

Originalveröffentlichung in: *Newest art history : wohin geht die jüngste Kunstgeschichte?* 18. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker. 2017, S. 17-29 , S. 257-259 (Bibliografie)
https://voekk.at/sites/default/files/downloads/tagungsbaende/Newest%20Art%20History_VoeKK-Tagungsband.pdf
<letzter Zugriff 21.06.2023>
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008483>

Nachleben und Vororte der Kunstgeschichte

Kleines Plädoyer für kritische Verortung

Lena Bader

„The past is never dead. It's not even past“,¹ so beschreibt William Faulkner das historische Kontinuum, in dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unlösbar miteinander verflechten. Jede Gegenwart entwirft ihre eigene Vergangenheit. Der Blick zurück ist ein konstruierender, die aktuelle Position determiniert den (Problem-)Horizont und die Fragestellung. Walter Benjamin beanspruchte diese Sichtweise für die Literaturgeschichte: „Denn es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die unsere – zur Darstellung zu bringen.“² Für die Kunstgeschichte gilt dasselbe: Ihr aktuelles Objekt und ihre institutionelle Verfasstheit sind der Horizont, aus dem es ihre Vergangenheit, ihre Wissenschaftsgeschichte zu rekonstruieren gilt. Die eigene Fachgeschichtsschreibung ist immer auch Spiegel und Vehikel aktueller Fragestellungen. Ihre Narrationen verorten das Fach in der Geschichte, um daraus Argumente für die Gegenwart abzuleiten. Aus den einzelnen Erzählungen ergeben sich jeweils unterschiedliche Szenarien, die ihrerseits wissenschaftshistorisch, wissenschaftstheoretisch befragbar sind. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Wissenschaftsgeschichtsschreibung sensibilisiert für Denkräume und Schauplätze der Kunstgeschichte. In diesem Zwischenraum wird auch die kulturelle Verortung des Fachs thematisch.

„Turn! Turn! Turn!“

Der Rückblick kreiert Zäsuren, um sich ihnen gegenüber mit Blick auf seine Zukunft zu positionieren. Viele der in den 1970er-Jahren diskutierten Fragen werden heute scheinbar neu gestellt. Andere mögen eine jüngere Generation in ihrem kämpferischen Ton erstaunen. Im Schwung der Studierendenbewegung war Kritik notwendig, der Wunsch nach Erneuerung Programm. Es bedarf viel Differenzgefühl, um Endzeitchronist_innen und Demagog_innen auf ein Neues zu widerstehen. Wenn sich daraus Positionen entwickeln konnten, die heute umso deutlicher nachwirken, dann weil sie sich nuanciert im Spannungsfeld von historischem Erbe und notwendigem Paradigmenwechsel zu platzieren wussten: Horsts Bredekamps Aufruf zum „Aufstand der Kunstgeschichte“ zum Beispiel,³ der vor dem Hintergrund einer dezidiert historisch argumentierenden Bildwissenschaft formuliert wurde, oder Hans Beltings Unterscheidung von einem Zeitalter der Bilder und einem Zeitalter der Kunst, die im Modus einer ‚Aus-Rahmung‘ verhandelt werden wollte: „Die Rede vom ‚Ende‘ bedeu-

tet nicht, dass ‚alles aus ist‘, sondern fordert zu einer Änderung im Diskurs auf, weil sich die Sache geändert hat und nicht mehr in ihren alten Rahmen paßt.“⁴ Vor dem Hintergrund des ‚iconic turn‘ ist abermals Bewegung entstanden, Fragen und Infragestellungen tauchen auf, auch in der Vergewisserung des Faches hinsichtlich seines Erkenntnisobjektes, seiner Erkenntnispotenz und seiner Urteilsfähigkeit.⁵ Eine kaum mehr überschaubare Vielzahl an ‚turns‘, Revisionen und Denominationen im Umkreis von ‚New Art History‘, ‚Bildwissenschaft‘, ‚visual culture‘ oder auch noch ‚New Visual Studies‘ scheint sich seitdem in immer schnellerem Tempo abzulösen.⁶ Ist dies der Grund, warum die einst so beliebten Übersichtsdarstellungen zu Ansätzen und Methoden der Kunstgeschichte inzwischen rarer geworden sind?⁷ Weil sie notwendigerweise den Rahmen sprengen würden, nachdem das Fach einem scheinbar unhinterfragten Fortschrittsoptimismus folgend eine stets ansteigende Erweiterung erlebt habe, bis hin zum „Methodenpluralismus des ausgehenden 20. Jahrhunderts und jüngeren Versuchen einer Neubestimmung des Faches“?⁸

