

ULRICH PFISTERER (MÜNCHEN)

Kunstgeschichte als Geister-Wissenschaft

Kunstgeschichte ist wohl die größte Geister-Wissenschaft im Kreis der Geisteswissenschaften. Denn nicht nur die Kategorie der ›Geisteswissenschaft‹ insgesamt wurde im späten 18. Jahrhundert, als sie sich zu etablieren begann, vor einer Folie der Physiologie und Psychologie des menschlichen Denkens diskutiert, die man damals noch aus der Theorie einer umfassenden ›Geisterlehre‹ heraus zu begreifen versuchen konnte.¹ Die Erkenntnisbedingungen, -objekte und teils auch -ziele der Kunstgeschichte sind darüber hinaus in mindestens dreierlei Hinsicht wesensmäßig durch Unbestimmbarkeit und ›Dunkelheit‹ charakterisiert: Die Disziplin arbeitet und untersucht das Feld der Aisthesis, des Ästhetisch-Sinnlichen und damit (auch) des Vor-Rationalen.² Sie definiert sich historisch und operiert zentral mit den Konzepten von Kunst und/oder Bild – wobei ›Kunst‹ bislang kaum verbindlich zu definieren, sondern nur in ihren historischen Verständnisweisen zu rekonstruieren ist und man zudem über die Vorstellung von Bildern ähnliches wie über Geister behaupten könnte, dass nämlich ihre »Existenz sowohl,

1 Dazu Alwin Diemer: »Geisteswissenschaften«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel/Stuttgart 1974, Bd. 3, Sp. 211–215; ergänzend Ulrich Dierse: »Das Begriffspaar Naturwissenschaften – Geisteswissenschaften bis zu Dilthey«, in: Gudrun Kühne-Bertram u.a. (Hg.): *Kultur verstehen. Zur Geschichte und Theorie der Geisteswissenschaften*, Würzburg 2003, S. 15–33.

2 Vgl. Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt/Main 2008.

als ihre Thatsachen, in der sinnlichen Naturkette nirgends [richtig] hin zu passen scheinen.«³ Schließlich und drittens überblenden sich in unserer Wahrnehmung von Bildern im weitesten Sinne (inklusive Objekten, Architekturen, Filmen usw.) und Kunstwerken im Speziellen notwendig immer Gegenwart und Vergangenheit – oder anders formuliert: Wie wir Bilder wahrnehmen und verstehen, scheint entscheidend von einem komplexen Wechselspiel mit vorausgehenden Seherfahrungen abzuhängen, die bei jedem Wahrnehmungsakt diesen bedingen, indem sie geisterhaft evoziert und zugleich aktualisierend verändert werden. Gerade dieser ›Geister-Status‹ aber verschafft der Kunstgeschichte (zusammen mit anderen, an Phänomenen des Asthetischen und der Kunst interessierten Disziplinen) auch eine entscheidende Korrektivfunktion im Kontext aller, der Geistes- wie der Naturwissenschaften: Erst die wissenschaftliche Einbeziehung dieser ›dunklen‹ Bereiche der Wahrnehmung, Sinnlichkeit und Körperlichkeit zielen auf das ganze Menschsein, das nach den Rationalitätsphantasmen der Moderne erst wieder zu erkennen war.⁴ Indem sich die Kunstgeschichte zudem bei der eigenen wissenschaftlichen Argumentation der Bilder bedient (vom Foto bis zum Diagramm), thematisiert sie erneut das Visuelle des Bildes als Alternative und Komplement zum Mathematischen, Tabellarischen und vor allem zu Texten und verdeutlicht damit dessen zentralen Stellenwert neben und zusammen mit diesen Darstellungs-, Argumentations- und Vermittlungsformen.⁵ Es sind diese Geister der

3 Johann H. Jung-Stilling: *Theorie der Geister-Kunde*, Nördlingen 1987 [zuerst 1808], §1. – Zur Diskussion um den prekären Status des ›Bildes‹ s. neuerdings zusammenfassend: Lambert Wiesing: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Frankfurt/Main 2013.

4 Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/Main 2008 [zuerst frz. 1991].

5 Immer noch verbreitet ist dagegen die Vorstellung, die »Geisteswissenschaften [...] vor allem als Sprachwissenschaften« zu verstehen, s. Hans Burkhardt: *Geisteswissenschaften – Geist schafft Wissen*, München 2008 [Privatdruck Hanns-Seidel-Stiftung e.V.], S. 12.

Kunstgeschichte, die sich als die Herausforderungen und die Perspektiven der Disziplin, als ihre Chancen und Gefahren präsentieren. Um dies zu verstehen, gilt es zunächst kurz zu skizzieren, was Kunstgeschichte (in Deutschland!) als Disziplin unternimmt und was sie spezifisch auszeichnet – bevor aktuelle Debatten, Entwicklungen und institutionelle Rahmenbedingungen analysiert werden sollen.

