Willkommen in der Jetzt-Zeit... : gegen den bisherigen Jetlag zwischen universitärer Disziplin und Gegenwart : für eine retro-perspektivische Kunstwissenschaft und -geschichte

Autor(en): **Bonnet, Anne-Marie**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **1 (2004)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872064

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ANNE-MARIE BONNET

Willkommen in der Jetzt-Zeit ...

Gegen den bisherigen Jetlag zwischen universitärer Disziplin und Gegenwart
Für eine retro-perspektivische Kunstwissenschaft und -geschichte

«der ausdruck ‹diskursiv› ist ein schicker akademischer begriff. er wird dazu benutzt, um so etwas wie ‹kritisch› oder ‹interpretierend› auszudrücken, etwas, was sich mit ideen befasst, wirklich reichlich intellektuelles zeug, das nicht nur deskriptiv oder feierlich gemeint ist, sondern herausfordernde intellektuelle arbeit darstellt, die arbeit von spezialisten und profis nicht von amateuren. [...] es ist ein kürzel für ernste arbeit an der schnittkante, gelehrte und wissenschaftler pflegen auch noch andere schicke ausdrücke zu verwenden, wie beispielsweise ‹strategien›, ‹theoretische konstrukte› und ‹hinterfragen›, wenn sie über ideen schreiben oder sprechen, über infragestellungen gegebener meinungen und kunstwerke [...]»

Diese semi-amüsierte, ironische Anamnese heutiger Umgangsform und Reflexion im Kunst- und Kulturbetrieb stammt von James Cuno[1] und erfasst meines Erachtens recht gut die gemischten Gefühle, die einen angesichts der gegenwärtigen Lage von Kunst, Kunstkritik und Kunstgeschichte beschleichen. Diese Bereiche verbindet, dass «man/n» doch vornehmlich damit befasst ist, Hoheitsgebiete und Deutungsmonopole zu verteidigen oder einander in der Aktualität beziehungsweise «Aktualisierung» zu übertreffen ... Heute werde ich mich nicht hinter «Diskursen» verstecken oder in einen modischen Jargon und das übliche Namedropping-Feuerwerk hüllen, um klar zu machen, wie informiert und hip ich bin. Ich werde von realer Erfahrung und Praxis sprechen, Nüchternheit und Ehrlichkeit walten lassen, einen Kassensturz der heutigen Lage bieten: Was ist der Fall? Was sind die Tatsachen (um Ludwig Wittgenstein zu parodieren)?

Wie steht es um die Zukunft der ästhetischen Praxis («Kunst» darf man ja nicht mehr sagen) in unserer Freizeit- (oder Kultur-)Gesellschaft, deren Event-Kultur und Bilderflut vor allem von einem so genannten Turbo- respektive Lifestyle-Kapitalismus geprägt sind? Ich vermag es nicht zu sagen, bin aber davon überzeugt, dass sie weiter gedeihen werde. Nur insofern die zunehmenden Verstrickungen des «Betriebssystems Kunst» (BSK) mit der Ökonomie (Kunst als Faktor für Sozialprestige und Qualitäten eines Wirtschaftsstandortes) seit den 1980er-Jahren sich auf unsere Praxis, Rolle und Bedeutung niederschlagen, werde ich dies ansprechen.

Von welcher Kunstgeschichte spreche ich? Was ist Gegenwart?

Ich werde von nichts Neuem[2] sprechen, sondern nur einiges neu pointieren. Spätestens seit Mitte der 1990er-Jahre findet offenbar eine erneute Besinnung[3] statt oder vielmehr gibt es ein Krisenbewusstsein,[4] ganz zu schweigen von der Rede vom «Ende der Kunst» und der Kunstgeschichte eine Dekade zuvor. Wenn von Praxis und Erfahrung gesprochen wird, so spreche ich von deutscher Warte aus und es sei nur nebenbei bemerkt, dass wir zwar von Globalisierung sprechen, jedoch nicht davon, dass der Stand der Reflexion in der Kunstgeschichte[5] je nach Sprach- und Denkraum, sei er anglo-amerikanisch, französisch[6] oder deutsch[7], sehr unterschiedlich ist und über die Sprachbarrieren, wenn überhaupt, selten offen gesprochen wird.

Von welcher Kunstgeschichte spreche ich also? Jener in den spannenden Büchern (in welcher Sprache?), jener in den Instituten (wo?, von wem?)? Es gibt fast so viele Kunstgeschichten wie Leute, die sie praktizieren, von länder- und sprachspezifischen Besonderheiten ganz zu schweigen. So wenig, wie es *die* Kunst gibt, sondern «nur» KünstlerInnen, gibt es *die* Kunstgeschichte, sondern eben KunsthistorikerInnen.

Wie ist eine Diagnose der Gegenwart zu bewerkstelligen? Was ist Kunstgeschichte?[8] Eine Vorgehensweise, ein Fach, eine Disziplin, eine universitäre Institution? Die Summe aller Curricula an den verschiedenen Instituten? Das Ergebnis verschiedener universitärer Systeme? Von welcher Kunstgeschichte spricht man, der in den Publikationen (in welchen?) Von den Autoritätsstrukturen? Von den veränderten Schnittstellen zur Öffentlichkeit? Wie reagiert sie auf die veränderte Rolle der so genannten Kultur («Event-Kultur», Kunst als Prestige- und Wirtschaftsfaktor)? Wenn sich die Museumslandschaft verändert und MuseumsdirektorInnen zu Event-Managern mutieren: Was bedeutet das für das Fach? Wenn es neue Märkte und Berufsmöglichkeiten für KunsthistorikerInnen gibt (Art Consulting, Banken, Versicherungen, Freizeitgesellschaft, Print- und Tele-Medien), spreche ich dann von Studium oder von Ausbildung (neue Anforderungsprofile)? Ich spreche von der Notwendigkeit, endlich anzunehmen, dass Veränderungen in der Kunst- und Kulturszene uns unmittelbar betreffen. Damit ist gemeint, dass der Glaube an reine Forschung und an die Unschuld von «academia» als Irrglaube und Fiktion erkannt werden sollte.

