es Norbert Schneider, der auf eine Tendenz in der Genre-Malerei des fortschreitenden 17. Jahrhunderts hingewiesen hat, die eben aufgestellten sittlichen Normen bzw. deren allzu rigide Kontrolle und Einhaltung mit freundlichem Spott zu bedenken. Begleitend spielten dabei die Komödie und die Rederijker genannten Schauspiel-Gruppen eine Rolle. Steen hatte zu ihnen nachgewiesenermaßen ein gutes Verhältnis und machte sich seinerseits über sie lustig.

Zwischen Ankunft und Abfahrt spielen nun in einem Comicbuch die Rederijker insofern eine überbrückende Rolle, als in ihrem Spiel von den Todsünden, das sie im Wirtshaus aufführen, die Bezüge zum Verhalten der Besucher hergestellt werden.

An die Idee der komödiantischen Verarbeitung der Wirklichkeit schließt ein Konzept an, die Figuren des Bildes als Darsteller der Commedia dell'arte zu verstehen – auch ohne die blasseste Vorstellung eines Stückes oder Texts.

## 7.5. Zeichenwelten

Der Dialog mit einem historischen Werk kommt nur zustande, wenn der lebende Partner sich stellt. In den praktischen Reaktionen kann sich das beim Vor- und Grundschulkind in höchst eigenwilligen Übersetzungen äußern, die dem Bild einen neuen Sinn geben und beim Erwachsenen zum Offenbaren der eigenen Bildsprache führen. Wesen des Dialogs ist aber die Bewegung, also können wir davon ausgehen, dass unser Bildbewusstsein und unsere Bildsprache auf das Gegenüber reagieren und sich dabei verändern.

Nun ist diese individuelle Bildsprache, sozusagen der ikonische Idiolekt, der empfindlichste und weitgehend unbekannteste Punkt unserer Biografien. Auf der einen Seite wünschen wir uns eine sensible natürliche Entwicklung der ästhetischen Fähigkeiten, auf der anderen Seite sehen wir uns später einem Scherbenhaufen von völligem Unvermögen und Predominanz der Medien gegenüber. Wie kann man diese Schere schließen?

Aber zurück zu dem hier modellhaft entwickelten Dialog. Als Dialog-Partner Steens kann ich mich so charakterisieren: Ich teile die Freude am Menschlichen und Allzumenschlichen, am Erzählerischen, an harmlosen Alltagsbeobachtungen, an Pointen und Lebensfreude. Ich habe Verständnis für Steens Haltung, sich nicht auf ein Thema festlegen zu lassen und seinen Hang zum Komödiantischen, seinen Bildwitzchen und

auch dafür, dass er zugunsten der Unterhaltung den Kanon der schönen Kunst gelegentlich zu leicht nimmt.

Wesentlich schwieriger wird es auf der Ebene der Bildästhetik und Bildmittel Gemeinsamkeiten zu entdecken. Hier sind kaum größere Kontraste zu denken: Strukturen an Stelle von Kompositionen, Zeichen an Stelle von Gegenstandsbildern. Aber selbst hier gibt es Verbindungen: da ist so etwas wie ein *horror vacui*, die Angst ein Quadratzentimeter einer Bildfläche könnte ohne Bedeutung bleiben, oder eine gewisse Schwäche für Buntheit oder die Opposition als Prinzip auch der kleinsten Bildteile. Inzwischen bilde ich mir sogar ein, dass mein Hang zum Animieren, Beleben, Dramatisieren und Schreiben im flüssigen pointierten Duktus Steens sein Gegenüber hat. Nun besteht ein Dialog nicht aus bloßer Zustimmung oder Einverständnis, sondern besteht im wesentlichen aus dem Artikulieren von Differenzen. Erst dann kann der Dialog zum Verstehen und Klären führen und im besten Fall weiterführen.

Ein Modell, in dem das künstlerische System Steens dem eigenen gegenübergestellt wird, ermöglicht die Vorstellung eines vor Spannung vibrierenden Zwischenraums. In diesem Raum amalgamieren Themen, Stile, Konzepte zu einem erst einmal virtuellen künstlerischen System.

An den Punkten, an denen das virtuelle real wird, löst sich die Spannung und es entstehen im günstigen Fall eigenständige Werke der dritten Art.

