KunstGeschichte und GegenwartsKunst oder der "actuality turn" einer historischen Bildwissenschaft

Autor(en): **Diers, Michael**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

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

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872079

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

MICHAEL DIERS

KunstGeschichte und GegenwartsKunst

oder der «actuality turn» einer historischen Bildwissenschaft

«Prägt die Gegenwart die Kunst oder die Kunst die Gegenwart?»
Slogan einer Anzeige der Landesbank Baden-Württemberg, 2001

Alle Epochen, so die berühmte, von Leopold von Ranke geprägte Maxime historistischer Wissenschaft, sind zwar gleich nah zu Gott – aber nicht, wie ein Spötter bemerkt hat, auch gleich nah zur Gegenwart; nur diese ist sich selbst die nächste.

A tempo

Als anlässlich der Eröffnung der Documenta 11 aus Kassel über die – wie es allgemein heisst – «wichtigste Ausstellung des Jahres» zu berichten war, kamen gleich in zwei überregionalen deutschen Tageszeitungen Kunsthistoriker mit ihren Beobachtungen und Kommentaren prominent zu Wort.[1] In beiden Fällen waren sie von den Redaktionen gebeten worden, erste Einschätzungen zu liefern, jeweils erläutert am Beispiel von ihnen auszuwählender, als zentral erachteter Werke: «An den konkreten Arbeiten lassen sich das Konzept, die Voraussetzungen und Ziele dieser Documenta am besten erklären», so der redaktionelle Ankündigungstext, «wir haben deshalb sieben Kunsthistoriker gebeten, die interessantesten Arbeiten vorzustellen – und so einen ersten kurzen Führer zur Documenta 11 zu schreiben.»[2] In Windeseile hatten die Sachverständigen den Parcours durchlaufen, die Werke besehen, ihre Wahl getroffen und unmittelbar anschliessend die Texte verfasst und abgeliefert. Bereits am übernächsten Tag lagen die Stellungnahmen der Öffentlichkeit vor – Kunstgeschichtsschreibung a tempo.

Was für einen Journalisten nach Aufgabe und Arbeitsweise ein mit Routine ausgeübtes Alltagsgeschäft ist, stellt für die akademische kunsthistorische Zunft eher die Ausnahme dar. Dabei geht es weniger um das Talent, sich rasch eine Meinung zu bilden oder schnell einen Artikel niederzuschreiben, sondern vielmehr um den ungewöhnlichen Umstand, eine Einschätzung auch umgehend publik gemacht zu wissen. In der Regel nimmt man sich Zeit, den eigenen Standpunkt zu bedenken und erste Ideen in ein begründetes Urteil zu verwandeln.

Doch bemerkenswert an diesem Vorgang ist insbesondere die Tatsache, dass die Feuilletons von *Süddeutscher Zeitung* und *Frankfurter Allgemeiner Sonntagszeitung* überhaupt auf die Fraktion der Kunsthistoriker als Autoren zurückgegriffen haben. Denn üblicherweise stellt die publizistische Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst die

Domäne der professionellen Kunstkritik dar. Auf das Tagesgeschäft, auch jenes der Kunst, ist der Journalismus abonniert, nicht die disziplinäre Wissenschaft. Wie also lässt sich dieser Schwenk erklären?[3]