1. Was ist der Fall?

Verschwiegen werden die Reibungsverluste in «academia»: Wie viel Energie wird verschwendet, um den eigenen Status zu behaupten, um Einfluss oder Wichtigkeit zu steigern? Wie viel verdanken akademische Diskurse diesen Ritualen? Man sollte sich darüber Rechenschaft ablegen und sich das Besondere unserer Materie (Kunst!) in Erinnerung rufen, mit all den Chancen, die sie auch birgt. Wann begibt sich die/der KunsthistorikerIn schon in Gesellschaft von Künstlern und Kritikern, weiteren Teilneh-

mern am BSK und stellt sich der Möglichkeit, Fragen und Probleme im Namen der Kunst und dessen, was sie uns gibt, aufzuwerfen, nutzt eine Gelegenheit, an der Peripherie von «academia» über den eigenen Schatten zu springen und Gegenwart mitzudenken, um Subjekt und nicht nur Agent des Zeitgeistes zu sein?

Das Bewusstsein davon, was Kunst sei (ein Konstrukt?), hat sich verändert. Man weiss um das «Spiel der Kräfte und Institutionen (BSK), die am Kunstprozess beteiligt sind»:[9] Kunsthandel (Galerien, Auktionen), Kunst-Museen (-Hallen, -Vereine, -Räume), Zeitschriften, Universitäten, Medien und Politik. Kunstgeschichte muss erkennen, dass sie nur ein Baustein des BSK ist. Die Konsequenzen: Erstens muss der Kunst-Begriff revidiert werden (Vorsicht: Arbeit!), und zweitens muss die Kunstgeschichte ihre Mittäterschaft verantworten. Sie ist ein Agent des Systems: Sie konstituiert die Gegenstände mit, über die sie spricht, und zwar nicht nur strukturell-hermeneutisch (Bedeutungskonstitution und «management of meaning»), sondern auch ökonomisch und politisch.[10] Auch darüber sollte Rechenschaft abgelegt werden.

Das Investigationsfeld ist breiter, tiefer, komplexer geworden: nicht mehr nur Bilder aller Art, sondern viele Varianten von Medien, Funktionen, Kontexten, Cross-over-Strategien, Kontext-Kunst usw. Dies wirft Fragen auf nach neuen Methoden des Erfassens/Denkens/Sprechens, eine Herausforderung, die überfordern[11] kann.

Eine gewisse Überforderung sei zugegeben, etwa durch die augenblickliche Explosion sich überschlagender und multiplizierender «Diskurse»[12] des BSK, der Künstler, Kuratoren, Sammler, Kritiker und Händler (zum Beispiel auf der Documenta 11 mit vier Panels Theorie und einem Panel Kunst). Wo bleibt die Kunstgeschichte, wie reagiert sie darauf? Man flüchtet sich in die Subjektivität, praktiziert performative Kunstgeschichte, hechelt den modischen, hippen «Diskursen» hinterher und versucht, sie zu adaptieren. Die «Zeitgenossenschaft» ist aber rein kosmetisch, mehr trendy denn zeitgemäss. Man sollte sich konstruktiv mit den neuen Erfordernissen auseinander setzen, erstmals versuchen, sich klar zu werden, worum es geht, aus der Überforderung eine neue Bescheidenheit und Offenheit entwickeln. So weit also zu dem, was der Fall ist! Nun zu den Tatsachen: Lehren und Forschen in der realen «academia».

2. Überlegungen zu konkreten Möglichkeiten, Vorschläge zum produktiven Umgang mit Überforderung: offene Vorsicht

Neue Kartografie der Territorien bildnerischer Produktion und ästhetischer Aktivitäten (nicht mehr nur Gattungen und Werktypen) entwerfen

Wie sich den Werken nähern? Bisher war der Zugriff[13] stark von der Philologie und Semiotik geprägt: Man sprach vom «Lesen» eines Werkes. Vielleicht sollte es weniger gele-

sen als gesprochen werden: die Phänomene aufspüren, nicht um sie interpretierend zu beseitigen, zu kolonisieren, sondern um sie erzählend und beschreibend zu retten! Man sollte sich in Acht nehmen vor einem Kolonisieren oder Zudecken der Werke durch Lesen/Reden/Interpretieren, sich nicht der Dinge bemächtigen, sondern ihnen dienen, den Anteil an Nicht-Erfassbarem, Nicht-Nennbarem einräumen, zulassen, sich eingestehen, dass immer nur partielles Erfassen, Verstehen, Sprechen möglich ist. Der Spezifität unserer Materie[14] gerecht werden: Sie ist anschaulich, multisensoriell, sinnlich, synästhetisch, konzeptuell ... Die Grenzen der begrifflichen und intellektuellen Übertragung positiv mitbedenken und sie nicht als vermeintliches Versagen verschweigen. Dies bedeutet: Überheblichkeit der so genannten Deutungskompetenz gegen Respekt vor den Werken eintauschen, Werke nicht zu Geiseln einer Theorie oder Denkmode degradieren. Spätestens seit der Postmoderne sind KünstlerInnen so autothematisch reflektiert und artikuliert, dass teilweise scheinbar der gesamte Deutungsapparat mitgeliefert wird, nicht selten eng verknüpft mit der kunstkritischen Kamarilla (zum Beispiel der Deutungsterrorismus von *October* oder *Artforum*). Gegen diese als kanonisch gesetzten Denk- und Deutungsmoden kann die Kunstgeschichte als Korrektiv[15] wirken, wenn sie sich offensiv und mit offener Vorsicht der Gegenwart widmet, ohne freilich die Befriedigungsmechanismen des Marktes oder der Tagespolitik zu bedienen.