Die Kunstgeschichte im Rückspiegel

Eingedenk aller berechtigten Skepsis gegenüber Präsentismus und ahistorischer Gleichsetzung drängen sich Parallelen zur Gründungsphase des Fachs auf. Die Konturen dessen, was Kunstgeschichte sei, was ihren Gegenstand konstituiere und wie sie sich dazu positioniere, standen im 19. Jahrhundert im Mittelpunkt der Diskussionen. Das Programm Kunstgeschichte wurde explizit thematisiert und in kritischen Bewegungen der Ab- und Anlehnung entworfen, um einer engagierten, methodenkritischen Standortbestimmung Raum zu geben. Es ist entscheidend für die Entwicklung des Fachs, dass spätestens ab der Jahrhundertmitte öffentlich über Methoden und Aufgaben der Kunstgeschichte diskutiert wurde. Die charakteristischen Titel der oftmals im Rahmen von Antrittsvorlesungen vorgelegten Stellungnahmen sind symptomatisch.⁹ Zu Recht mahnte August Schmarsow schon damals: „Es kommt auf den Namen nicht an, sondern auf die Sache, die da betrieben wird.“¹⁰ Karl Woermann resümierte erstaunlich aktuell:

Die Bilderkenner, die Urkundenforscher, die Historiker und Ästhetiker haben sich gelegentlich gelinde beföhdet. Man konnte hören, daß die Bilderkenner die Urkundenforscher ‚Dokumentenjäger‘ nannten, die letzte-

ren den ersteren die Subjektivität ihrer Urtheile vorwarfen, während die Historiker, welche es für die Hauptaufgabe der Kunstgeschichte erklärten, den Zusammenhang mit der allgemeinen Welt- und Kulturgeschichte zu wahren, über den mangelnden historischen Sinn jener Specialisten klagten, sich dafür von diesen aber einen Mangel an positiver Kennerschaft nachsagen lassen mussten, und alle diese gemeinsam mit einer gewissen, nicht immer von Einseitigkeit freizusprechenden Geringschätzung auf die ästhetische Richtung innerhalb der Kunstgeschichte herabsahen. Daß die kunstgeschichtliche Forschung in verschiedene Zweige und Richtungen auseinanderstreben mußte, erscheint jedoch dem stets anwachsenden Material gegenüber natürlich. [...] Anstatt sich gegenseitig zu befehden oder zu verächtigen, müssen die verschiedenen Richtungen einander freundschaftlich in die Hand arbeiten.¹¹

Entgegen aller grabenkämpferischer Logik und partikularer Streitigkeiten um das Monopol der Deutungshoheit, für die der retrospektive Blick besonders sensibel scheint, tritt hier eine großzügige Mehrstimmigkeit hervor. Die frühen akademischen Diskussionen zeugen von einem Methodenpluralismus, aus dem das Fach vielfältige Anstöße zur Entwicklung kritischer Instrumentarien schöpfen wird. Diese frühe Diversität scheint heute in den Hintergrund geraten, wenn nicht sogar explizit negiert. In seiner Tendenz zur abschließenden, stillstellenden Geste läuft der wissenschaftshistorische Rückblick Gefahr, Komplexität und Dynamik früherer Problemgeschichten zu relativieren. Auch die Schauplätze der Kunstgeschichte sind davon betroffen.