Drei Gründe scheinen dafür ausschlaggebend zu sein, ein journalistischer, ein biografisch-generationsspezifischer sowie ein fachpolitisch-systematischer Aspekt. Zum einen spielt im Blick auf den publizistischen Erfolg selbstverständlich die Prominenz einiger Namen der Beteiligten eine Rolle; man leiht sich diesen Glanz für den Auftritt im eigenen Feuilleton aus. Zum anderen sind die vier beauftragenden Jungredakteure in beiden Zeitungsfällen ausgebildete Kunsthistoriker,[4] deren Studium erst kurze Zeit zurückliegt (oder noch andauert); kurzerhand haben sie ihre Lehrer (oder Vertreter ebendieser Generation) um Stellungnahmen gebeten. Offenbar zeichnet sich hier weder ein Generations- noch ein Professions- oder gar ein Status-Konflikt ab, im Gegenteil, man geht vertraut miteinander um und knüpft an gute Ausbildungserfahrungen dankbar an. Bezeichnend aber, und im vorliegenden Zusammenhang wesentlich, ist der dritte Gesichtspunkt. Die akademische Kunstgeschichte scheint allmählich den Schulstaub abgeschüttelt zu haben und inzwischen auch in Sachen Gegenwartskunst öffentlich gefragt zu sein. Voraussetzung dafür ist das in den vergangenen Jahren an den deutschen Universitäten sprunghaft gestiegene Interesse an zeitgenössischer Kunst sowie an allen Aspekten des zugehörigen «Betriebssystems». Wie der angeführte Fall exemplarisch belegen kann, scheint das Fach an öffentlicher Reputation merklich gewonnen zu haben. Wie es hingegen um seine allgemeine Qualifikation gerade auf diesem Feld bestellt ist, danach lässt sich im Anschluss an einen knappen historischen Rückblick durchaus fragen.

Revision

Von der Kunst der unmittelbaren Gegenwart zu handeln, war in unserem Fach lange Zeit weitgehend unüblich, ja sogar verpönt. Die Kunstgeschichte (miss)verstand sich als eher strenge Geschichtswissenschaft. Folglich hatte der zu behandelnde Gegenstand historisch möglichst weit abgerückt zu sein, um aus der gehörigen Distanz heraus vermeintlich gesicherte und objektivierte Aussagen über ein Werk gewährleisten zu können. Die Position der Gegenwart (als Epoche) oder auch die Stellung des Interpreten in seiner Zeit hatte in der Regel im Zusammenhang einer Untersuchung eines Mittelalter-, Renaissance- oder Barockkunstwerks in erkenntniskritischer Hinsicht keine Bedeutung. Da aber die zeitgenössische und aktuelle Kunst dem Kunsthistoriker diese Distanz aus der Sache heraus nicht einräumen kann, beziehungsweise dieser den notwendigen Abstand zu ihr gar nicht finden wollte, hatte sie unberücksichtigt zu bleiben und schied aus dem Curriculum aus.[5] Dabei spielte neben methodischen Bedenken – von politischen

Argumenten einmal ganz abgesehen – häufig auch ein Qualitätsvorbehalt eine Rolle. Die Werke der Gegenwart schienen in ihrer Bedeutung jeweils kaum an die ältere, bereits im Kanon repräsentierte Kunst heranzureichen. Sie genügten den gehobenen Ansprüchen nicht und schienen daher nur sehr bedingt eine Chance zu haben, selbst in absehbarer Zeit kanonisch zu werden; die Wartefrist lag zuletzt bei einem Abstand von mindestens einer Generation. Bis dahin überliess man das Feld der jüngsten Kunst grosszügig, nicht selten auch herablassend der Zunft der Kunstkritiker, deren Urteile man später ohne Anstrengung einer Revision unterziehen konnte.