§1. Die gegenwärtig allenthalben konstatierte ›Bilderflut‹ scheint im deutschsprachigen Raum 1982 akut geworden zu sein. Jedenfalls wurden in diesem Jahr erstmals zwei Bücher publiziert, die eine solche ›Bilderflut‹ bereits im Titel beschworen. Mit diesem unmittelbar erfolgreichen Schlagwort wurde das Gefühl einer Überfrachtung durch Bilder schon vor dem Aufkommen des Digitalen Zeitalters auf den Punkt gebracht. Dies erinnert nachdrücklich daran, dass die heutige Verwendung des Begriffs unter den neuen Vorzeichen des Digitalen nicht allein durch den Hinweis auf schiere Quantität zu verstehen ist: Die Zahl der virtuell verfügbaren Bilder schwillt zwar kontinuierlich an. Das subjektive Gefühl einer explosionsartigen Zunahme der Bildmenge lässt sich aber etwa schon bei Verbreitung der Druckgraphik im späteren 15. und im 16. Jahrhundert, bei Erfindung billiger Techniken der Bildreproduktion durch Holzschnitt und Fotografie im 19. Jahrhundert oder für den Film um 1900 konstatieren. Die heutige ›Bilderflut‹ scheint vielmehr durch vier andere Aspekte gekennzeichnet: 1.) Im Prinzip können alle jederzeit und überall in großer Zahl selbst Bilder produzieren. 2.) Wenn gewünscht, sind diese Bilder sofort global verfügbar. 3.) Und alle können überall und jederzeit diese Bilder ansehen (und fast nach Belieben weiterverwenden – die derzeitigen Diskussionen um Urheberrechte bisheriger Art werden auf eigentlich schon verlorenem Posten geführt). 4.) Schließlich wäre zu diskutieren, ob nicht auch unsere Orientierung in der Welt zunehmend über Bilder gesteuert wird – zumindest die zahllosen Interfaces des Alltags arbeiten bevorzugt mit Icons und möglichst wenig Text. In

jedem Fall muss die Wirkung von Bildern – insbesondere politisch aufgeladenen und instrumentalisierten Bildern – zu den wichtigsten Einflussfaktoren auf die Menschen weltweit gezählt werden; das beweisen fast täglich die Ereignisse und ihre mediale Ver- und Aufbereitung.

Die Mehrzahl dieser virtuellen Bilder präsentiert sich uns dabei als eine Art ›Geister-Reigen‹ – Erscheinungen ohne Referenz(erfahrung) in der Wirklichkeit. Denn selbst wenn die meisten dieser Bilder mit ausführlich kommentierendem Begleittext oder ›Tags‹ versehen sind und wir viele Orte, Personen, Gegenstände, Situationen aus der Erfahrung kennen mögen, bilden doch etwa schon die 40–60 Ansichten, die eine Google-Bildersuche auf dem Bildschirm gleichzeitig produziert, ein ganz neuartiges optisches, semantisches und emotionales Gefüge – von bewusst geschaffenen und aufgesuchten virtuellen Welten (etwa in Computer-Spielen) ganz zu schweigen.⁶ Diese Bilder(fluten) stellen eine zentrale Herausforderung für die Gesellschaften und ihre Verhaltensweisen, das Wissen und die Forschung, für Technik, Industrie und Ökonomie dar. Für diese Bilderflut interessieren sich derzeit zahlreiche Disziplinen: die Medienwissenschaft, die Literaturwissenschaften, die *Visual Culture Studies*, die Geschichtswissenschaften, die Philosophie, die Soziologie, die Ethnologie, die *Neurosciences*, die Psychologie, die Filmgeschichte, die Computerwissenschaft, die *Digital Humanities* ... – und eben auch die Kunstgeschichte.

§2. Dem Umgang mit Bildern liegen zumindest zwei – mehr oder meist weniger bewusst reflektierte – Annahmen über unser Sehen und die Wahrnehmung von Bildern (und Kunst) zugrunde: Jeder mit gesunden Augen kann unmittelbar die weltweit produzierten Bilder (richtig) erkennen. Diese alte Vorstellung vom Bild (und der Kunst) als ›universaler Sprache‹ wurde besonders nachhaltig in der ersten Hälfte des 20. Jahr-

6 Zur historischen Kontextualisierung Felix Thürlemann: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ›hyperimage‹*, München 2013.

hunderts propagiert: Im Unterschied zum Lesen von Texten, das ein teils langwieriges Erlernen von Sprache(n) und ihrer philologischen Analyse voraussetzt, erscheint die »Bilderwissenschaft [...] mühelos«. ⁷ Zwar gibt es im Bereich des Visuellen wohl die schnellsten Veränderungen und Unterschiede der Stile, Moden und Geschmäcker, aber unter dieser ›Oberfläche‹ von Dekor und Farbe bestimmen doch vermeintlich fundamentale Gemeinsamkeiten das menschliche Sehen: Die Wahrnehmung von Raum, von Ausdrucksformen, bestimmte Schönheitsmerkmale, die Aufmerksamkeitsmuster für ein Bild oder Objekt usw. werden als anthropologisch-evolutionär verankert und als weithin konstant angenommen – jedenfalls scheint dies eine der Implikationen des aktuellen globalen Bilderverkehrs zu sein, ansonsten ließen sich die vielen Bilder aus allen Ländern, die unterschiedslos nebeneinander stehen, doch nur in ihrer Andersartigkeit bestaunen, nicht aber sinnvoll unter einer (Google-)Kategorie oder (zukünftig) mittels Bilderkennung suchen?

Es war und ist ein zentrales Anliegen – nicht allein, aber doch prominent – der Kunstgeschichte, dagegen für ein durch den kulturellen Kontext geprägtes Sehen bis in die menschlichen ›Tiefenschichten‹ zu plädieren. Die empirische Wahrnehmungspsychologie des späteren 19. Jahrhunderts glaubte noch optimistisch, dass sie das Sehen und ästhetische Empfinden als Mischung anthropologisch unveränderlicher Grundelemente und kultureller Prägungen mit der Zeit (natur-)wissenschaftlich würde erklären können. Dagegen war der späte Heinrich Wölfflin (1864–1945) zur Einsicht in die nicht überwindbaren geographischen, historischen und

7 Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 22f.; vgl. etwa John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/Main 1988 [zuerst engl. 1934], S. 387 zur Kunst als »universalere Weise von Sprache als die Rede«. – In anthropologisch-evolutionärer Argumentation bei Irenäus Eibl-Eibesfeldt/Christa Sütterlin: *Weltsprache Kunst. Zur Natur- und Kunstgeschichte bildlicher Kommunikation*, Wien 2007.