Vorboten, Vororte

Von Beginn an ist die kulturelle Verortung ein brisantes Thema für die Kunstgeschichte. Ungeachtet dessen, dass Deutschland nicht in dem Maße als Kolonialmacht hervortritt, zeigen forschungspolitisches Engagement, kunstkritische Positionierungen und kennerschaftliche Demarkationen, wie sehr auch das Fach Kunstgeschichte im Wettlauf der europäischen Kolonialmächte verankert war. Die Institutionalisierung des Fachs findet vor dem Hintergrund eines neuzeitlichen Kolonialismus statt. Das erklärtermaßen universal formulierte Programm der ersten Handbücher der Kunst-

geschichte ist symptomatisch: Wenngleich ihre Untersuchungsfelder sowohl in historischer als auch in geographischer Hinsicht erstaunlich weit ausgedehnt werden, sind die (europäischen) Zentren des Geschehens klar konturiert. Außereuropäische Bildwelten treten auf, fungieren in der Regel jedoch (nur) als Vorboten im System der Kunstgeschichte, oder, wie Carl Schnaase es 1843 in seiner *Geschichte der bildenden Künste* formuliert: als der „ihr vorhergehende unruhige Traum“. ¹² Zeitgleiche Kontakte im Rahmen von Weltausstellungen und Expeditionen untermauern die hegemonialen Asymmetrien, bringen sie aber auch ins Wanken. Die Narrative der Kunstgeschichte, seien sie stilhistorischen Deutungsmustern, ästhetisch-philosophischen Traditionen oder anderen ordnenden Modellen geschuldet, stehen von Anfang an in einem ambivalenten Verhältnis zur Frage der kulturellen Identität. Außereuropäische Kunstwerke nehmen hier eine bedeutende Rolle ein, indem sie das universale Programm der Handbücher ebenso bedienen wie konterkarieren.

Die „Muttersprache“ der Kunstgeschichte ist Deutsch, lautet ein vielfach zitiertes Bonmot. ¹³ Die Formel, die Erwin Panofsky aus dem amerikanischen Exil heraus lancierte, spielt auf die frühe Konstituierung und Institutionalisierung der Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum an. Frei jedweder nationalistischer Aufladung können die Anfänge der Kunstgeschichte als akademische Disziplin zwar de facto derart regional verortet werden, ihr Geltungsanspruch aber erstreckte sich von Beginn an über sprachlich definierte Territorialgrenzen hinaus. Künstlerische Phänomene sind transnational bestimmte Gegenstände, sie drängen früher oder später zu einer Perspektive des „in-between“, ¹⁴ sie entziehen sich der Festschreibung und stiften zum interkulturellen Austausch an. Daraus resultiert eine dem Fach inhärente Spannung, deren Dynamik zahlreiche Paradigmenwechsel der Kunstgeschichte bestimmt, auch ihre bildwissenschaftliche Initiative.

Transregionale Ideengeschichte?

Wenngleich die Konstituierung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert parallel zur Gründung der Nationalstaaten verlief, und daher selbst nationalpolitisch aufgeladen ist oder zumindest aufs Engste in damit verbundene Diskurse verstrickt ist, agierte das Fach auch über die Ländergrenzen hinweg. Um nur ein prominentes Beispiel zu nennen: die Kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard, die nach einem Studium in München nach Paris ging, um dort über Wölfflin zu promovieren und anschließend

wichtige Ansätze nach Brasilien transferierte und später in den USA weiterentwickelte.¹⁵ Beispiele dieser Art sind auch heute noch eine Ausnahme in Überblickswerken zur Geschichte der Kunstgeschichte. Gerade sie aber deuten darauf hin, wie sich das Fach geopolitischen Engführungen zu entziehen weiß – und zwar nicht nur in Form einzelner Akteur_innen, personell oder biographisch, sondern vor allem auch methodisch, in der Proposition nicht national festgesetzter Kunst- und Bildbegriffe.