Dass sich hinter diesem, hier verkürzt referierten Standpunkt, der in Deutschland zumal bis gegen Ende der 1960er-Jahre von erheblichem Einfluss war, nicht nur Desinteresse, Unsicherheit und Arroganz, sondern gerade auch methodische und epistemologische Probleme von einigem Gewicht verbargen, versteht sich. Um nur eines aus einem ganzen Bündel herauszugreifen: Dass sich die Kunstgeschichte jeweils parallel zur Kunst der eigenen Gegenwart entwickelt und sich somit ihre Gegenstände, aber auch ihre Sichtweisen kaum je unabhängig von gegenwärtigen Erfahrungen bestimmen und ausprägen – diese Auffassung hatte bereits Heinrich Wölfflin als einer der wenigen in dieser Frage hellsichtigen Kunsthistoriker zu Beginn des vorigen Jahrhunderts vertreten.[6] Heute lässt sich das Axiom vom Parallellauf von Kunst und Kunstgeschichte vielleicht als ein Allgemeinplatz ansehen. Vordem jedenfalls wurde es nur selten ins hermeneutische Kalkül eines Faches, das sich aufs Form-, Material- und Sinnverstehen verlegt hatte, einbezogen. So sah man sich denn bei seinen «falten-philologischen, ‹pliologischen›» Forschungen auf dem Feld gotischer Gewandskulptur,[7] wie es selbstkritisch und -ironisch bei Willibald Sauerländer heisst, ins Reich der Geschichte abgerückt, bisweilen gar entrückt, und fühlte sich fast in die Nähe einer exakten Wissenschaft versetzt, die von allen Belangen des kruden Alltags unberührt zu bleiben schien. Nicht zuletzt die Erfahrung des politisch tiefen Falls eines Teils der Fachvertreter in der Ära des Nationalsozialismus hat mit dieser Einstellung gründlich aufgeräumt.[8] Der eigenen Zeit entwindet man sich nicht, so dass es nicht nur sachlich, das heisst um der konkreten Gegenstände und Werke willen, sondern auch methodisch angebracht ist, sie zu berücksichtigen. Die hermeneutische Korrelation von Gegenwart und Geschichte wird erst auf diese Weise explizit und bleibt als spezifische Konstruktion bewusst.

«Actuality turn»

Doch scheint für das grössere Interesse des Faches an der Kunst der Gegenwart, aus dem sich eine veritable Aktualitätswende herleitet, nicht zuletzt das starke Anwachsen und die enorme Publizität der zeitgenössischen Kunst, nicht zuletzt ihr Erfolg, unter anderem am Markt und in den öffentlichen Sammlungen, verantwortlich zu sein. Indem

sich die Museen mehr und mehr um die Aktualisierung ihrer Sammlungen bemühen und nach und nach seit den 1980er-Jahren Galerien *der* oder auch *für* Gegenwart eingerichtet haben,[9] wurde die Institutionalisierung und Nobilitierung zeitgenössischer Kunst in grossem Umfang stetig vorangetrieben, so dass das Fach beinah zwangsläufig diesem Trend zu folgen hatte, wenn es sich nicht aus der Rolle professioneller Zuständigkeit verabschieden wollte.[10] Hinzu kommt als wichtiger Grund das raschere Altern der je aktuellen Kunst und ihre umgehende Historisierung. In dem Mass, in dem sich der Wechsel der künstlerischen Richtungen steigerte, ergab sich entsprechend schnell auch eben jene Distanz, die es der Wissenschaft erleichterte, auf diesem Terrain Fuss zu fassen, um der Beschleunigung nach schliesslich fast gleichzuziehen. Heute tendiert der Altersabstand zwischen den behandelten Künstlerinnen und Künstlern und den akademischen Probanden bereits gelegentlich gegen Null. Was morgen kreiert wird, kann spätestens übermorgen schon Thema eines Referates und bald darauf einer Magisterarbeit oder Dissertation sein.