individuell-körperlichen Bedingtheiten allen Sehens gelangt. In anderer Wendung bezeichnete Aby Warburg (1866–1929) nicht nur sich selbst als »Revenant«, als geisterhaften Wiedergänger, offenbar weil er seine eigene biographische (Leidens-) Geschichte als eine Art Spiegel der (Leidens-) Geschichte der Menschheit, wie sie ihre Bilder ausdrücken, verstand. Für Warburg bestand die Kunstgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart großenteils aus im ›kollektiven Gedächtnis‹ eingepprägten Bildchiffren, die andauernd aus ihrem »Schattenreich« als »vorgeprägte Revenants« wiederkehrten und durch ihre Bannung in Formeln zugleich »auf Distanz gehalten« und kontrollierbar würden.⁸ Warburgs »Pathosformeln« oder dann Erwin Panofskys (1892–1968) Untersuchung zu »Perspektive als symbolische[r] Form« zielten auf diese kulturelle Prägung der Tiefenschichten des Wahrnehmens und Darstellens.

Es geht hier indes nicht darum, die komplexen Zusammenhänge auf eine Entweder-Oder-Entscheidung zwischen Kulturalismus und Biologismus zu reduzieren. Deutlich werden soll vielmehr die Relevanz einer historischen Tiefenperspektive und einer längeren wissen(schaft)sgeschichtlichen Problementwicklung – beides unterscheidet die Kunstgeschichte von einigen anderen Disziplinen, die sich derzeit mit Bildern, Objekten und Visualität befassen. So scheint etwa bei einer Reihe von Experimenten der Neurosciences die Frage von kultureller Prägung bis vor Kurzem kaum eine Rolle für die Versuchsanordnungen zu spielen.⁹ Mehr noch: Dass naturwissenschaftliche Versuchsanordnungen und ihre visuellen Darstellungen und Dokumentationen selbst (etwa

8 Eine umstrittene Gesamtdeutung, die gleichwohl die Relevanz von Phantomen und ›Geistern‹ für Warburg ahnen lässt, bei Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Frankfurt/Main 2010 [zuerst frz. 2002].

9 Man lese daraufhin etwa Semir Zeki: *Glanz und Elend des Gehirns. Neurobiologie im Spiegel von Kunst, Musik und Literatur*, München 2010 [zuerst engl. 2009].

Diagramme oder Graphen auf Bildschirmen) auf bestimmte ästhetische Entscheidungen zurückgehen und dadurch Ergebnisse mitbestimmen, wird erst in den letzten Jahren und durch den Austausch mit den Geisteswissenschaften bewusst. Gleichzeitig dürften geisteswissenschaftliche Disziplinen, die sich mehr oder weniger ausschließlich auf die Bildproduktion von Moderne und Gegenwart konzentrieren, kaum in der Lage sein, die Bedingtheiten und Prägungen von Sehen und Darstellung in ihrer *longue durée* und die Dynamiken der Bilder als nachlebende Chiffren zu erfassen. Es ist diese visuelle Kompetenz, eine Schulung des Auges und ein differenziertes Analyse- und Methodenspektrum, die die Kunstgeschichte als historische Disziplin in die Untersuchung einbringt und die sie auszeichnet.

§3. Die bislang angedeuteten Perspektiven kennzeichnen insbesondere auch die aktuellen Herangehensweisen der verschiedenen bildwissenschaftlichen Ansätze im deutschsprachigen Bereich, die sich seit rund drei Jahrzehnten intensiv um eine Erweiterung der hierzulande etablierten Kunstgeschichtsforschung bemühen: Es geht der Bildwissenschaft um das gesamte Spektrum der alltäglichen Bilderflut, um die Relevanz und Wahrnehmung von Bildern im globalen Horizont, um mögliche anthropologische Dimensionen von Bildwerken, aber auch um den Erkenntniswert wissenschaftlicher Bilder.¹⁰ Nicht dass diese Fragestellungen zuvor ganz unbekannt gewesen wären. Aber das Zentrum der Disziplin wurde doch lange Zeit entscheidend an der Kategorie der europäischen ›(Hoch-)Kunst‹ (von ca. 500 n. Chr. bis zur Gegenwart) ausgerichtet (das heißt strukturell vor allem

10 Zusammenfassend aus deutscher Perspektive: Daniel Hornuff: *Bildwissenschaft im Widerstreit*. Belting, Boehm, Bredekamp, Burda, München 2012; aus anglo-amerik. Sicht etwa Matthew Rampley: »Bildwissenschaft: theories of the image in German-language scholarship«, in: Ders. u.a. (Hg.): *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden/Boston 2012, S. 119–134.

auch: Außerhalb Europas und vor allem in den USA umfassen die Departments für Kunstgeschichte Professuren für die Kunstproduktion verschiedener Kontinente und ihrer Kulturen, wogegen etwa die Kunst Asiens in Deutschland institutionell zumeist nicht unter Kunstgeschichte, sondern in den Asien-Studien, der Arabistik usw. verortet war und noch ist). Dabei ist längst in aller Deutlichkeit herausgearbeitet, dass der hierfür konstitutive, emphatische Kollektiv-Singular der ›Kunst‹ in Europa erst im Laufe des 18. Jahrhunderts aufkam. Ab diesem Zeitpunkt ließen sich die Tätigkeiten und Produkte als ›Kunst‹ bezeichnen, die in das neu zusammengruppierte Feld der ›Schönen Künste‹ fielen: Bildkünste, Architektur, Musik, Tanz, Literatur und Theater. Alexander Gottlieb Baumgarten lieferte zeitgleich mit seiner *Aesthetica* (1750–58) die philosophische Begründung einer eigenständigen sinnlichen Erkenntnis. Die im 18., vor allem aber im 19. Jahrhundert intensiv betriebene Gründung von öffentlichen Kunstmuseen trug ebenfalls, wenn auch weniger theoretisch denn auf institutioneller und sammlungspraktischer Ebene, zur Etablierung eines Kanons der Kunst bei – mit dem Tafelbild an der Spitze, dem ›Kunstgewerbe‹ mit seiner ›handwerklichen Verhaftung‹ am unteren Ende der Wertschätzung.