Die facheigene Historiographie zeigt sich transregionalen Phänomenen gegenüber indes skeptisch. Die (Ideen-)Geschichte der Kunstgeschichte wird in nationaler Perspektive, im Singular geschrieben; desgleichen liegen noch immer keine transnationalen Studien über Methoden oder Begriffe der Kunstgeschichte vor.¹⁶ Die facheigene Wissenschaftsgeschichte ist nicht frei von Ideologie. Ihre kritische Aufarbeitung müsste jenseits von Lehrstuhlgründungen, biographischen Parours und Publikationsverzeichnissen verstärkt nach ideengeschichtlichen und wissenschaftspolitischen Aspekten fragen, um Leitbilder und Denkmotive der Kunstgeschichte problemorientiert zu diskutieren. Die Transnationalität der Untersuchungsgegenstände stellt eine immense Herausforderung dar. Sie erfordert wichtige Perspektivwechsel in methodischer Hinsicht: Es bedarf vermehrter *regards croisés* auf die Wissenschaftsgeschichte, um sich ihrer produktiven Komplexität bewusst zu werden.¹⁷ Am Beispiel der Nofretete und archäologischer Ausgrabungskampagnen des frühen 20. Jahrhunderts hat Bénédicte Savoy dafür jüngst ein hervorragendes Beispiel geliefert. Mithilfe nicht nur deutscher, sondern nunmehr auch französischer Archivalia konnte sie die vielfachen „Verquickungen der politischen, diplomatischen und wissenschaftlichen Ebenen auf transnationalem Terrain“ herausarbeiten.¹⁸ Vor dem Hintergrund kultureller Aneignungsmechanismen betrachtet, konnte die „deutsch-französische Affäre“ in Beziehung zu einer „Anthropologie des (wissenschaftlichen) Auges“ gebracht werden: „Wie, wann und durch wen erfolgt, als höchste Stufe der Anerkennung einer fremden Kultur, ihre ästhetische Würdigung? Wie verhalten sich materieller Besitz und geistige Aneignung zueinander? Wie wandelt sich ein Kunstwerk in eine Projektionsfläche für Selbstfindungsprozesse?“¹⁹

Ortswechsel

Die im Zuge des ‚iconic turn‘ verschärften Debatten sind ein prominentes Beispiel für den wiederkehrenden Versuch, fachlich und methodisch tradierten Grenz-

ziehungen entgegenzuwirken. In diesem Zusammenhang wurden teleologische, hierarchisch-lineare Geschichtsmodelle nachhaltig in Frage gestellt. Die Kritik geht indes nicht erst aus poststrukturalistischen Revisionen hervor, sie antwortet auf strukturelle Eigenheiten, die der ästhetischen Erfahrung inhärent sind: Bilder entspringen einem konkreten zeitlichen Kontext, überschreiten ihn aber immer auch. Diesem „Diachronieprinzip“ zufolge ist „jedes Bild eine Kreuzung aus aktuellem Anlass und Reaktion auf Vor-Bilder“.²⁰ Die Brisanz dieser doppelten Verfasstheit bestimmt den nachhaltigen Erfolg, den Konzepte wie Anachronismus oder Nachleben innerhalb der kunsthistorischen Forschung haben.²¹ Ein wichtiges Defizit wird indes spürbar: Die räumlichen Kategorien der Kunstgeschichte wurden nicht in dem Maße einer Kritik unterzogen wie temporale Konzepte. Gleichwohl stellt die Frage nach dem Raum beziehungsweise nach den Räumen der Kunstgeschichte nicht minder komplexe Probleme: Bilder entspringen einem spezifischen Kontext, überschreiten diesen aber zugleich in vielerlei Hinsicht, sei es auf der Ebene der Produktion, der Rezeption oder auch der Präsentation. Bilder entstehen in einem konkreten Raum, ihr Ursprung aber ist ein vielschichtiges Feld verschiedener Orte. Desgleichen haben die zahlreichen Schauplätze, die Kunstwerke und andere visuelle Phänomene im Laufe ihrer Geschichte durchqueren, konstitutiven Bestandteil an deren ästhetischer Erfahrung. Was auf dieser Ebene als bildkritisches Phänomen theoretisch thematisiert wird, gewinnt im konkreten Kontext von Globalisierung, Migration und Diaspora zusätzliche Brisanz. Die multiplizierende Auffächerung der Orte ist hier längst Realität geworden und fordert die Kunstgeschichte dazu auf, Mobilität, Dynamik und Wandelbarkeit als grundlegende Aspekte jeder Kunst anzuerkennen, statt sie als Störfaktoren abzulehnen.