Dafür muss nicht nur eine neue Beschreibungs-, sondern auch Annäherungs- und Vermittlungshermeneutik entwickelt werden. Es genügt nicht, statt von Kunst- von Bildwissenschaft zu sprechen. Die neuen Werkkategorien und vielfältigen neuartigen ästhetischen Praktiken stellen eine Herausforderung dar: Die Diversität, der multimediale oder Cross-over-Charakter mancher Praktiken werden die Hilfe anderer Experten erfordern (inter- und transdisziplinäres Vorgehen).

Das Erfassen des erweiterten Untersuchungsfeldes verlangt neue Verständigungsmodi. Hierfür sollten konkrete Modelle entwickelt werden, und zwar im Bewusstsein ihrer polymorphen, polyfunktionalen Fragilität, Relativität und der Ephemerität des eigenen Erfassens. Man muss sich dabei dem Normenbedürfnis der Kunstgeschichte widersetzen und ein positives Modell entwerfen: eine multiperspektivische Geschichte des Mediums (unter den Blickwinkeln technischer und ästhetischer Entwicklungen/Werktypen/Gattungen), des künstlerischen Subjekts (auch als Realisierung/Verweigerung von Typen, Rollen und Modellen im BSK) sowie der Gesellschaft und ihrer Institutionen (die Machtverhältnisse bestimmen und Ideologien bilden).

Angesichts der neuen Informations- und Kommunikationstechnologien ist ein neues Lehr- und Informations-Management (neue Wissensanforderungen und -angebote) gefordert (eine neue Technik allein schafft jedoch weder neue Kunst noch neues Wissen!). Neue digitale Möglichkeiten haben Folgen: Die konventionelle Vermittlungspraxis reicht

nicht mehr aus. Kunsthistorische Propädeutik muss fortan auch medientechnische, -didaktische und -kulturelle Übungen zu neuen Vermittlungs- und Aneignungstechniken vorsehen,[16] interessen- und fachspezifische Aneignung üben. Der grössere, nicht mehr nur lineare Informationszugriff will verstanden und verarbeitet werden (Management von Informationen). Daran wird an vielen Stellen gearbeitet; allerdings sollte man nicht nur die Technikkompetenz entwickeln, sondern auch medientheoretische Reflexion betreiben: Die Veränderungen des Denkens und Wissens sollten immer mitbedacht werden.

Die Reflexion darüber, wie sehr die Medien die Formen und Weisen des Denkens beeinflussen, hat noch gar nicht begonnen. Die neuen Möglichkeiten schaffen auch Probleme; früher erhielt man zum Beispiel beim Bibliografieren etwa vierzig, heute vierhundert Titel. Wie verarbeitet man diese Menge? Mehr Information ist bekanntlich nicht mehr Wissen. Welche Konsequenzen entstehen daraus für die Wissenschaft? Zunehmend ersetzt Informationsdesign Wissenschaft: Man zappt sich nur noch durch das mehr Aufbereitete denn Durchgearbeitete, trennt Textkategorien nicht. Der Hinweis auf diese Probleme soll weder ein pessimistisches Bild zeichnen noch Ohnmacht rechtfertigen, sondern auffordern, Wege, konstruktive Vorschläge zu entwickeln. Richtige Fragen zu stellen, ist vielleicht genauso wichtig, wenn nicht wichtiger, als Pseudo-Patentlösungen zu entwickeln oder sich am Meinungsterrorismus zu beteiligen.

Chancen und Probleme sind offensiv zu denken; man darf sich nicht, vor sich hinbastelnd und sich in Medienbegeisterung fortschrittlich wähnend, in Technikverliebtheit verlieren. Die Pseudosicherheit, die Soft- und Hardware gewähren, ist mir suspekt: Elektronik als Gewissheits-Placebo in Zeiten intellektueller Verunsicherung. Diese Euphorie mahnt angesichts der weltweiten Datennetze und -flüsse meines Erachtens eher zur Vorsicht. Die Transformation durch neue Techniken der Kommunikation, der Aufzeichnung und der Erzeugung des Wissens muss mitgedacht werden. Auch hier kann eine neu aufgefasste Kunstgeschichte (aus ihrer eigenen Wissenschaftsgeschichte lernend) als Korrektiv dienen. Nicht zuletzt ist die Kunstwissenschaft eine historische[17] Wissenschaft, die aus ihren geschichtlichen Kompetenzen heraus den gebührenden Abstand immer wieder ermessen kann.

Diskrete konzeptuelle Rahmen entwickeln, riskieren[18]

Konzentrische Kreise des Denkens entwickeln!

