

nicht allein der Wissenschaft obliegt. Immer noch ist zu fragen, wie sich dieses Instrument der Kulturgestaltung (auch der Repräsentation und Machtausübung) konstituiert. Welche Rolle spielt das ›Bild‹ in dem weiteren Bereich visueller Gestaltung (Architektur, Design, Ornament), den der Kunstbegriff (anders als der Bildbegriff) mühelos zu umfassen in der Lage ist? Wie wird damit gearbeitet, wie entwickelt sich das Instrumentarium bildnerischen Ausdrucks und wie jenes zu dessen Reflexion? Wie wird der Bilderhaushalt im Kultur- und Kunstbetrieb reguliert, über welche Institutionen? Wer ist das Publikum? Wie unterscheiden sich Produkte der Kunst – heute und in früherer Zeit – von anderen Instrumenten visueller Kommunikation? Und lenkt man den Blick auf andere Gebiete, z. B. mittelalterlicher oder außereuropäischer Bild(kunst?)welten, so wird Abgrenzung erkenntnisfördernd sein: Das heißt in der Analyse wird man den uns längst selbstverständlich gewordenen ästhetischen Blick aktiv zu überprüfen haben, um die Differenzen und Ähnlichkeiten unterschiedlicher visueller (und/oder materieller) Kulturen erkennen zu können.

Solche Interpretationsarbeit an den konkreten historischen Gegebenheiten, in der ich die wesentliche Aufgabe des Faches Kunstgeschichte sehe, sei kritisch und kann doch nicht absolut ›objektiv‹ sein, denn sie ist selbst an der Gestaltung der visuellen Kultur beteiligt.² Dies bezieht sich auf die Kunst der Vergangenheit genauso wie der Gegenwart. Ein Ende dieser Geschichte ist nicht absehbar.

Regine Prange:

Kunstgeschichte ohne Ende ? Für eine Kritik des Sprachparadigmas

Die Kunstgeschichte hat den Schock der Moderne, nun mittlerweile gut zweihundert Jahre alt, immer noch nicht an sich herangelassen. Als Erbin der Ästhetik, die den ›Schöngeist‹ gegen den Empirismus der Aufklärung antreten ließ, entwandt sie sich ihm mit großem Erfolg und mit der jüngsten Konsequenz einer allgemeinen Bildwissenschaft, der man irrtümlich das ›Ende der Kunstgeschichte‹ nachsagt. Tatsächlich folgt diese Entgrenzung des Faches dem immer schon angestrebten Ziel der Kunsthistoriker, an ihren Objekten das Gelingen mythischer Repräsentation unter Beweis zu stellen, Hegels Verdikt zum Trotz, dass die Einheit von Anschauung und Erkenntnis der Gegenwart nicht mehr möglich sei.

Als der Stil verloren ging, erfand Winckelmann die Stilgeschichte, mit verklärtem Blick auf die Antike und ihre Nachahmer. Als das Schöne schwand, brachte die Ikonografie Form und Inhalt wieder ins Gleichgewicht, mit romantischer Vorliebe für christliche Sujets. Als dann die Motive und die Formen alle tradierten innerkünstlerischen Codes sprengten, fand Kunst- als Geistesgeschichte wiederum den einheitlichen Sinnhintergrund jedes künstlerischen Phänomens. Und schließlich, als die neuen Medien das Bild zur globalen Währung werden ließen, mobilisierte die Kunstgeschichte all ihre klassischen Methoden, um ›das Bild‹ schlechthin zu erforschen. Diese zeitgenössische Kunstgeschichte als Bildwissenschaft fühlt sich modern, weil sie – endlich – die Moderne überwunden hat. Ihre Gegenstände sind nicht mehr mit dem Brandmal des Außenseiterischen, Ephemereren geschlagen, das an den Avantgarden noch mühsam hinweggedeutet und mit dem Siegel ›Kultur‹ versehen werden musste. Das am 18. Jahrhundert bereits diagnostizierte ›Ende der Ikonografie‹ (Busch 1993) hat sie vergessen bzw. als Spezialfall von Bedeutung der Ikonologie eingemeindet. Ob es sich nun um

2. Vgl. meine Studie: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950, München 2001.

Zur Autorin

Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Neueren Geschichte und Soziologie in München und Berlin, Promotion 1990 über das ›Kristalline als Kunstsymbol‹, 1991–1998 wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut in Tübingen, Habilitation 1998 über Piet Mondrian und das ›ikonoklastische Bild‹, nach Vertretungsprofessuren in Berlin und Frankfurt a. M., ab 1999 Professorin für Kunstgeschichte in Marburg, seit 2001 Professorin in Frankfurt a. M.