Doch der vielleicht wichtigste Aspekt im Reigen der Argumente, die den «actuality turn» begründen, muss noch benannt werden, es ist das Moment der besonderen Reflexivität. Die zeitgenössische Kunst ist gekennzeichnet – und zugleich ausgezeichnet – durch ihr Selbst-, Medien- und Geschichtsbewusstsein sowie das Interesse an Grenzüberschreitungen (Crossover), seien diese nun in Richtung anderer Gattungen oder anderer Wirklichkeits- und Ästhetik-Domänen, darunter jene der Politik und des Alltags, die des Banalen und jene des Schocks angelegt.[11] Indem sie verstärkt intermedial, interkulturell und international agiert und Position bezieht, findet sie vermehrt Beachtung. Die bildende Kunst hat an gesellschaftlichem Ansehen gewonnen und sich ein neues Mitspracherecht im allgemeinen Diskurs erworben. Ob die Einschätzung, die kürzlich zu lesen war, dass «vielleicht noch nie eine Zeit von der Kunst so viele Antworten auf existentielle und politische Probleme erwartet hat wie die Gegenwart»,[12] zutrifft oder nicht – die Formulierung belegt zumindest, dass es um die öffentliche Rolle der Kunst derzeit offenbar nicht schlecht bestellt ist. Und dazu haben nicht zuletzt auch die KünstlerInnen beigetragen, die sich immer stärker für die Vermittlung des eigenen Schaffens engagieren oder diese in ihren Werken selbst bereits programmatisch reflektieren. Die Zahl der Künstlerschriften und theoretischen Stellungnahmen ist enorm gestiegen, die Künstler bilden und «reden» inzwischen zuhauf und zugleich. Sie sind vielfach selbst als Kunsthistoriker trainiert und können sich durchaus bei der eigenen Arbeit aus theoretischer wie historischer Perspektive beobachten und einschätzen. Dieser diskursive Schub hat die Dimension künstlerischer Anschaulichkeit dabei nicht beeinträchtigt, im Gegenteil vielfach gesteigert. Wieso denn auch nicht? Bereits Giorgio Vasari hat diese Mittelstellung zwischen der bildenden Kunst und ihrer Theoretisierung und Historisierung bestens re-

1 Pipilotti Rist, *Himalaya Goldstein's Stube / Remake of the Weekend*, Installation 1998–99, Pinakothek der Moderne, München

präsentiert. Er sollte nicht nur als «Vater der Kunstgeschichte» proklamiert, sondern zugleich als Anwalt einer «*Zeit*kunstgeschichte» reklamiert und darüber hinaus als Vertreter der «artistory»[13] apostrophiert werden, demnach als Verfasser der eigenen Künstlergeschichte und somit der Selbsthistorisierung. Die zweite Ausgabe seiner *Viten* (1568) schliesst bekanntlich mit der ausführlichen Darlegung des Vasari'schen Schaffens ab, ja kulminiert, aller Bescheidenheitsrhetorik zum Trotz, geradezu in dieser Position.[14] Auf der Suche nach einem historischen Patron taugt Vasari heute folglich bestens als «go between» zwischen der Kunst als Praxis und ihrer historiografischen Aufzeichnung und Bewertung.

Gegenwart als Massstab

Vielfalt und Reichtum der zeitgenössischen Kunst verdanken sich ganz wesentlich den technischen Möglichkeiten der alten und neuen Medien, darunter Fotografie und Film, Video und Internet, Cyberspace und Virtual Reality. Immersion als Einschluss ins Bild oder Interaktivität als «Spiel» des Betrachters mit dem Bild, so lauten etwa einige der Massgaben, denen sich die jüngste Kunst verpflichtet hat.[15] Poetisch gewendet heisst es bei Pipilotti Rist über ihren Umgang mit der neuen Medientechnologie: «Ohne Respekt vor der Technik reite ich der Sonne im Computer entgegen und mische mit der Hirnzunge die Bilder knapp vor und knapp hinter den Augendeckeln.»[16]

Erweiterte Projektions- und Installationstechniken verschaffen der Kunst darüber hinaus neue raumgreifende Auftritte (Abb. 1), die überdies insbesondere zwei weitere wesentliche Dimensionen hinzugewonnen hat: durch die «filmischen» Möglichkeiten

zum einen die akustische oder audiovisuelle – den Ton, die Musik und auch den Lärm – sowie durch die elektronischen Voraussetzungen zum anderen die immaterielle, die digitale und virtuelle Ebene – das Bild jenseits des Materials, das errechnete, mathematisierte Pixel-Bild, das Bild als blosse Rechenoperation, das sich nur noch seiner Struktur und Faktur nach begreifen, aber nicht mehr «greifen» lässt und dennoch bestens sichtbar ist. Auch diese neue Technizität hat die zeitgenössische Kunst, insbesondere für einen Teil des jüngeren Publikums, attraktiv gemacht. Indem sich die Medien des Alltags mit jenen der Kunst verschränken, verringert sich in mancher Hinsicht der Abstand zwischen der einen und der anderen Erfahrung, zwischen Kunst und Alltag. Aber selbstverständlich bedarf es folglich auch erweiterter Kenntnisse und vor allem erweiterter Methoden, mit deren Hilfe man sich diesen Phänomenen nähern kann. Bereits die beschreibende Analyse eines Videobandes ist nurmehr im Ansatz mit jener eines Tafelbildes zu vergleichen.[17] Hier heisst es aufseiten des Faches sehr konkret, grosse Anstrengungen zu unternehmen und die Methodendiskussion neu zu beginnen.