Die eigentliche methodische Herausforderung der zentralen und bislang nicht zu definierenden Kategorie ›Kunst‹ liegt freilich in ihrer immanenten Spannung: Einerseits handelt es sich um eine historische Kategorie, die erst ab dem 18. Jahrhundert und für den als ›westlich‹ bezeichneten Kulturraum verwendet wurde. Andererseits scheint das Faszinosum von Kunst gerade darin zu liegen, dass bei einem Kunstwerk zum historischen Kontext (der etwa für eine hochmittelalterliche Elfenbeinskulptur lange vor dem ›Zeitalter der Kunst‹ liegen würde) eine zeitlos-präsente Dimension hinzutritt, die das Publikum über das historische Verstehen hinaus anzieht, interessiert und die einen ›(ästhetischen) Mehrwert‹ bietet. Kunstwerke mit ihrem »ewig brennende[n] Lebensöl, welches nie vor unseren Augen

verlischt«,¹¹ scheinen unsterblichen, ewig jungen Geistern zu gleichen.

So verstanden, wird das Produzieren von Kunst zum Kennzeichen des Menschseins: Ästhetisch ›aufgeladene‹ Objekte und Bildformen sind bei praktisch allen Kulturen dieser Welt zu allen Zeiten anzutreffen: In der Frühzeit der Spezies *Homo sapiens sapiens*, ab dem Zeitraum von ca. 41.000/40.000 v. Chr., lassen sich figürliche Felsbilder und Schnitzereien nachweisen. Gesteht man schon Faustkeilen eine ästhetische, über ihren rein funktionellen Zweck hinausgehende Ausarbeitung zu, käme man tatsächlich bis zu den Anfängen des modernen Menschen zurück. Andere Versuche, die Spezifik des Künstlerischen für den Menschen zu fassen, führten dagegen etwa zu Versuchsreihen mit zeichnenden und malenden Menschenaffen.¹²

Die Faszination am Ästhetisch-Künstlerischen und seine gesellschaftliche Relevanz erweisen sich auch – und derzeit besonders gut nachzuvollziehen – an der langen Geschichte und den Dynamiken des Sammelns und des Kunstmarktes. Herausragender individueller und kollektiver, teils nationaler Stolz, aber auch verschiedenste Formen des Unrechts verbinden sich damit: Erinnert sei nur an den römischen Statthalter Verres, das Musée Napoléon, die Anlage von Nationalgalerien und kolonialen Völkerkundemuseen in Europa seit der Wende zum 19. Jahrhundert, die NS-Raubkunst oder aber an das aktuelle Bemühen neu gegründeter oder in neue Unabhängigkeit entlassener Staaten, neben der Publikation eigener, nationaler Kunstgeschichtswerke auch Museen der eigenen Kultur und Kunst einzurichten. Widerpart dieser Bemühungen sind die verschiedenen Ikonoklasmen und

11 So schon 1797 Wilhelm H. Wackenroder/Ludwig Tieck: *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, zit. Ausg. Stuttgart 1997, S. 73f.

12 Für das Interesse der Kunstgeschichte an Faustkeilen s. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt/Main 2010; zu ›Maler-Affen‹ s. Thierry Lenain: *Monkey Painting*, London 1997.

Museumsstürme, für die wiederum die jüngste Vergangenheit bedrückende Beispiele geliefert hat. Dagegen scheinen die aktuellen, astronomischen Preisentwicklungen auf dem Kunstmarkt fast harmlos. Denn wenn auch der ›Hype‹ um bestimmte Künstler (seltener Künstlerinnen) und Werke in wichtigen Teilen durch ökonomische und andere ›kunstferne‹ Prozesse getrieben wird, gilt gleichwohl, dass dem Kunst- und speziell dem Meisterwerk ein Wert, eine ›Aura‹, zuerkannt wird, die es überhaupt erst zu einem Objekt des Begehrens und der Spekulation erheben kann.¹³ In anderer Weise zeigt sich dies im Übrigen auch am anhaltenden Erfolg von (Blockbuster-)Ausstellungen, der Produktion von Kunstbüchern und dem globalen Kunst-Tourismus – wobei die ›Beharrungstendenz‹ dieser Angebote, die weiterhin vor allem auf große Künstler-Namen und Kanonisches setzen, eine besondere Herausforderung für die kunstgeschichtliche Forschung darstellt.