journalistische Fotografien oder wissenschaftliche Illustrationen handelt – erleichtert konstatiert die bildwissenschaftliche Methode den ausbleibenden Widerstand des Materials gegen den hermeneutischen Zugriff, einen Widerstand, dem Panofsky vor Marcs *Mandrill* noch relativ hilflos gegenüberstand. Die alten Methoden unseres Faches scheinen sich in einem größeren kulturwissenschaftlichen Kontext umso mehr zu bewähren, mit dem kleinen Schönheitsfehler nur, dass die Kunsthistoriker selbst nicht mehr unbedingt gefragt sind. Andere, theorienähere Disziplinen schreiten voran bei der Universalisierung kunsthistorischer Methoden. Ein Literaturwissenschaftler (W. J. T. Mitchell) rief den ›pictorial turn‹ aus, der sich allerdings bei näherem Hinsehen als Verlängerung des ›linguistic turn‹ erweist, denn Sprache bleibt das Paradigma auch für die Erforschung des Visuellen. Was soll das Fach also tun? Soll es sich mit einer Nischenexistenz in den Visual Studies begnügen, zur Archäologie der Medienwissenschaften gemindert seine Wunden lecken?

Statt immer nur auf dem Eigentumsrecht an den nunmehr interdisziplinär beliebten ikonografischen, stil-, geistes- und kulturgeschichtlichen oder phänomenologischen Methoden zu bestehen und die ›eigentliche‹ Kompetenz der Kunstgeschichte hervorzuheben, wäre die Analyse der Situation und die kritische Introspektion sinnvoll. Die wichtigste Erkenntnis aus der heutigen, über die Ufer der Disziplinen getretenen Diskussion ist doch die Auflösung der einst verfeindeten Parteien der Formanalyse und der vermeintlich avancierten Bedeutungsforschung. Einträchtig vereint sind sie nun Rädchen im Getriebe der universalen Bildwissenschaft. Deutlich wurde auf diese Weise die gemeinsame Grundlage von Ikonologie und Stilanalyse, die sie einende Annahme eines Sprachcharakters aller Artefakte und sozialen Gesten. Dieses Axiom hat die Kunstgeschichte schon in ihren Anfängen errichtet; jetzt sorgt es dafür, dass sie sich überflüssig macht.

Dem Fach Kunstgeschichte wird heute das Wasser abgegraben, weil es selbst den Begriff der Kunst nicht historisch definiert hat, sondern seit jeher an der Perpetuierung ihrer historischen Funktion arbeitet. Die Geburt des Faches ist eine aus dem Geiste der Romantik; und sie lässt sich als ein ikonoklastisches Bauernopfer begreifen: Kunst wurde nicht mehr als Kunst aufgefasst wie in den akademischen Zirkeln, sondern, zukunftsweisend durch Wackenroders ›Herzensergießungen‹, als autonome ›Sprache des Göttlichen‹. Damit war für die Verlängerung der repräsentativen Kunstfunktionen des Feudalismus gesorgt, wobei auch ein neuer, innerweltlicher Repräsentant des Absoluten – die Nation – eingeführt wurde. Professionelle, staatlich geförderte Kunstgeschichte wurde nötig, um die Applikation der Kunst auf dieses neue Ganze zu leisten. Die wissenschaftlich inszenierte Rezeption der Kunst machte den Geschichtsraum für den gebildeten Staatsbürger zugänglich und vermittelte ihm das Gefühl der Partizipation. Der metaphysische Grund dieser Totalitätsidee ist von den Postcolonial Studies oder von den Poststrukturalisten nur vorgeblich zurückgewiesen worden. Mit dem Verschwindenlassen des großen Subjekts – sei es das des Künstlers, des Autors, der Nation oder der Epoche – ist der kunsthistorische ›Idealismus des Sinnes‹, den Régis Michel 1997 zurecht als eine dem deutschen Historismus folgende »gelehrte Form bürgerlicher Ideologie« charakterisiert hat, nicht zu durchbrechen. Vielmehr kehrt die globalisierte Bildwissenschaft wieder zu den ästhetisch-anthropologischen Ursprüngen der Kunstgeschichte zurück. Mitchell schlägt vor, das Konzept der ›Metasprache‹ von Kunst generell aufzulösen, also ihren Bezug auf Weltanschauung ganz zu unterbinden und stattdessen zu erörtern, wie Bilder sich als sol-