Darüber hinaus folgt aus der Medienbestimmtheit der jüngeren Kunst noch ein weiterer Programmpunkt einer fortgeschriebenen Kunstgeschichte. Anders als mancherorts noch das Fach hat die Gegenwartskunst kaum Berührungsängste vor den banalen oder technischen Bildern. Indem sie diese in vielfältiger Weise als (Ausgangs-)Material, Beleg und Vor-Bild nutzt, bedarf es auch aus diesem Grund einer parallel geführten kunsthistorischen Auseinandersetzung mit diesen Dokumenten. Die zeitgenössische Kunst selbst sorgt demnach derzeit dafür, dass sich die Kunstgeschichte sowohl hinsichtlich der Medien als auch hinsichtlich der allgemeinen Bilder verstärkt auch als kunsthistorische Bild- und Medienwissenschaft versteht. Nach ihren Träumen gefragt, hat die Videokünstlerin Rist vor einiger Zeit in einem Interview als eine ihrer Visionen die Idee bezeichnet, «die elitäre Kunstwelt zu öffnen, ohne dass das ganze System zerbricht. Denn Exklusivität ist einerseits ein Grundstein für den Kunstmarkt, die Sammler und die Museen. Gleichzeitig aber hat Kunst vor allem einen gesellschaftlichen Auftrag. So weit zu kommen, dass sich die Türen der Disziplinen öffnen, ohne dass die Disziplinen sterben, das ist ein Traum.»[18] Und während sich die Kunst laufend (ver-)ändert, ändert sich auch der Blick auf die ältere Kunst und wandelt sich auf diesem Weg – und unter diesem Druck – schliesslich notwendig auch das Fach. Im Sinne des aktuellen Slogans der Landesbank Baden-Württemberg («Eine Bank, die weiterdenkt»), der die Frage stellt: «Prägt die Gegenwart die Kunst oder die Kunst die Gegenwart?»[19], lässt sich für die Kunstgeschichte sagen, dass die Gegenwartskunst das Fach in seinem Zuschnitt augenblicklich entscheidend mitbestimmt.

Dabei geht es neben der zu verhandelnden Sache – das ist in erster Linie die Frage nach Geschichte, Theorie und Analyse der Kunst und des Bildes im Zeitalter digitaler

2, 3 Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, mehrteilige Installation, Documenta 11, Kassel 2002

Visualisierung – immer auch um den Status einer zeitgemässen Wissenschaft. So stellt sich für das Fach Kunstgeschichte die Frage, ob es bereit ist, aus der recht komfortablen Splendid Isolation kanonischer Kunst herauszutreten, um darüber hinaus einen Part in der wesentlich veränderten Umgebung der technischen und der technisch gestützten künstlerischen Bilder zu übernehmen. Die Zeichen stehen mancherorts nicht schlecht (und die allgemeinen Verständnisvoraussetzungen dafür sind gegeben), dass das Fach sich dem Wandel aktiv stellt. Indem sich die Kunstgeschichte als historische Bildwissenschaft begreift,[20] hat sie ihre Ansprüche auf Mitsprache jedenfalls längst angemeldet.