Zentrum und Peripherie

Zu Recht kritisierte Viktoria Schmidt-Linsenhoff die Perpetuierung tradierter Engpässe im Anschluss an den ‚iconic turn‘, „der auf eine historische Anthropologie des Bildes abzielt“.²² Ihre Forderung nach einem engagierteren Austausch zwischen bildwissenschaftlicher Forschung und Postcolonial Studies ist von ungebrochener Aktualität. Die Frage nach dem Verhältnis von Zentrum und Peripherie durchzieht die Kunstgeschichte und spitzt sich im 20. Jahrhundert vehement zu, namentlich in Ansätzen einer ‚Global Art History‘, die vorgeben, national-staatliche und/oder

kulturnationale Grenzen gegen globale Perspektiven einzutauschen, aber auch noch in Überlegungen zu einer ‚Glocal History of Art‘, die im Spannungsfeld von Globalität und Lokalität zu agieren versuchen.²³ Jenseits von Biennalen und Kunstmarkt bestehen wichtige Transfer- und Mobilitätsphänomene, die als Motor im Plural zu schreibender Kunstgeschichten agieren. Im Zuge jüngerer Diskussionen um Kontaktzonen, Hybridität, Transkulturalismus oder Affinitäten wurden die ideologischen Implikationen tradierter Hierarchien einer notwendigen und folgenreichen Kritik unterzogen. Die Revision, die zunächst vorrangig in allgemeiner kulturkritischer Perspektive formuliert wurde, berührt die Kunstgeschichte sowohl in ihrer eigenen Historiographie als auch in ihren Gegenständen: Sie fordert das Fach dazu auf, die Prämissen der eigenen Geschichtsschreibung zu überdenken und zeitgemäße, zukunftssträchtige Modelle für die Auseinandersetzung mit visuellen Phänomenen zu entwerfen. Methodengeschichte und Methodenkritik müssen Hand in Hand gehen. Es gilt, das Nachleben kunsthistorischer Ansätze mit Blick auf die Dynamik ihrer kulturellen Verortung zu befragen. Es gilt vor allem, bisher weniger berücksichtigten Orten der Kunst(geschichte) ihren Raum zu geben, ohne tradierte Hierarchien und Wertungen, die der Unterscheidung in Haupt- und Nebenschauplätze zugrunde liegen, zu perpetuieren.

Faire un écart

Wenn überwunden geglaubte Imperialdiskurse dort nachzuhallen scheinen, wo jenseits der bekannten ‚Hauptstädte‘ der Kunst(geschichte) bisher unberücksichtigte oder vernachlässigte ‚Vororte‘ in den Blick treten, ist Vorsicht geboten. Es geht nicht darum, neues Terrain zu ‚erobern‘, sondern über den Umweg über andere Orte eine kulturelle ‚Aus-Rahmung‘ zu wagen, die gleichermaßen gewappnet wäre gegen Universalismus und Relativismus sowie Ethnozentrismus und Exotik: „[L]’extériorité est donnée par la géographie, par l’histoire, par la langue. L’extériorité se constate; tandis que l’altérité se construit“.²⁴ Wenn von „dépaysement de la pensée“ die Rede ist, dann nicht als Ortswechsel, sondern im Sinne eines Perspektivwechsels, um sich der eigenen Denkbilder bewusst zu werden – dem „impensé“, „dem Nicht-Gedachten des Denkens“: das, „worauf wir unser Denken unaufhörlich stützen, was wir aber gerade deshalb nicht denken können.“²⁵ Was François Jullien als „Verschiebung“ („écart“) beschreibt, um Nuancen der Unterscheidung zwischen Exteriorität und

Alterität einzubringen, ist jenem dritten Raum vergleichbar, den Homi K. Bhabha als Denkraum entwirft, keine konkrete Örtlichkeit, kein Ort in territorialer Perspektive, sondern ein Raum der Kritik (kolonialer Diskurse): „Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene Hierarchie gibt.“²⁶ Es kommt nicht darauf an, ‚andere‘ Bilder zu betrachten, es gilt, Bilder anders zu betrachten – über den Umweg über vernachlässigte Orte (in und außerhalb Europas) unser Denken über Andere überdenken –, anders denken, und vielleicht sogar andere Andere denken.