che konstituieren. Mit dem alternativen Begriff ›Metapicture‹ bezeichnet er eine potentiell immer vorhandene Selbstbezüglichkeit des Bildes, die an Gombrichs *Duckrabbit* ebenso durchgespielt werden kann wie an *Las Meninas* oder Magrittes *Verrat der Bilder*. Die metapicturale Ebene sieht jedoch, ebenso wie die psychoanalytische, keine Geschichte des Bildes vor. Es bleibt, trotz der Auflösung des Sinns von Bildern, bei der Behauptung ihrer Sprachförmigkeit. Nach Foucault wird Interpretation durch eine Art Wiederaufführung des Bildes ersetzt, die den Interpreten als Alter Ego des Künstlers einsetzt. Auch systemtheoretische Ansätze nach dem Vorbild Niklas Luhmanns beleuchten kommunikative Strukturen nicht mehr unter dem Aspekt ihrer Bedeutung, sondern als Funktionen. Nichts zeigt deutlicher die Rückkehr in die Metaphysik der ›Zweckmäßigkeit‹, die einst Leibniz seiner Idee von der ›besten Welt‹ unterlegte und die von Baumgarten in die ästhetische Wissenschaft eingeführt worden ist.

Vielmehr wäre das Sprachparadigma grundsätzlich zu überprüfen. Eine Kunstgeschichte, die nicht ihren ›Nachbildern‹ hinterherläuft, müsste sich von dem Dogma lösen, dass Artefakte grundsätzlich ›Text‹ seien. Der metapicturale Bezug wäre als eine historische Bewegung zu entdecken, die das Kunstbild nicht einfach in ein universales Bildwesen integriert, wie es anthropologische Konzepte vorsehen. Dieser Versuch nämlich führt dazu, dass Kunst – romantizistisch – als degenerative Unterbrechung einer ›authentischen‹, in primitiven wie in modernen Artefakten wirksamen Repräsentationsmacht gelten muss. Der herrschende Totalitarismus des Zeichensinns wäre dann als eine Verabsolutierung der modernen Schrumpfung des Visuellen zu begreifen, wenn der Scheincharakter des ›klassischen‹ Werks in seiner historischen Qualität ernst genommen würde.

Wolfgang Kemp: Kunstgeschichte als Sicherungskopie?

Das Unternehmen *Kunsthistorische Arbeitsblätter* geht in seine entscheidende Phase. Wie zu hören ist, sind die ausstehenden Artikel des ersten Durchlaufs in Arbeit, wird der komplette Kurs voraussichtlich zum Ende des Jahres vorliegen. Über 160 Kollegen und Kolleginnen haben mitgearbeitet, wenn das letzte Heft vorliegt. Die Frage stellt sich, wie wir mit diesem größten Gemeinschaftsunternehmen der letzten Jahrzehnte umgehen.

Haben wir mit den KAB eine Sicherungskopie angefertigt? Oder ist das der »plan générateur«, um Le Corbusier zu zitieren, der Grundriss unseres Faches, auf dem wir aufzubauen gedenken, an dem wir weiterbauen können? Die bildungspolitischen Vorgaben und das allgemeine Misstrauen gegenüber den Fächern lassen eigentlich wenig Hoffnung, dass die Kunstgeschichte diese zeitliche Erstreckung (von Konstantin bis heute), ihre multimediale Kompetenz (Malerei, Skulptur, Architektur, Kunstgewerbe, Neue Medien) und ihren Methodenreichtum wird durchbringen können. Wobei es, um den Begriff plan générateur noch einmal zu unterstreichen, nicht um bloßes Konservieren geht. Es geht um die Ressourcen, aus denen wir schöpfen und über die wir in möglichst reichhaltiger und nicht planbarer Form verfügen wollen.

Es geht um den überlebensnotwendigen ›pool of variety‹, den abzulassen oder auf ein Planschbecken zu reduzieren, nicht die geringste innere Notwendigkeit besteht. Und immer häufiger hören wir die Forderung, dass ja eigentlich Weltkunstgeschichte, also eine noch breitere Anlage des Faches gefordert sei.

Zum Autor

Geb. 1946 in Frankfurt a. M., Studium der Kunstgeschichte in Tübingen, Rom, Münster und Bonn, Promotion 1970 über die Allegorie der Natur, 1978

Habilitation mit einer Arbeit zur Geschichte des Laienzeichnens, Professuren in Kassel, Los Angeles, Harvard und Marburg, seit 1995 Professor an der Universität Hamburg.

Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Fotografie, zur Rezeptionsästhetik und zum Erzählen in Bildern.