An einem Beispiel kann ich sogar die Dynamik dieses Prozesses rekonstruieren. Ich war mit einer prall gefüllten Mappe von Arbeiten zu diesem Bild Steens bei der Abteilungsleiterin für die altniederländische Malerei aufmarschiert. Es gab ein freundliches Gespräch, bei dem ich von Anfang an in der Rolle des ungebetenen Handelsvertreters war. Danach war ich so etwas von aggressiv, dass ich auf der Heimfahrt ein Sechserpack von Leinwänden in der Größe von Steens Bild kaufte, nämlich 80 x 100 cm. Denn das hatte ich herausgespürt: Eine Staatliche Galerie ist kein Spielplatz der Kunst: hier wird Ernst gemacht. Also machte ich Ernst und malte das allerernsteste Bild in diesem ganzen Projekt. Aber so wie Jan Steen selbst bei seriösen Themen wie dem Sieg David über Goliath nicht umhin konnte, einen Jungen auf den abgeschlagenen Riesenkopf pinkeln zu lassen, so will auch mein ernstes Bild eigentlich nicht Ernst genommen werden. Wo kämen wir denn da auch hin? Da könnte ich ja gleich Staats-Maler werden.

#### 7.6. Das Bild als End- und Ausgangspunkt künstlerischer Kreativität

Ein Bild des 17. Jahrhunderts ist kein offenes Kunstwerk, sondern ein geschlossenes. Es ist der Abschluss eines kreativen Prozesses, der für Maler und Publikum verbindlich ist.

Obwohl wir alle noch das Dogma des voll und ganz von Stimmigkeit getränkten Kunstwerks in uns haben, sind wir doch bereit, mit Umberto Ecos Terminus "offenes Kunstwerk" zu argumentieren. So ergibt sich die Möglichkeit, ein Bild wie Steens "Abfahrt von einem Wirtshaus" in der praktischen Rezeption zu öffnen und damit zum aktuellen Ausgangspunkt didaktischer und künstlerischer Kreativität zu machen. Hier gilt es, noch einen feinen Unterschied zwischen künstlerisch und didaktisch auf der einen Seite und rein künstlerisch auf der anderen Seite zu machen. Picassos künstlerische Auseinandersetzung mit den Meniñas hat wieder viele unverkennbare Picassos gezeugt. Eine didaktisch-künstlerische Auseinandersetzung, wie wir sie hier vorschlagen, soll zur praktischen Rezeption von älteren Kunstwerken anregen und eine Vielzahl kreativer Möglichkeiten sichtbar und denkbar machen. Am deutlichsten machen das die sich aus der Beschäftigung mit Steens Bild ergebenden Ideen zu einer auf diesem Bild basierenden Theaterinszenierung. Am Beginn standen Phantasien über eine Auflösung des Bildes in eine Installation mit einem richtigen Boot und plastischen Figuren. Dieser Gedanke verödete wieder und neu entstand die Vision der völligen Animierung des Bildes in einer Aufführung. Um den Abstand zum Folkloretheater herzustellen, wurden die Figuren aus Blechplatten geschnitten, wirken dadurch übersetzter, eigenwilliger. Natürlich kann man – wie ich es im Comic versucht habe – das Bild in Handlung übersetzen und erzählen, aber das ist noch nicht theatralisch. Nun gibt es einen literarischen Schatz, aus dem sich bereits Steen und seine Zeitgenossen bedient haben. Dabei denke ich an das Werk von Jakob Cats und sein Einfluss auf Alltag und Kunst. Ein Lektüre-Tag mit der deutschen Übersetzung von 1712 brachte zwar noch keine Erleuchtung, aber den Impuls einem Theater-Regisseur mit einzubeziehen. Klaus Metzger, Schüler und Assistent von Peter Stein und u.a. Intendant des Tübinger Zimmertheaters war von der Idee und der Lektüre von Cats Werk angetan. Die nun einsetzende kreative Phase war insofern sehr spannend, als sowohl Regisseur als auch Künstler didaktisches Neuland betraten. Einig waren wir uns nur darin, dass eine veritable Erzählung, eine Handlung im Zentrum stehen sollte. Was die Inszenierung angeht, kreisten unsere Gedanken um die Vorstellung einer Kiste in einer Kiste, um Sehschlitze, um Zuschauer in Bewegung und als Mitmacher; kurz: ich lernte ungeheuer viel aus einer bis dahin weitgehend unbekanntem Richtung. Im Gespräch mit Freunden wuchs die Einsicht, dass sich die Handlung ganz auf das Bild beziehen müsste, sonst würden die Figuren zur Staffage reduziert. Ein Neffe, der Kunstpädagogik studiert, ließ beim Betrachten der kleinen Blechfiguren das Wort „Spieluhr“ fallen, um das Agieren und Präsentieren der Figuren zu beschreiben. Das saß und wurde zum Leitbegriff inszenatorischer Phantasien. Inzwischen hatte sich der Regisseur intensiv mit Cats

beschäftigt und war begeistert- sah aber weit und breit nichts „theatralisches“. Eingedenk der Mahnung das Bild Steens im Mittelpunkt zu belassen, machte ich mich selbst daran ein Stück in der Art des Peter Squenz von Gryphius oder der Handwerker in Shakespeares Sommernachtstraum zu schreiben. Ich stellte mir vor, dass so die Rederijker, Handwerker-Poeten und -Deklamateure gesprochen haben müssten. Als mein Stück in den Ohren des Regisseurs Gnade fand, war der Durchbruch geschafft. Jetzt begann allerdings eine harte Arbeitsphase. Es galt die 24 Figuren aus 2mm Alu-Blech, 125 cm hoch zu formen. Ich verbrachte Wochen in einer Schlosserei, schaffte jeden Tag eine Figur zu sägen, zu schneiden und zu verformen. Beim Bemalen mit Acryl-Hochglanzlack passierte insofern eine Panne, als ich zwar das Metall sorgfältig entfettete aber nicht grundierte. So sind die Figuren jetzt leider nicht wetterfest.