«Monumente durch Medien ersetzen»[21]

In den Besprechungen der Documenta 11 hiess es wiederholt, der Kasseler Schau fehle diesmal das Wahrzeichen. Dies trifft zu, sofern man das Signum wie gewohnt auf dem Platz vor dem Fridericianum gesucht hat. Begab man sich allerdings fort aus dem Zentrum und bewegte sich gemäss der Theorie der vier Plattformen, welche die Ausstellung vorbereitet hatten,[22] an die Peripherie der angestammten Kunstbezirke, dann traf man dort auf eine Installation, der dieser Rang zumindest inoffiziell zukam (Abb. 2, 3). In der Kasseler Nordstadt hatte der Schweizer Künstler Thomas Hirschhorn für hundert Tage seine Zelte, sprich eine Reihe fliegender Bauten aus Kanthölzern, Planken, Plastikplanen und Klebeband in einer Wohnsiedlung aufgeschlagen. Seine *Bataille Monument* getaufte Idealstadt aus Imbissbude, Bibliothek, Ausstellungsraum, TV-Studio, Denkmalskulptur und Taxi hat als soziale und kommunikative Plastik alle Voraussetzungen eines Wahrzeichens für eine Documenta erfüllt, in deren Zentrum künstlerische Antworten auf programmatische gesellschaftliche Fragen gestanden haben.

Darüber hinaus aber vertritt Hirschhorns Arbeit auch jene integrale Form zeitgenössischer Kunst, die alle Gattungs- und Medienfragen zugleich in sich einbegreift und hinter sich zurücklässt. Selbstverständlich waren die technischen Medien präsent und gleichzeitig auch die Bücher einbezogen; ohne Frage wurden hier auf dem schäbigen Bretterboden einer Bibliothek Alltagsgespräche geführt und wurde parallel dazu auf der Ausstellungsebene dem philosophischen Diskurs gehuldigt; ganz bestimmt stand hier die Warburg-Bibliothek Pate für jene Batailles[23] und ohne Frage liefert die gemalte Darstellung der *Città ideale* aus dem Umkreis des Francesco di Giorgio Martini das Modell für eine soziale Phantasie, die mithilfe einiger ephemerer Bretterbuden auf dem Rasenstreifen zwischen zwei Wohnblöcken der Friedrich-Wöhler-Siedlung äussere Gestalt angenommen und, nicht zuletzt, ganz praktischen Nutzen gebracht hat.[24]

Nach dieser Idee von sozialem Integral und künstlerischer Integration lässt sich auch eine Kunstgeschichte skizzieren, die darum bemüht ist, à jour und zeitgemäss zu sein. Oder grundsätzlicher, in übertragener Anlehnung an Walter Benjamins bekanntes Diktum über die Aufgabe der Literaturwissenschaft gesagt:[25] Es handelt sich ja nicht (allein) darum, die Werke der Kunst im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die eigene –, zur Darstellung zu bringen. Damit wird die bildende Kunst ein Organon der Geschichte, und sie dazu – nicht die Werke zum Stoffgebiet der Historie – zu machen, ist die Aufgabe der Kunstgeschichte als Wissenschaft. Die Beschäftigung mit der Gegenwart könnte dabei die kritische Probe aufs Exempel darstellen. Die vergangenen Werke als gegenwärtige zu erachten, ist laut Vasari die vornehmste Aufgabe des Historikers («vedere le cose passate come presenti»),[26] die Gegenwart vor der Folie der Geschichte zu begreifen, die des Zeit(kunst)historikers.

1 So in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*, Nr. 23, 9.6.2002, S.23ff., und in der *Süddeutschen Zeitung*, 8.6.2002, Feuilleton (Holger Liebs im Gespräch mit Beat Wyss).

2 Niklas Maak, «Documenta 11 – ein Führer. Sieben Kunsthistoriker stellen die interessantesten Werke auf der internationalen Kunstschau in Kassel vor. Ein Rundgang durch die wichtigste Ausstellung des Jahres», in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (wie Anm. 1), S. 23.

3 Selbstverständlich haben Kunsthistoriker auch in früheren Jahren bereits von Zeit zu Zeit aktuelle Ausstellungsberichte verfasst, aber die Zahl der aktuellen Beiträge von dieser Seite ist in den vergangenen Jahren stark angewachsen.