§4. Was anderes als Geister-Wissenschaft soll man von einer Disziplin erwarten, deren mythischer Gründungsakt sich selbst schon als Gespenster-Geschichte versteht? Johann Joachim Winckelmann postulierte mit seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), die historische Entwicklung der Kunst auf neue Art darzustellen – ein neuartiges Vorgehen, das er zwar an der Antike explizierte, das prinzipiell aber auch auf nachfolgende Zeiten anzuwenden wäre (wobei für Winckelmann und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die italienische Renaissance das eigentliche Zentrum der neuzeitlichen Kunstgeschichte darstellte – obwohl seit der Zeit um 1900 zunehmend eine historisch-kritische und nicht mehr auch normative Betrachtung und Untersuchung der Kunstformen gefordert wurde): Winckelmann wollte jedenfalls nicht mehr Künstlergeschichte zu Leben und Werk einzelner Personen schreiben, sondern eine Geschichte der überpersönlichen

13 Vgl. Wolfgang Ullrich: *Des Geistes Gegenwart. Eine Wissenschaftspoe-tik*, Berlin 2014, etwa S. 93–96.

Stilentwicklungen. Allein bei der Untersuchung der Reste antiker Kunst kam er sich vor wie eine Frau, die am Strand dem davongelenden Geliebten nachsieht, ohne Hoffnung, ihn jemals wieder in Fleisch und Blut vor sich zu haben. Es bleibt ihr nur eine schattenhafte Vorstellung, gleichwie die Gegenwart zumeist nur noch aus Kopien auf die antiken Originalwerke rückschließen könne: »Es geht uns hier oftmals, wie Leuten, die Gespenster kennen wollen, und zu sehen glauben, wo nichts ist: der Name des Alterthums ist zum Vorurtheil geworden.«¹⁴ So erfolgreich war Winckelmanns Selbsterhebung zum Begründer einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte, dass etwa konkurrierende, vor allem im englisch- und französischsprachigen Raum favorisierte Modelle, die die Antike als Herausforderung zu dauernder ›Reaktualisierung‹ und Wiederbelebung verstanden, lange Zeit keine wissenschaftsgeschichtliche Beachtung mehr fanden. Die bereits bei Winckelmann so prominent beschworene ›Trauer der Vollendung‹ scheint sich jedoch für die Kunstgeschichte später häufig in den Vorwurf der Rückwärtsgewandtheit transformiert zu haben.¹⁵ Winckelmanns Bild der Geliebten, bei dem er einen antiken Gründungsmythos der Bildkünste (die antike Legende von der Tochter des Dibutades) mit dem Konzept des ›Kunstliebhabers‹ zu verschmelzen scheint, war in letzter Konsequenz auch nicht dazu angetan, die strenge Wissenschaftlichkeit der neuen Disziplin herauszustellen.

Die Geschichte des Faches Kunstgeschichte ist daher auch eine besonders intensive Geschichte der Selbstrechtfertigung und des Bemühens, die eigene Wissenschaftlichkeit de-

14 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. 430.

15 Beat Wyss: *Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne*, München 1985; Peter Geimer: *Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert*, Weimar 2002. – Zum diametral entgegengesetzten Denkmodell einer fortlebenden ›Gegenwart der Vergangenheit‹ jetzt Hans Christian Hönes: *Kunst am Ursprung. Das Nachleben der Bilder und die Souveränität des Antiquars*, Bielefeld 2014;.

monstrativ unter Beweis zu stellen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschah dies durch eine Übernahme der Methoden und insbesondere der Archiv- und Quellenforschung der Geschichtswissenschaft; ab der Mitte des 19. Jahrhunderts durch den Versuch, die Parameter und Dynamiken der Kunstbetrachtung durch die Psychologie empirisch zu ermitteln und dann in feste Gesetze zu fassen. Die Jahrzehnte um 1900 kennzeichnete der Streit um das eigenständige Interesse, Erkenntnisziel und die Methodik einer (eigentlichen) Kunstwissenschaft im Unterschied zur Kunstgeschichte. Institutionell wurden diese Bemühungen durch die Konkurrenz in den Fakultäten befeuert.¹⁶ Der Umschwung zu einer methodisch führenden Geisteswissenschaft, wie er sich in Heinrich Wölfflins überaus erfolgreicher Formanalyse durch Grundbegriffe, in Aby Warburgs Frage nach der Überlieferungsgeschichte von Bildchiffren oder in Erwin Panofskys Bedeutungsanalyse (Ikonographie/Ikonologie) abzeichnete, wurde durch die Nazi-Barbarei und das auch wissenschaftliche Vergessen und Verdrängen im Nachkriegsdeutschland wieder zunichte gemacht. Mit den 1970er Jahren stiegen dann die Literaturwissenschaften zum großen methodischen Vorbild auf. Derzeit stellt sich vor allem die Herausforderung des Globalen und der kulturellen Transfer- und Hybridisierungsprozesse; Anleihen bei und Zusammenarbeit mit den Neurosciences und Digital Humanities versprechen (natur-)wissenschaftliche Nobilitierung und Zukunftspotential.

Als Begleiterscheinung dieses Strebens nach disziplinärer Identität und Anerkennung im Kreis der etablierten Wissenschaften lässt sich auch (ansatzweise) verstehen, warum die Kunstgeschichte bestimmte Bereiche der visuellen Populärkultur, der außereuropäischen Kunst- und Bildproduktion,

16 Vgl. Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt/Main 1979; Christoph König/Eberhard Lämmert (Hg.): *Konkurrenten in der Fakultät: Kultur, Wissen und Universität um 1900*, Frankfurt/Main 1999; Hubert Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750–1950*, München 2010.

des didaktischen oder instrumentellen Bildeinsatzes usw. lange Zeit aus ihrem Kanon ausgeschlossen und weitgehend anderen Disziplinen ›überlassen‹ hat: der Ethnologie, der (Wahrnehmungs-)Psychologie, der Wissenschafts- und Pädagogikgeschichte, der Filmwissenschaft usw. – obwohl die Kunstgeschichte an der Erschließung dieser Felder im 19. und frühen 20. Jahrhundert zunächst maßgeblich mit beteiligt war. Diese unbewältigten ›Randgebiete‹ stellen derzeit wieder eine der zentralen Herausforderungen des Faches dar.