### 7.7. Vom Nutzen solchen Tuns

Die Darstellung eines solchen Projekts legt den Verdacht der Ausschließlichkeit nahe. Ganz abgesehen davon, dass die Routine so etwas nicht zulässt, entspräche das auch ganz und gar nicht dem Sachverhalt der Selbstbildung. Denn Selbstbildung kann nur im Bildungssubjekt gedacht werden und dieses wiederum nicht außerhalb einer Biografie. Ich meine, dass die Auseinandersetzung mit Genrebildern den Sinn für Situationskomik schärfen kann. Es sind in Bildern verdichtete menschliche Reaktionen und Aktivitäten. Das Komische meint nicht den Ulk sondern das szenisch zurechtgerückte, die Bildinszenierung. Dazu gehört auch der Einsatz der accessorischen Dinge, Gegenstände, Tiere, aber auch Kleidung, Mimik, Gestik. Bei aller zeitlichen Distanz spürt man die Bedeutsamkeit des Alltäglichen. Und in diesem Spüren und Erkennen erweitert sich die Wahrnehmung des eigenen Alltags. Das historische Bild bietet darüber hinaus mit seiner rekonstruierbaren Ikonografie, zeitlich bedingten Formen und individuell-künstlerischer Ausgestaltung eine ideale Startbasis für kreative Aktivitäten in unterschiedlichste Richtungen. Eben die zeitliche, soziale, politische Distanz macht das weniger verletzlich als ein zeitgenössisches Werk. Unsere ästhetische Kritik ist hinsichtlich der aktuellen Kunst ungleich schärfer. Wir belauern sie geradezu hinsichtlich ihrer Kunstwertigkeit. Beim historischen Werk schaffen Interpretationsfragen künstlerische Spielräume. Bildform und Stil sind klar und unmissverständlich. Sie sind eine solide Basis für Experimente. Wer einen lebenden Künstler nachahmt ist ein Plagiator, wer a la Giotto oder Vermeer malt ein Fälscher. Auf unser Metier gewendet: Schüler können a la Emil Schumacher malen oder Installationen a la Beuys einrichten aber weder wie Giotto noch wie Vermeer malen. Diese scheinbare Abgeschlossenheit des historischen Werks zwingt uns in der

Auseinandersetzung zur eigenen Wahrnehmung, Gedanken, Gestaltungen. Mit Kunsthaftigkeit, Kunstwertigkeit hat das gar nichts zu tun. Es sind einfach erst einmal originelle Ansätze des Eindringens und Verstehens, das was ich als Rekonstruktion beschrieben habe; es sind weiter Zerlegungsprozesse, Dekonstruktionen mit neuen Kombinations- Experimenten und es sind Formen des Konstruktiven, des bewussten Einsatzes eigener Gestaltungsmittel im Dialog mit dem historischen Material. Ziemlich sicher bin ich mir darüber, dass ein solches Vorgehen insgesamt unser Bildverständnis erweitert. Darüber ob sich auch die künstlerischen Artikulationsmöglichkeiten dauerhaft verändern, kann man nur mutmaßen.

## Literatur

Cats, Jacob „Des unvergleichlichen Poeten Jacob Cats... sinnreiche Werke und Gedichte“ 1710-1714

Criegern, A.v. : „Konzepte künstlerischer Auseinandersetzung- Erprobt an einem Bild aus dem 17. Jahrhundert“ ;in: Kunst+ Unterricht Heft 233/1999, S.40-43

Ders. „Wie die Alten sangen...“ Auseinandersetzungen mit einem Bild von Jan Steen (1626-1679), Tübingen 1999

J. Kirschenmann /F. Schulz : Bilder erleben und verstehen. Einführung in die Kunstrezeption. Leipzig: Klett 1999, S.46f.

Staatsgalerie Stuttgart: Katalog Alte Meister

Schneider, Norbert: „Genremalerei und Alltagsmoral. Eine Skizze zur Funktionsbestimmung der Genremalerei innerhalb der Kultur der frühen Neuzeit.“ In: C. Keim, U. Merle, C. Threuter (Hg): Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit. Bild. Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte (= Festschrift für Ellen Spickernagel). Herbolzheim: Centaurus 2000, S. 7- 13