Wie sind die Informations- und Erkenntnisflüsse zu koordinieren und zu synthetisieren? Man muss sich zu einer neuen Bescheidenheit bekennen, einen anderen Begriff von Wissenschaft entwickeln, das heisst konkret die Gegenwart «double-blind» leben/denken, sowohl als Entwurf des Zukünftigen als auch in ihren Verflechtungen mit dem Vergangenen: das Gegenwärtige als stete Bewegung denken, rückbesinnend vorausschau-

end, also retro-perspektivisch. Dies erlaubt kein dogmatisches Denken, nur experimentelle Selbstentwürfe, die sich stets selbst überprüfen, das eine am anderen messen. Das Wissen um die Atomisierung der materialen Basis und der «konzeptuellen Überbauten» (Diskurse) darf nicht verdrängt, sondern muss akzeptiert werden. Nur im Bewusstsein der Relativität des eigenen Vorgehens wird eine wirkliche Interdisziplinarität konstruktiv sein: Als Antwort auf die Mobilität, die Labilität und das Fluktuieren des Studienterrains sowie die Verschränkung der Gattungen/Werkkategorien, -arten, auf die neuen Kartografien der Erlebens- und Wissensbereiche muss man neue Kategorisierungen und neue Periodisierungen erproben. Gibt es noch Möglichkeiten kunsthistorischen Vorgehens in der Epoche der Relativität oder nur noch parzellierte Geschichte? Die Atomisierung des Diskurses, der Diskurse sollte als Chance, als Herausforderung verstanden werden. Wenn von nun an grössere Erzählungs- und Verständnisangebote/-modelle versucht, ja riskiert werden, dann nicht als Wahrheiten oder Dogmen: Das heisst die Wissenschaft muss neu definiert werden, nämlich als Verständigungsangebot. Das Bewusstsein der Relativität bedeutet nicht Willkür, sondern Bescheidenheit. Der Autoritätsgestus und der Anspruch der «Leitwissenschaft»[19] ist aufzugeben zugunsten einer Öffnung für andere Perspektiven.

Nicht zuletzt sollte eine stärkere wissenschaftsgeschichtliche auto-thematische Reflexion stattfinden, die Entstehungsbedingungen neuer Forschungsansätze, die Forschungssteuerung/-förderung aufklärt, neue Wege öffnet und nicht nur durch disziplinäre Autorität sanktionierte Projekte fördert (Rolle der Systeme:[20] Universität, Deutsche Forschungsgemeinschaft und andere Förderungsgremien). Auch ist das Verhältnis von gegenwärtiger Denkkonjunktur im Fach zu den aktuellen Themen in Wirtschaft und Politik (Ideologie der «new economy», neue Medien, Medialität, Globalisierung, Amerikahörigkeit usw.) anzusprechen: Es gibt keinen «hortus conclusus», kein Refugium «academia» jenseits der «Diskurse» der Macht. Wer entscheidet über die jeweilige Konjunktur der Themen und Methoden? Während der Informationsfluss in den 1980er-Jahren aus Frankreich kam und von dort in die USA wanderte, kommen neuere Denkansätze aus angloamerikanischen Ländern (Cultural, Urbanistic, Postcolonial, Media, Gender Studies): Wo steht Deutschland? Während man sich weltweit bemüht, die sozioökonomischen und politischen Verstrickungen ästhetischer Praktiken zu verstehen, fokussiert man in Deutschland auf das Problem des «Bildes» und der neuen Medien.

Dieses Bewusstsein der Geschichte des eigenen Denkens führt dazu, sich die eigene Historizität und Zeitgeist-Bindung einzugestehen, und zu einer wachen Zeitgenossenschaft. Die eigenen Verflechtungen mit dem BSK erkennend und die gesamtgesellschaftliche Lage in Betracht ziehend, vermag man die Verantwortung für einen Kulturauftrag zu übernehmen, anstatt sich im «Pseudo-Elfenbeinturm» zu verschanzen.

3. Verspätung?

Für einen produktiven, kreativen Jetlag!

In diesem Sinne sollte die «Verspätung» der Kunstgeschichte gegenüber dem Geschehen der Gegenwart anders gelebt werden. Sie könnte auch heissen, ein eigenes Tempo zu entwickeln, kritische Distanz zu bewahren; dazu muss bekanntlich das, von dem man sich abhebt, erst einmal be- und erkannt sein. Es sei also dafür geworben, sich an den Herausforderungen der Gegenwart zu reiben. «Perhaps art history is always late in this way, but it ought not to be a place of refuge, of melancolic denial of present loss. Resistance can be productive, blockage is not.»[21] Nur aus dieser Position heraus kann man eine Gegenerinnerung schaffen gegen die Entsorgung der Vergangenheit oder deren Instrumentalisierung für tagespolitische Zwecke, Wirtschaftskonformität (USA-Hörigkeit, «new economy», Informationstechnologie-Kult).

Nicht zuletzt heisst sich der Gegenwart stellen, sich der institutionellen[22] Gegenwart der Hochschulen, der Reformen (Master of Arts, Bachelor of Arts ... Wirtschaftskonformität, Globalisierung, was eigentlich heisst: Amerikanisierung) stellen und diese aktiv mitdenken und, wenn möglich, mitgestalten. Was wird aus den ideellen Entwürfen unter dem Zwang, Studienreformen einzuführen, die eine Kanonisierung und eine operationale, operationalisierbare, quantifizierbare «Abfragbarkeit» der Kunst erzwingen (das Problem der «Leitkultur»)? Die eigene Verfasstheit darf nicht verdrängt werden.