Das Bemühen um wissenschaftliche Anerkennung dürfte zudem ein Grund dafür sein, dass die Kunstgeschichte – anders etwa als die Geschichtswissenschaften – keine Untergliederung ihres vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart reichenden Untersuchungsfeldes in ›Subdisziplinen‹ vorgenommen hat (unterschieden wird traditionell allein die ›mittlere und neuere Kunstgeschichte‹ von der ›älteren Kunstgeschichte‹, wie sie die Altertumswissenschaften/Archäologien betreiben). Auch wenn in der Praxis Professuren häufig mit bestimmten chronologischen Zuspitzungen ausgeschrieben werden, sind doch Forschungsschwerpunkte in unterschiedlichen Epochen nichts Ungewöhnliches, und das Studium ist zunächst ebenfalls breit angelegt. Diese große zeitliche, geographische, aber eben auch methodische und institutionelle Spannweite des Faches hat allerdings im Gegenzug den Eindruck befördert, es gäbe hier besonders ausgeprägte Schulen. Die Rede ist etwa von den ›zwei Kunstgeschichten‹ der Universität und des Museums – Erstere eher mit größeren Perspektiven und theoretisch, Letztere dicht am Objektbefund und immer auch auf Fragen von Erhaltung, Zuschreibung und Datierung fokussiert.¹⁷ Nimmt man zudem die unterschiedlichen

17 Vgl. bereits die Bemerkung von Hubert Janitschek in einer Rezension von August Schmarsow: *Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen* (1891), in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 15 (1892), S. 532f.: »Schulen, durch Arbeitsmethoden getrennt, mögen sich bekämpfen, aber der Gegensatz zwischen den Vertretern des Faches, welche im praktischen

nationalen Forschungstraditionen und -ansätze in der Kunstgeschichte in den Blick, außerdem die unterschiedlichen anderen Disziplinen, die sich neuerdings intensiv mit Bildern und Objekten befassen, sowie die zahlreichen fachinternen Postulate neuer Methoden, neu erschlossener Themen- und Fragefelder und neu eingeführter spezieller Studiengänge (dazu gleich mehr), so lässt sich erahnen, dass die Frage, ob es weiterhin eine Kunstgeschichte geben wird, die es schafft, diese unterschiedlichen Tendenzen zu integrieren, oder ob doch eine Aufteilung in mehrere Disziplinen ansteht, einer der interessantesten Prozesse sein wird.¹⁸ So unverkennbar diese Dynamiken von der verschärften Konkurrenzsituation um wissenschaftliche Aufmerksamkeit und Profilierung und den Kämpfen um disziplinäre Macht und Mittelverteilung angetrieben werden, sie lassen sich auch als Kennzeichen für ein besonders aktuelles und relevantes Untersuchungsfeld verstehen.

Deutlich wird in jedem Fall, dass nicht nur für eine Analyse von Wahrnehmung und (künstlerischer) Darstellung der historische Vorlauf unabdingbar ist. Auch die aktuellen Diskussionen der Kunstgeschichte sind nur in Kenntnis ihrer Wissen(schaft)s-geschichte zu begreifen. Diese historische Selbstreflexion einer bislang so wandelbaren Disziplin sollte zugleich eine Warnung sein für zwei häufiger anzutreffende Tendenzen innerhalb des Faches: einerseits für die Versuchung, Entwicklungen in der Kunst und Kunstwissenschaft durch »monokausale Super-Narrative« (etwa ökonomische Prinzipien, die den Kunstmarkt und damit alles andere steuern) vermeintlich zu entmystifizieren; andererseits für den

Dienst stehen und jenen, welche als Lehrer tätig sind, ist ein Unding und er beruht im Wesentlichen nur auf gegenseitigem Missverstehen.«
 –Vgl. auch Charles W. Haxthausen (Hg.): *The Two Art Histories. The Museum and the University*, Williamstown (MA) 2002.

18 Dazu zählt auch der neue Ansatz, künstlerische Arbeiten als Beiträge zur Forschung zu verstehen, s. etwa Henk Borgdorff: *The Conflict of the Faculties. Perspectives in Artistic Research and Academia*, Leiden 2012.

Hang zum Lamento über eine durch neue Fragen und Ansätze angeblich stets in ihren Grundfesten erschütterte Wissenschaft.

§5. Als *ghostbusters* lassen sich dagegen die konkreten Bedingungen der neu reformierten Studiengänge und der aktuellen Forschungsförderung verstehen – für die Kunstgeschichte, aber wohl auch für andere Geisteswissenschaften. Denn die Anforderungen an deren Lehre und Forschung schwenken derzeit unverkennbar – trotz der Inflation des verschleiernden Exzellenz-Begriffs für alle Vorhaben und Fördermaßnahmen – vom Postulat der Qualität zu Kategorien von Quantität und Quantifizierbarkeit (auch in der Hoffnung, dadurch eine Art von zuverlässiger interdisziplinärer Vergleichbarkeit erreichen zu können).¹⁹

Es geht auf der einen Seite darum, möglichst vielen Studierenden einen vermeintlich europaweit vergleichbaren Abschluss zu ermöglichen unter genauer Vorhersage der dafür (minimal) notwendigen Leistungen und Arbeitsstunden. Da gleichzeitig allein die schiere Zahl der Studierenden für die Hochschulen auf unterschiedliche Arten mit finanziellen Gratifikationen einhergeht, setzt häufig auf dieser Ebene ein Werben um möglichst viele Köpfe ein. Eine Lock-Möglichkeit – zumindest in der Kunstgeschichte – sind dabei Angebote spezialisierter Master- oder schon Bachelor-Studiengänge: Moderne und zeitgenössische Kunst, *Curatorial Studies*, Kunstmarkt usw. So sinnvoll diese Themen im Prinzip sind – sie suggerieren nicht nur, dass man die Inhalte und Methoden der Kunstgeschichte schon in frühen Semestern als ›Ausschnitt‹ studieren könne; sie lassen auch hoffen, dass man mit dieser ›Spezialausbildung‹ besonders gut für ein konkretes Berufsfeld vorbereitet sei. Es gibt aus datenrechtlichen

19 Vgl. Albrecht Korschorke: »Wissenschaftsbetrieb als Wissenschaftsvernichtung. Einführung in die Paradoxologie des deutschen Hochschulwesens«, in: Dorothee Kimmich/Alexander Thumfart (Hg.): *Universität der Zukunft?*, Frankfurt/Main 2004, S. 142–157.