4 Hier namentlich Niklas Maak, Peter Richter und Julia Voss für die *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* sowie Holger Liebs für die *Süddeutsche Zeitung*.

5 Erst sehr allmählich fand ab den 1970er-Jahren an deutschen Universitäten eine Hinwendung zur Gegenwartskunst statt; einer der akademischen Vorreiter war Max Imdahl am Bochumer Institut (Ruhr-Universität), der die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst dort fast zum Programm erhoben hat; siehe auch die Einrichtung der Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum (Schwer-

punkt: Kunst des 20. Jahrhunderts) mit der zugehörigen Einrichtung für Gegenwartskunst («Situation Kunst / für Max Imdahl»); heute gibt es insbesondere in der Schweiz bereits mehrere kunsthistorische Professuren mit einer expliziten Denomination für Kunstgeschichte der Gegenwart (zum Beispiel Basel, Bern, Zürich); dieses Fach ist in Deutschland noch vorwiegend an Kunsthochschulen und Akademien repräsentiert (Berlin, Dresden, Leipzig, Karlsruhe usw.).

6 Wölfflin hat sich in seinen Vorlesungen ab den 1890er-Jahren in München, Basel und Berlin immer wieder dem 19. Jahrhundert zugewandt und die Perspektive bis in die Gegenwart geführt; siehe Heinrich Wölfflin, *Vorlesung zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Norbert M. Schmitz, Weimar [2] 1994.

7 Willibald Sauerländer, «Anstelle eines Vorworts – Zersplitterte Erinnerung», in: ders., *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, hrsg. von Werner Busch u. a., Köln 1999, S. 27.

8 Der Kölner Kunsthistoriker-Kongress von 1970 markiert in der Geschichte des Faches eine deutliche Wende; insbesondere die von Martin Warnke und Leopold Ettlinger geleitete Sektion «Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung» hat in fachgeschichtlicher, methodischer und curricularer Hinsicht entscheidende Weichen in Richtung Moderne und Gegenwart gestellt; siehe Martin Warnke (Hrsg.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970; ferner Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a. M. 1979; siehe auch Michael Diers, «Von der Ideologie- zur Ikonologiekritik. Die Warburg-Renaissancen», in: Andreas Berndt u. a. (Hrsg.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin 1992, S. 19–39.

9 Angeführt seien unter anderem die Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle im Neubau von Oswald Matthias Ungers, eröffnet Mitte der 1990er-Jahre, sowie das Museum für Gegenwart im Hamburger Bahnhof als Dependance der Berliner Neuen Nationalgalerie.

10 Siehe hierzu Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995; vor allem auch Monika Wagner (Hrsg.), *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, 2 Bde., Reinbek b. Hamburg 1991, hier das Vorwort der Herausgeberin, Bd. 1, S. 9–14.

11 Zum Phänomen und Trend des Crossover siehe unter anderem den diesem Thema gewidmeten Band der Zeitschrift *Kunstforum International*, Mai–Sept. 1996, Bd. 134.

12 Ulrich Raulff, «Das Elend der Kritik», in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 136, 15./16.6.2002, S. 15.

13 Eine vom Verfasser im Gespräch mit Gregor Stemmrich, Dresden, entwickelte Wendung; siehe jetzt dessen so betitelten Vortrag auf dem XXVII. Deutschen Kunsthistorikertag in Leipzig, 12.–16. März 2003, Sektion «Kunst-Geschichte und GegenwartsKunst», Leitung Michael Diers.

14 Siehe Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567 [1568]*, übers. von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu hrsg. von Julian Kliemann, 6 Bde., Worms 1983; hier findet sich in Bd. 6, S. 228–299, als eine Art Schlussstein der gesamten Anlage der Abschnitt «Die Werke von Giorgio Vasari». Zur Gegenwart als Massstab der Kunstgeschichte bei Vasari siehe die Einführung von Julian Kliemann, ebd., Bd. 1, S.*11–*30.