4. Vision oder Re-Vision:

Gegen Bild-Wissenschaft, für Kunstwissenschaft und -geschichte im Zeichen einer neuen Bescheidenheit: wache Zeitgenossenschaft

Im Trend der visuellen Kultur, der Visibilitäts- und Sichtbarkeitsdiskurse ist die Bezeichnung «Kunst» über Bord gegangen. Nicht nur für KunstwissenschaftlerInnen stellt Kunst, und zwar nicht erst seit heute, mehr als nur Bilder zur Verfügung (Marcel Duchamp, Objekt-Kunst, Konzept-Kunst, Kontext-Kunst, interventionistische Kunst, Fluxus usw.). Hinzu kommt, dass auch Bilder nicht nur visuell erfahr- und erfassbar (Jonathan Crary) sind sowie den «Bild»-Diskursen die geschichtlichen Dimensionen[23] und die Differenz-Diskurse abgehen.

Das Misstrauen gegen das Visuelle, das offensichtlich die Bildenden Künste – in unserer ach so visuellen Kultur – prägt, sollte wahrgenommen und nicht durch Diskurse überdeckt werden. Die verschiedenen Qualitäten der Sichtbarkeit erfordern komplexere *Werk*begriffe und -konzepte (als nur Bildbgeriffe): Das aus der eigenen Tradition gewonnene Potenzial im Umgang mit Formgebung und den Modalitäten von «Kunst» als einem

symbolischen Vermögen sollte dazu genutzt werden, das erweiterte ästhetische Feld (zum Beispiel Werbung, Videoclip, Telemedien und Videospiele) zu vermitteln und zu deuten.

Die so genannten Bildwissenschaften konzentrieren sich auf die Frage «Was ist ein Bild?», anstatt auch und vor allem zu sehen, dass sich das BSK darum herum dramatisch verändert hat: Rolle, Funktion, Bedeutung der Kunst-Werke wollen neu erkannt werden, und nur eine kulturwissenschaftlich[24] neu aufgefasste Kunstgeschichte vermag dies zu leisten. Sich auf die Bild- und Medien-Diskussionen einzulassen, heisst, den Diskurs zu verschieben, zu entsorgen sowie aus seinen materiellen, sozialen, politischen und kulturellen Implikationen herauszulösen. Man sollte erkennen, wie diese Beschwörungen einer visuellen Bilderflut einher gehen mit der «new economy», dem www-Fieber, dem Medien-Kult und -Mythos von Wirtschaft und Politik sowie mit der Transformation der Subjekte zu Agenten, denen Pseudo-Möglichkeiten auto-poetischer Selbstentwürfe vorgegaukelt werden (als ob es nicht nur darum ginge, jene Flexibilität zu entwickeln, welche die «new economy» fordert!).

Nicht selten dominieren in den so genannten Bildwissenschaften BILD-Konzepte, welche die spezifischen materiellen[25] Praktiken leugnen oder übersehen. Weit verbreitet ist das Tabu, sich mit der materiellen Basis, ihrer Spezifität sowie ihren Bedingungen und Konsequenzen zu beschäftigen, die sich natürlich einer Verallgemeinerung versperren oder ein anderes Denken erfordern. Es muss der Anspruch eines allumfassenden Zugriffs aufgegeben und multifokale Herangehensweisen müssen erprobt werden, auch im Wissen um ihre Relativität und ihren experimentellen Charakter. Nicht zuletzt muss die Re-Vision des bisherigen eurozentrischen Zugriffs in Angriff genommen werden.

Eine Kunstgeschichte als (blosse) Bildwissenschaft vereinfacht. Abgesehen davon, dass «Kunst» mehr bietet als nur Bilder, verzichtet die Bildwissenschaft auf den «Mehrwert Kunst» (nicht nur den «Erkenntnis-Mehrwert» Okwui Enwezors). Sich weiterhin für «Kunst»[26] zu interessieren, bedeutet nicht, dass das Investigationsfeld begrenzt wird. Alle visuellen Erscheinungen, Objekte, Kontexte, Bildformen, -praktiken und -technologien sowie die Gesamtheit ästhetischer Praktiken seien berücksichtigt, entwickeln sich Kriterien doch nur aus Differenzbestimmungen. Was «Kunst» sein solle, muss multiperspektivisch immer wieder neu erfasst und bestimmt werden. Wenn künstlerische Praktiken beispielsweise mit Ökonomie oder Naturwissenschaften arbeiten, muss man Grenzgänge, andere Denkweisen wagen und wirklich inter- oder besser transdisziplinär vorgehen. Neue Formen des Lehrens sollten erprobt werden, zum Beispiel Seminare als Versuchsanordnungen zwischen Fächern und Bereichen (Künstler, Studenten, Museum, Galerie usw.). Wenn die Kunst mit der Wissenschaft «spielt», experimentiert, warum nicht auch anders herum? Deshalb plädiere ich für einen erweiterten «Geistes»wissenschaftsbegriff,[27] der über den Tellerrand von «academia» hinaus reicht: eine Wissen-

schaft mit experimentellem Charakter, die sich ihrer Prozessualität und ihrer Forderung bewusst ist, stets weiter zu wachsen, die bereit ist, andere Bereiche und Modalitäten der Weltaneignung und -deutung einzubeziehen und zu nutzen (Biowissenschaften, Naturwissenschaften, Informatik, Ökonomie und Politik). Zu akzeptieren, dass man auf andere Disziplinen angewiesen ist, und der Verzicht auf eine hegemoniale (eurozentrische) Haltung, auch dies erfordert Bescheidenheit.