Gründen keine verlässlichen Erhebungen zum Berufserfolg der ersten Absolventen. Vermuten lässt sich aber auch so, dass diese Spezialisierung zumindest in der derzeitigen Situation kaum einen Königsweg eröffnet.

Auf der anderen Seite sollen von den WissenschaftlerInnen möglichst viele Drittmittel eingeworben werden, wobei die Kunst hier notwendigerweise in der weitgehenden Reduzierung der eigenen Forschungs-Beteiligung der AntragstellerInnen besteht, um möglichst mehrere Projekte gleichzeitig bewältigen zu können. Dafür werden wissenschaftliche MitarbeiterInnen auf Zeit eingestellt. Deren stark vermehrter Zahl (noch intensiviert durch die Exzellenzinitiativen) stehen die gesetzliche Begrenzung solcher befristeten Arbeitsverhältnisse, das Bemühen um Senkung des Erstberufungsalters auf Professuren und eine nur sehr langsam steigende Anzahl fester Stellen gegenüber – mit zunehmend spürbaren, prekären Folgen. Wobei das Fach Kunstgeschichte verhältnismäßig viele ›Ausstiegsoptionen‹ aus der wissenschaftlichen Karriere an Hochschule oder Museum anbietet: in den Kunstmarkt, ins Kulturmanagement, die Kunstvermittlung oder Reiseführung, in Ausstellungs- und Publikationswesen usw. (alle diese Felder verlangen selbstverständlich spezifische zusätzliche Qualifikationen); ironischerweise erfordert die Organisation und Verwaltung der neuen Studiengänge selbst ebenfalls zahlreiche neue Stellen (wenige Bereiche der Universitäten wachsen derzeit schneller als die Verwaltungen). Allerdings verringert dieses Angebot hochqualifizierter KunsthistorikerInnen im Gegenzug die Chancen noch weiter, mit einem ›einfachen‹ Master- oder auch nur Bachelor-Abschluss beruflich so zum Zuge zu kommen, wie man sich das während des Studiums vorgestellt hat.

Zurück zu den Drittmittelprojekten: Ihr quantifizierbarer wissenschaftlicher ›Output‹ setzt sich häufig aus den Qualifikationsarbeiten der MitarbeiterInnen und aus Tagungen zusammen, deren Vorträge sich in Sammelbänden materialisieren. Diese Sammelpublikationen verlängern am effektivsten die individuellen Literaturlisten – wobei der Konkurrenz-

druck bereits bei DoktorandInnen den Eindruck generiert, man müsse neben der Dissertation unbedingt weitere Veröffentlichungen vorweisen. Dieser Effekt lässt sich offenbar weder durch ein System des *peer review* (für Sammelbände sowieso kaum praktikabel) noch durch limitierte Literaturlisten, wie sie die DFG für Anträge eingeführt hat, beeinflussen, noch wird man ihn als Argument für das entgegengesetzte Prinzip des »publish first, judge/filter later« – wie es nun vor allem durch das Online-Publizieren möglich scheint – verstehen wollen. Schon jetzt gibt es die Tendenz, die eigenen Texte nicht allzu sehr durch den Ballast der vorausgehenden Literatur und der dort (schon) formulierten Ideen, Erkenntnisse und Funde zu beschweren. Die Fachkultur der Kunstgeschichte hat durchaus sehr effektive »selbstregulierende« Mechanismen entwickelt, bei denen sich die wichtigen Publikationen allgemein durchsetzen – wobei dem Buch weiterhin eine wichtige Rolle zukommt. Allerdings dauert dieser wohl kaum präzise analysierbare Prozess häufig mehrere Jahre. Das ist freilich ein Zeitraum, der normalerweise weder mit Karrierestrategien noch mit Drittmittelanträgen gut kompatibel ist – und etwa auch nicht umgehend in *citation indexes* abgebildet wird.

Meine dazu möglicherweise besonders subjektive Wahrnehmung ist, dass diese Konstellationen zugleich eine Reihe von Gegenphänomenen bzw. Wechselwirkungen zu bestärken oder hervorzutreiben scheinen: In der Lehre werden etwa zunehmend Projekte mit Studierenden und DoktorandInnen verwirklicht, die mit ihrem Arbeitsaufwand, aber auch dem »Belohnungssystem« (etwa der Mitarbeit an einer Ausstellung), ganz oder teilweise außerhalb der Anforderungen regulierter Studiengänge stehen. Auch das gibt es im Prinzip schon lange – es gewinnt aber in einem Umfeld, das ansonsten vollkommen auf Erfüllen eines vorgeschriebenen Curriculums setzt, eine neue Qualität. Als Spezifikum des Faches Kunstgeschichte sind zudem eine Reihe von Forschungsinstitutionen zu nennen: das »Zentralinstitut für Kunstgeschichte« in München, das »Deutsche Forum