15 Siehe unter anderem Annegret Hünnekens, *Der bewegte Betrachter. Theorien der interaktiven Medienkunst*, Köln 1997.

16 *I'm not the girl who misses much. Pipilotti Rist*, Ausst.kat. Kunstmuseum St. Gallen; Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Kunstverein Hamburg 1994, o. S.

17 Ausführlich hat dies Caroline Philipp in ihrer Magisterarbeit *Pipilotti Rist: Entlastungen (Pipilottis Fehler), Skizzen. Analyse eines Videobandes*, Humboldt-Universität zu Berlin 2002, dargelegt.

18 *Die Zeit*, Nr. 4, 20.1.2000, Leben, S. 16 (Serie «Ich habe einen Traum»).

19 Slogan einer Anzeige, unter anderem im *belser kunst quartal* (2001).

20 Durch das Selbstverständnis der Forschungen Aby Warburgs ist dies seit Beginn des

20. Jahrhunderts durchaus der Fall, aber erst der «pictorial turn» der 1980er-Jahre hat diesen Anspruch nachdrücklich wieder hervortreten lassen. Siehe insbesondere die entsprechenden Publikationen von W. J. Thomas Mitchell, Gottfried Boehm, Horst Bredekamp u. a.

21 Motto von Joseph Beuys, weithin bekannt geworden als Titel der gleichnamigen Ausstellung im Kunst- und Museumsverein Wuppertal 1976, kuratiert von Johann Heinrich Müller.

22 Siehe die entsprechenden Publikationen, die den Documenta 11-Ausstellungskatalog als Theoriebände begleiten:
Documenta 11 Plattform 1: *Demokratie als unvollendeter Prozess*; Documenta 11 Plattform 2: *Experimente mit der Wahrheit. Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung*; Documenta 11 Platform 3: *Créolité and Creolization*; Documenta 11 Platform 4: *Under Siège, Four African Cities: Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*, alle Bände hrsg. von Okwui Enwezor u. a., Ostfildern-Ruit 2002.

23 Der Berliner Kunsthistoriker Uwe Fleckner hat die Bibliothek im Auftrag des Künstlers zusammengestellt und sich dabei explizit am Modell der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg orientiert; siehe dazu auch die zweiteilige Dokumentation der Installation: Marcus Steinweg / Thomas Hirschhorn, *Bataille Maschine*, Berlin 2003. Vgl. auch die Ausführungen von Matthias Bruhn zu dem Werk in der vorliegenden Publikation.

24 Siehe die in Anm. 23 angeführte Dokumentation zur Installation.

25 Walter Benjamin, «Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft [1931]», in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1972, S. 290.

26 Daran hat Martin Warnke in seinem Aufsatz «Der Vater der Kunstgeschichte: Giorgio Vasari» [1974] erinnert; wieder abgedruckt in: ders., *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*, Luzern/Frankfurt a. M. 1979, S. 16–21, hier S. 21.

Art history and present-day art, or the 'actuality turn' of a historical 'Bildwissenschaft'
The starting-point of this contribution is a reflection on why a contemporary art history is urgently necessary, and how it is possible both methodically and practically. To the extent that contemporary art is going beyond all previously known dimensions, in terms of the quantitative offer and the events, interest in the scientific examination of current trends has also grown. Art history as an academic subject has still not been able to react in an adequate manner to this challenge, however; in many places, there has been a retreat to historical positions and to the classical canon. Thus, the major opportunity is missed to understand and anchor art history also as a contemporary art history – similar to historians' contemporary history – and to situate historically the current positions and discourses on the one hand, while bringing historical positions up to date on the other. This is of all the greater consequence as more recent art seeks to examine the past, either explicitly or implicitly, and thus makes a major contribution itself towards the fixing in time and the determination of historical positions. In addition, it is precisely by examining contemporary art in its multi-media forms and areas of application that it becomes clear how urgently necessary a re-orientation of the subject is, also with regard to the general 'pictorial turn'. Art history must understand itself, far more strongly than has been the case in the past, as a critical 'Bildwissenschaft' in order to respond appropriately and competently to both the historical and current phenomena of the expanded prestige and significance of the image.