So könnte Wissenschaftlichkeit heute heissen: Bewegung des steten Sich-Verzweigens, und dies entspricht auch dem Realen: Es gibt nicht *ein* Reales, sondern Ebenen des Realen. Auch die Kunstgeschichte/-wissenschaft muss evolutiv und fragmentarisch sein:[28] Nur durch Begrenzung ihres Untersuchungsfeldes und Klärung (Transparenz) der Methoden (nicht ein und dieselbe Methode für alle und alles!) ist Wissenschaftlichkeit noch gewährleistet. Nur eine Wissenschaft, die sich im Bewusstsein ihres Gewordenseins auch als Projekt auffasst, kann als zeitgenössisch und zukunftsträchtig gelten. Eine solchermassen als kritische, kulturwissenschaftlich aufgefasste Kunstgeschichte könnte all ihre integrativen Potenziale entfalten.[29]

5. Vielleicht doch eine Vision?

Von Kunst und Künstlern kann man lernen, weniger gewiss zu sein, Zweifel zuzulassen, einen differenzierteren Blick auf die Welt zu richten und Resistenzen gegen den Zeitgeist zu entwickeln. Daraus kann Kapital für die Wissenschaft geschlagen werden: Man kann mehr wahrnehmen und verstehen, ohne funkelnde Thesenarmaturen, ohne epistemologischen Zaubergarten und dramatischen Gebrauch von Grossbegriffen. Der Zugriff auf die Welt ist immer experimentell, existenziell ... Auch dies kann als Verpflichtung zur Bescheidenheit erkannt werden.

Kunst ist «weniger ein Standort- als ein Risikofaktor» stand unlängst in der NZZ (anlässlich der Debatten um Christoph Marthalers Theater in Zürich). So sollten sich auch die Wissenschaften und die Universität auffassen, als Orte/Horte von Resistenz und Dissidenz, als kreative Orte zur Schaffung von Gegenerinnerungen, als Orte des Vordenkens, als U-topia ...! Sie sind nicht nur Orte der Verwaltung eines systemkonformen «management of meaning», wo Denkpositionen bezogen, Räume besetzt sowie Deutungsmonopole verteidigt und verwaltet werden. Stattdessen sollten sie Denkräume öffnen und Verständnisangebote machen.

Was aus der Gegenwart gelernt und in ihr praktiziert wird, kann für das Vergangene kreativ und konstruktiv genutzt werden. Deshalb ist die Vision retro-perspektivisch: Sie macht dagegen gefeit, dem Zeitgeist zu verfallen, sie dient dazu, das Gewordensein der Gegenwart zu erkennen und das Alte immer wieder neu zu sehen. Ein bewusster Jetlag kann also nicht schaden, denn nur aus der Distanz ist Nähe möglich!

1 James Cuno, «Gegen das Diskursive Museum», in: Peter Noever (Hrsg.), *Das diskursive Museum*, Publikation anlässlich des Symposiums im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst, Wien, März–Mai 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 52.

2 Seit es Kunstgeschichte gibt, wurde immer wieder die Frage aufgeworfen, wie sie sich zur Gegenwart zu verhalten habe. Im knappen Rahmen sei auf die wissenschaftsgeschichtliche Ableitung und Rückkopplung der Fragestellung verzichtet. Es seien nur einige der aktuellen und meines Erachtens interessantesten Versuche erwähnt: *Où va l'histoire de l'art contemporain?*, Akten, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 16.–18. Febr. 1995, hrsg. von Laurence Bertrand Dorléac u. a., Paris 1997; Holger Birkholz u. a. (Hrsg.), *Zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft. Zur Aktualisierung ihres Verhältnisses*, Weimar 1995; Régis Michel (Hrsg.), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art?*, Paris 2000.

3 Wenngleich meine Stellungnahme offensichtlich nicht unpolemisch ist, möchte ich deutlich machen: Hier geht es weder um ein Lamento über die Misere im Fach noch um einen Generalangriff, werden doch an vielen Stellen schon sehr fruchtbare Debatten geführt. All denen, die schon auf verschiedenen Ebenen tätig sind, sei Mut gemacht, sie seien auf die bremsenden Faktoren aufmerksam gemacht, und es sei ihnen durchaus meine Zuversicht ausgesprochen, was die Potenzialitäten unseres «Gewerbes» betrifft.

4 Siehe *kritische berichte* 28 (2000), Nr. 1: «Kunstgeschichte 2000», Diskussion zwischen VertreterInnen verschiedener Generationen und Positionen des Faches über notwendige Besinnungen und Reformen; Sigrid Schade, «Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten ‹pictorial turn›», in: *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, Konzept und Schriftleitung: Juerg Albrecht und Kornelia Imesch, Zürich/Ostfildern-Ruit 2001, S. 369–378.

5 So ist zum Beispiel bemerkenswert, dass es in Deutschland zwar seit den 1980er-Jahren einen Museumsboom gibt, ein Fach Museologie aber bis heute nicht integraler Bestandteil des Studiums ist. Hier sind England und die USA als führend anzusehen.