für Kunstgeschichte« in Paris, die beiden kunsthistorischen Max-Planck-Institute in Florenz und Rom usw. (auf die hier ebenfalls relevante, teils aber doch deutlich anders gelagerte Rolle von Museen und ihre Vergabe von Praktika und Volontariaten kann aus Platzgründen nur hingewiesen werden). Auch diese Forschungsinstitutionen bemühen sich in neuer Intensität um fortgeschrittene Studierende und um die Zusammenarbeit mit Universitäten und Museen, wobei gerade solche Institutionen auch vor der besonderen Herausforderung stehen, dass sie geradezu wesensmäßig eine gewisse ›Beharrungstendenz‹ entwickeln können – zumal wenn sie im Fall der Institute in Rom, Florenz und Paris auch noch die ›klassischen‹ Zentren europäischer Kunstgeschichte besetzen. Wenn jedenfalls die hier beschriebenen Auswirkungen des Bachelor-/Master-Systems in der Grundtendenz zutreffen, dann trägt die ›Verschulung‹ der universitären Ausbildung dazu bei, dass besonders engagierte Studierende früher und intensiver in Kontakt mit außer-curricularen Forschungsaktivitäten kommen: Zumindest auf diesem radikalen Umweg wäre durch die Studienreform doch noch ein positiver Effekt erzielt.

Der internationale Vergleich schließlich – der prinzipiell für alle bislang angeführten Überlegungen viel ausführlicher zu diskutieren wäre – führt an diesem Punkt nicht nur vor Augen, dass die neuen Studiengänge selbst den Austausch und die Vergleichbarkeit in Europa eher erschwert als vereinfacht haben. Zugleich scheint die Situation etwa in den USA mit ihrem vollkommen anderen institutionellen Umfeld – beispielsweise mit einer frühzeitig hochgradig selektiven Auswahl der PromotionskandidatInnen – momentan fast noch schwieriger als in Europa. Dies führt auch dazu, dass sich der Blick, der jahrzehntelang nachdrücklich in Richtung der US-amerikanischen Forschung ging (das anglo-amerikanische Bildungssystem lieferte ja auch das vermeintliche Modell für die reformierten Studiengänge), wieder pluralisiert. Nicht nur werden nun unter den weltweit betriebenen Kunstgeschichten andere Ansätze, Methoden und Modelle

stärker beachtet. Die internationale Kunstgeschichts-Forschung scheint auch mit neuem Interesse wahrzunehmen, wie sich die Disziplin in Europa und in Deutschland versteht, was hier an Forschungen betrieben und an Zukunftsperspektiven entwickelt wird.

§6. Es gehört zum Wesen des wirklich Neuen, dass es sich (zum Glück) nicht präzise vorhersehen und -sagen lässt. Insofern sollte spätestens an diesem Punkt aufhören zu lesen, wer sich abschließend nicht doch noch auf eine kurze Geisterbeschwörung einlassen will, nämlich von drei sich zumindest vor dem Horizont des bislang Gesagten andeutenden Zukunftsaufgaben.

Für das Fach Kunstgeschichte und die anderen an ›Bildobjekten‹ und Fragen des Visuellen insgesamt interessierten Disziplinen werden die Herausforderungen des Globalen und des Digitalen, das Verhältnis zu den Naturwissenschaften, aber auch die zentralen Stichworte Kunst/Ästhetik, Bild/Objekt/Raum, Körper/Gender und Medien/Akteure in den nächsten Jahren weiterhin eine entscheidende Rolle spielen. Das Fach muss es angesichts dieser (neuen) produktiven (Zentrifugal-)Kräfte schaffen, Vielfalt und Selbstverständnis neu und überzeugend zu bestimmen und zu behaupten. Es geht darum, nicht hinter dem Mythos der ›etablierten Disziplin‹ das Unbestimmte zu verbergen, sondern dies in der aktuellen Situation als entscheidendes Potential und Spezifikum zu nutzen.

Lehre, Forschungsförderung und Bewertungsmaßstäbe in den Geisteswissenschaften müssen noch konsequenter aus dem primär an anderen Wissenschaften orientierten System ausgegliedert werden. Vor allem die Vergabe von Fördermitteln sollte sich stärker an der aktiven Beteiligung der zentralen Antrag stellenden Person(en) orientieren und die Erfolgsbilanz ihrer vorausgehenden Projekte noch stärker berücksichtigen. Dies könnte auch dazu führen, dass sich das Verhältnis der vermeintlichen *principal investigators* zu den jüngeren WissenschaftlerInnen dahingehend verschiebt, dass

diese nicht nur als MitarbeiterInnen, sondern verstärkt in verantwortlicher Antrags- und Leitungsposition agieren.

Zeichen des Erfolgs und des allgemeinen gesellschaftlichen Bewusstseins für die Herausforderungen der Disziplin wäre schließlich, wenn Kunstgeschichte selbstverständlicher Bestandteil bereits der Schulausbildung würde – und zwar deutlich über die wenigen bislang üblichen Andeutungen im Kunstunterricht hinaus. So wie eine differenzierte Schulung und Analyse des Sehens während des Kunstgeschichts-Studiums allein über einen längeren Zeitraum und an unterschiedlichen historischen und geographischen Beispielen eingeübt werden kann, so lassen sich die zunehmend wichtigen Grundlagen visueller Kompetenz, kritischen Bild-Verständnisses und verantwortlichen Medien-Gebrauchs nur dann gesellschaftlich verankern, wenn sie für die schulische Ausbildung ernst genommen werden.

Angesichts der aktuellen Umbrüche im Wissen und in der Wissenschaft scheinen – jedenfalls aus Sicht der Kunstgeschichte – bei allen Schwierigkeiten und Gefahren doch insgesamt die großen neuen Chancen zu überwiegen. Denn selbst für die (scheinbar) kritischen Punkte gilt: »Denn von den Teufeln kann ich ja/Auf gute Geister schließen.«