Anmerkungen

- 1 William Faulkner, *Requiem for a nun*, New York 1951, S. 92.
- 2 Benjamin 1931/1972, S. 290.
- 3 Huber/Kerscher 1998; Hohmeyer/Welti 1997.
- 4 Belting 1995, S. 8. Vgl. Bredekamp 1997, insb. S. 33f.
- 5 Siehe exemplarisch die Übersichten in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994; Christa Maar/Hubert Burda (Hg.), *Iconic Turn: die neue Macht der Bilder*, Köln 2004; Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007; Hubert Burda (Hg.), *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*, Paderborn 2010.
- 6 Siehe dazu jüngst die Replik von André Gunthert auf einen Vortrag von James Elkins (*Unresolved Issues in the Conceptualization of the Image*): *Où vont les visual studies?*, Mai 2016 (25. August 2017), URL: <http://imagesociale.fr/3234>. Vgl. Bredekamp 2003 und mit Rückblick auf den Austausch zwischen deutsch- und englischsprachigen Ansätzen: Brunet 2013.
- 7 Siehe zum Beispiel Oskar Bätschmann (Hg.), *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984; Andreas Berndt et al. (Hg.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin 1992; Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen: Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001. Michael Hatt/Charlotte Klonk (Hg.), *Art history: a critical introduction to its methods*, Manchester 2006.
- 8 Brassat/Kohle 2003, Umschlag.
- 9 *Der Kunstunterricht auf gelehrten Schulen* (Anton Springer 1864); *Die Kunstgeschichte und die Universitäten* (Alfred Woltmann 1871); *Das Aschenbrödel unter den modernen Wissenschaften* (Bruno Meyer 1872); *Zur Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft* (Moritz Thausing 1873); *Ueber Kunst und Kunstwissenschaft* (Karl B. Stark 1873); *Das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen* (Anton Springer 1874); *Betrachtungen über das Studium der Kunstwissenschaft* (Hans Müller 1878); *Kunstkenner und*

Kunsthistoriker (Anton Springer 1881); Die Kunstgeschichte als Wissenschaft und Lehrgegenstand (Eduard Dobbert 1886); Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien (Georg Dehio 1887); Ziele und Wege der neueren Kunstwissenschaft (Wolfgang von Oettingen 1888); Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte (Herman Grimm 1891); Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen (August Schmarsow 1891) etc.

- 10 Schmarsow 1891, S. 83.
- 11 Woermann/Woltmann 1882, S. Vlf. Die Autorin und das Redaktionsteam haben sich bewusst entschieden, in diesem Zitat aus dem 19. Jahrhundert keine Einfügungen im Sinne des Genderns vorzunehmen, obwohl in der vorliegenden Publikation grundsätzlich der Gendergap für eine geschlechtergerechte Sprache benützt wird.
- 12 (Mit Blick auf Malerei und Skulptur aus Indien:) „In materieller Uebung sind daher die Künste schon da, aber sie sind noch nicht von dem künstlerischen Geiste belebt, der ihnen allein ihre Würde verleiht. Die Geburtsstunde der Kunst ist noch nicht gekommen, sondern nur der ihr vorhergehende unruhige Traum, in welchem die Gestalten des Guten und Schönen aus dem Boden des Gefühles aufsteigen, aber sofort von der regellosen Phantasie getrieben, sich in das Weite und Maasslose ausdehnen und sich in wildem Taumel mit einander mischen.“ Schaase 1843, S. 190.
- 13 Panofsky 1978, S. 386f.
- 14 Bhabha 2000, siehe insb. die Einleitung *Verortungen der Kultur*, ebd. S. 1–28.
- 15 Siehe Irene Below/Burcu Dogramaci (Hg.), *Kunst und Gesellschaft zwischen den Kulturen. Die Kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard im Exil und ihre Aktualität heute*, Schriftenreihe *Frauen und Exil*, Band 9, München 2016.
- 16 Das betrifft selbst jüngere, kritische Editionen wie Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden – Begriffe*, Stuttgart 2003; siehe auch Stefan Jordan (Hg.), *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2012; vgl. dagegen das Beispiel einer komparatistischen (literaturwissenschaftlichen, historischen) Studie für den deutsch-französischen Kontext: Jacques Leenhardt/Robert Picht (Hg.), *Au jardin des malentendus. Le commerce franco-allemand des idées*, Arles 1990.