6 Hier sei nur auf die Philippika von Régis Michel, «De la non-histoire de l'art», in: *David contre David*, Kongressakten Musée du Louvre, Paris, 6.–10. Dez. 1989, 2 Bde., Paris 1993, Bd. 1, S. XIII–LXII, verwiesen, die ihre polemische Schärfe gewiss den besonderen französischen und gar Pariser Verhältnissen verdankt, sich aber in dem, was sie anspricht, durchaus auf andere Länder übertragen lässt.

7 In Deutschland gibt es, wenn es um Strukturen (Master of Arts und Bachelor of Arts) geht, zwar eine grössere Öffnung zum Angloamerikanischen hin; die grundlegenden strukturellen Veränderungen in Denken und Praxis des Faches, die man den Gender, Cultural und Visual Studies verdankt, sind aber bislang nur von wenigen erfasst worden. Wer bezieht sich schon auf Hal Forster, Douglas Crimp oder Norman Bryson, von den Autorinnen, die uns Differenzen zu sehen lehrten (Griselda Pollock, Abigail Solomon-Godeau, Judith Butler) ganz zu schweigen? Hier seien auch die in Deutschland vorhandenen feministischen Kunsthistorikerinnen ausgenommen, die allerdings oft genug marginalisiert werden. Erst 2001 wurde Brysons *Vision and Painting* (1989 erschienen) ins Deutsche übersetzt ... ein Buch, von dem sich der Autor selbst inzwischen fortentwickelt hat.

8 Wenn ich dennoch weiter von *der* Kunstgeschichte spreche, dann im Bewusstsein ihrer Multiplizität.

9 *Spielregeln der Kunst*, hrsg. von Wolfgang Zinggl, Amsterdam/Dresden 2001.

10 Anne-Marie Bonnet, «Kunst zwischen Politik und ‹Kultur›», in: *Wertwechsel. Zum Wert des Kunstwerks*, hrsg. von Susanne Anna / Wilfried Dörstel / Regina Schultz Möller, Köln 2001, S. 85–111.

11 Die Selbstherrlichkeit des Faches gegenüber seinem Objekt ist in Frage gestellt. Als Kunsthistoriker sollte man weniger in der vermeintlichen Sicherheit einer wie auch immer begründeten Deutungskompetenz der Kunst entgegentreten, sondern auch sehen, wie viel man von der Kunst selbst bekommen kann: neben ästhetischem Genuss auch Erkenntnis.

Eine Begegnung zwischen Kunst und Kunstgeschichte, aufgefasst als Austausch und Dialog, nicht nur als Bedeutungszuordnung, bringt beiden Seiten Gewinn, und zwar nicht nur in der Gegenwart.

12 Wenn der Begriff hier in Anführungszeichen gesetzt ist, meint er den heute verwässerten Gebrauch, also lediglich «Rede von»; ohne Anführungszeichen ist er im ursprünglichen Sinn Michel Foucaults als komplexe In-Beziehung-Setzung gedacht.

13 Die Kunstgeschichte verfügt bereits über ein ausgeprägtes Instrumentarium zur Erfassung ihrer Gegenstände, das nicht von ungefähr zu dem berühmten Kennertum verhelfen kann. Die Bereitschaft, dieses zu erweitern und auch auf neue Werktypen anzuwenden, lässt indessen noch zu wünschen übrig. Desgleichen ist die Chance verkannt worden, aus der Erfahrung heraus neue Wege und Mittel zu entwickeln, um zum Beispiel Videoarbeiten, Installationen, Performances usw. zu erschliessen. Nicht zuletzt ist in den letzten Jahren der nahe Umgang mit den Werken als Positivismus in Misskredit geraten, als ob genaue Gegenstandserhebung theoretischer Reflexion widerspräche oder diese ausschlösse.

14 In einem anderen Rahmen habe ich das Fach als «Junggesellenmaschine» bezeichnet, die ihre Braut (Die Kunst) nie erreicht ... Seine ganzen Bemühungen scheinen darauf gerichtet zu sein, sich das Objekt des Begehrens «vom Leibe» zu halten. Siehe Anne-Marie Bonnet, «Die Kunstgeschichte eine Junggesellenmaschine?», in: Hans Belting / Siegfried Gohr (Hrsg.), *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*, Ostfildern 1996 (Schriftenreihe der staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 8), S. 17–30.

15 Als Beispiel sei auf die Literatur um und zu Jeff Wall und Cindy Sherman verwiesen oder darauf, dass nahezu die gesamte Literatur zu den Medien entweder vom Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM) stammt oder von Autoren, die selbst in der Medienszene aktiv sind («self-fulfilling prophecy»).

16 Dass bereits an verschiedenen Stellen Bild- und Lehrdaten entstehen, ist bekannt; zum Beispiel wird in Zürich «Prometheus» vertreten sein. In Marburg wurde soeben ein Lehrstuhl für Informatik der Kunstgeschichte gegründet ... Es gibt also durchaus Zeichen von Bewegungen, die auch gewürdigt werden sollen. Nicht zu übersehen ist auch die zunehmende Medien- und Technikversiertheit der StudentInnen, die problemlos mit dem Internet und neuen Formen der Informations- und Bildvermittlung umgehen.

17 Auf diesem Gebiet gibt es allerdings einigen Nachholbedarf: Die Postmoderne-Krise, die die historischen Wissenschaften zur Selbstbesinnung und Neuorientierung nutzten, wurde bislang verpasst. Das Bewusstsein der Geschichte als Konstruktion und einer Kunstgeschichte als Konstruktion eines Geschichtsmodells ist bisher vor allem im angloamerikanischen Sprachraum weitergedacht worden.

18 Dieser Begriff ist mit Absicht gewählt, um den Autoritätshabitus in Frage zu stellen.

19 Siehe hierzu Sigrid Schade, wie Anm. 4.

20 Michel Foucault und Niklas Luhman nicht nur dekorativ in Publikationen zitieren, sondern auch im eigenen Denken anwenden und bei sich selbst als TeilhaberIn/MitgestalterIn anfangen ...!

21 Hal Forster, *The Return of the Real*, Cambrige, Mass./London 1996, S. 228.

22 Auch hier kann man von der Gegenwartskunst lernen: Seit vielen Jahren gibt es von KünstlerInnen eine Fülle auto-thematischer Reflexionen und institutioneller Investigationen, die den Bewusstseinswandel lange vor dem Fach erfasst und weitergeführt haben.

23 Hier sei ausdrücklich Horst Bredekamps Ansatz ausgenommen, der betont «historische Bildwissenschaft» betreibt. Man wundert sich freilich, warum die betriebene kulturwissenschaftliche Vorgehensweise plötzlich neu etikettiert werden muss.

24 Auf die seit Warburg bestehende kulturwissenschaftliche Tradition braucht in diesem Rahmen nicht erneut verwiesen zu werden, im Verbund mit an den postmodernen Überlegungen geschulten Reflexionen zum Umgang mit Geschichte sind hier die Grundlagen (retro) für weitere Entwicklungen (perspektivisch).

25 Auch hier deuten sich aber positive Modelle

und Perspektiven an, siehe z. B. Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris 1994; Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

26 «Kunst» ist in Anführungszeichen gesetzt, um deutlich zu machen, dass damit alle «ästhetischen Praktiken» (Catherine David) berücksichtigt werden.

27 2002 fand zum Beispiel in den Franckeschen Stiftungen Historisches Waisenhaus in Halle die Ausstellung «Die Quelle als Inspiration» statt, in der die Rolle historischen Wissens in der zeitgenössischen Kunst ergründet wurde; dabei wurden Pharmazie, Medizin, Orientalistik, elektronische Vernetzung bei der Wissensvermittlung, Pädagogik, Theologie und Kameralistik einbezogen. Die Ausstellung wurde von einer Vortragsreihe begleitet. Diese wechselseitige Befruchtung von Wissenschaft und Kunst, die im Ausstellungsbereich bereits praktiziert wird, könnte ein Beispiel für die Lehre sein. Siehe *Die Quelle als Inspiration. Historisches Wissen in der zeitgenössischen Kunst*, hrsg. von Petra Larass / Patricia Drück, Ausst.kat. Franckesche Stiftungen zu Halle 2002.

28 Zu dieser Bilanz anstehender Bescheidenheit und Flexibilität kommt auch Laurent Gervereau anlässlich des Symposiums *Où va l'histoire de l'art contemporain?* 1995 (wie Anm. 2), S. 305. Dies bedeutet indessen nicht, auf all das bisher Geleistete zu verzichten, im Gegenteil: Die Tradition (retro-) bietet einen Fundus, der, in seinem Gewordensein (wissenschaftsgeschichtliche Reflexion) erkannt, als Fundament und Korrektiv für das projekthafte Weiterdenken (-perspektivisch) dient.

29 Nicht von ungefähr haben in den letzten Jahren Aisthesis, so genannte Medienwissenschaften, Kulturwissenschaften und auch die Philologien immer wieder auf den Fundus der Kunstgeschichte zurückgegriffen. Anstatt das Gefühl zu haben, Pfründe verteidigen zu müssen, sollte man dies als Aufforderung verstehen, sich zu öffnen. Integration heisst Kooperation, nicht etwa indirekt doch wieder Anspruch auf Leitwissenschaft!

Welcome to the 'now' age … Against the current jet lag between academic discipline and the present. In favour of a retro-perspective art research and art history

Taking as its starting-point, not only theoretically but in concrete terms, the practical and pragmatic situation of the subject – as it is de facto practiced in Germany – a stock-take is carried out in telegrammatic style. The absence of a methodical and theoretical self-contemplation on a broad basis, as well as the gap between the few high-flying concepts in this respect and real practice, mark academic teaching and research. Worn down between the pressure to reform (implementation of the Bologna process, Bachelor of Arts, Master of Arts and moves towards modularity) on the one hand, and familiarising oneself with the possibilities of using new image and data bases (here, too, there is no broad basis or consensus) on the other, any fundamental, self-referential reflection has ebbed away. There is a lack of justified self-confidence, and yet precisely our subject matter (a wide range of aesthetic practices and visual field) offers the material and the opportunity for numerous approaches. Little of this potential becomes evident; only the protagonists panting after the spirit of the times (new media euphoria) offer some pseudo-topicality. The so-called 'Bildwissenschaft', too narrowly defined and too impulsive in its emphasis on the 'spirit of the times', is being queried. The focus on the 'image' problematic restricts the field of investigation; not only are the material and medial specificity of the works insufficiently taken into account, but objects, concepts, contexts, etc. cannot be the subject of such thinking. Not least, the German term 'Bild' (image, picture) can hardly be translated, which would make international communication impossible. An art history or art research that pro-actively draws upon its broad cultural studies and historical tradition, and opens up to the wide range of aesthetic practices, is the ideal tool to investigate current culture. This, however, only if it develops further in a genuinely interdisciplinary way. In this sense, a plea is made for a changed notion of science: one that proceeds in a less authoritative, more experimental and more open way.