- 17 Es geht dabei immer auch um Engpässe und blinde Flecken einer eurozentrisch geprägten Kunstgeschichte, aber es gilt, sie zu allererst zu befragen. Am DFK Paris wurden dazu jüngst zwei Veranstaltungen konzipiert: der Workshop *Exotische Bilder. Fernweh (in) der Kunstgeschichte sowie die transregionale Akademie Modernismen. Konzepte, Kontexte, Zirkulationen*. Beide Aktivitäten schreiben sich in einen neuen transregionalen Forschungsschwerpunkt ein: *Travelling Art Histories. Transregionale Netzwerke im Austausch zwischen Lateinamerika und Europa*; weitere Informationen dazu: <https://dfk-paris.org/de/research-project/travelling-art-histories-1625.html>.
- 18 Savoy 2011, S. 9.
- 19 Ebd., S. 54.
- 20 Bredekamp 2004, S. 58.
- 21 Siehe exemplarisch: Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010.
- 22 Schmidt-Linsenhoff 2002, S. 9.
- 23 Siehe exemplarisch Thomas DaCosta Kaufmann/Catherine Dossin/Béatrice Joyeux-Prunel (Hg.), *Circulations in the Global History of Art*, Farnham u.a. 2015; Jill H. Casid/Aruna D'Souza (Hg.), *Art history in the Wake of the Global Turn*, Williamstown 2014; James Elkins (Hg.), *Is Art History Global?*, New York 2007.
- 24 Jullien 2012, S. 4. Die herausgehobene Ambivalenz zielt ins Zentrum der von Deleuze und Guattari entworfenen „Géophilosophie“: „Les mouvements de déterritorialisation ne sont pas séparables des territoires qui s'ouvrent sur un ailleurs, et les procès de reterritorialisation ne sont pas séparables de la terre qui redonne les territoires. Ce sont deux composantes, le territoire et la terre, avec deux zones d'indiscernabilité, la déterritorialisation (du territoire à la terre) et la reterritorialisation (de la terre au territoire).“ Deleuze/Guattari 1991/2005, S. 86.
- 25 Jullien 2002, S. 176–178; Jullien 2012, S. 5: „[C]e à *partir* de quoi nous pensons et que, par là-même, nous ne pensons pas“. Siehe auch ders., *Près d'elle. Présence opaque, présence intime*, Paris 2016, S. 90–119.

26 Bhabha 2000, S. 5. Siehe auch Homi K. Bhabha, Über kulturelle Hybridität, hg. von Anna Babka und Gerald Posselt, Wien/Berlin 2012.

Die in den Endnoten kurzzierten Quellen- und Literaturangaben finden sich als Vollbelege gesammelt im Anschluss an alle Aufsätze, nach deren Abfolge geordnet.

Lena Bader

Nachleben und Vororte der Kunstgeschichte.

Kleines Plädoyer für kritische Verortung

Belting 1995

Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995.

Benjamin 1931/1972

Walter Benjamin, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft (1931), in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, 17 Bände (Bände I–VII, Supplementbände I–III, 1972–1999), Band III, Frankfurt am Main 1972, S. 283–290.

Bhabha 2000

Homi K. Bhabha, Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000.

Brassat/Kohle 2003

Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle (Hg.), Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, Köln 2003.

Bredenkamp 1997

Horst Bredenkamp, Metaphern des Endes im Zeitalter des Bildes, in: Heinrich Klotz (Hg.), Kunst der Gegenwart. Museum für Neue Kunst, München 1997, S. 32–37.

Bredenkamp 2003

Horst Bredenkamp, A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft, in: Critical Inquiry, 29, 3, 2003, S. 418–428.

Bredenkamp 2004

Horst Bredenkamp, Bildwissenschaft, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen – Methoden – Begriffe, Stuttgart 2004, S. 56–58.

Brunet 2013

François Brunet, (Re)defining Visual Studies, in: InMedia, 3 (Cinema and Marketing), 2013 (25. August 2017), URL: <http://inmedia.revues.org/543>.

Deleuze/Guattari 1991/2005

Gilles Deleuze/Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie? (1991), Paris 2005.

Jullien 2002

François Jullien, Der Umweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens, Berlin 2002.

Jullien 2012

François Jullien, L'écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité, Working Papers Series Fondation maisons des sciences de l'homme, 3, 2012 (25. August 2017), S. 4, URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00677232/document>.

Hohmeyer/Welti 1997

Boris Hohmeyer/Alfred Welti, „Um zu bestehen, braucht die Kunstgeschichte einen Rahmenwechsel“. Interview mit Horst Bredekamp, in: art – Das Kunstmagazin, 9, September 1997, S. 60–61 und 103.

Huber/Kerscher 1998

Hans Dieter Huber/Gottfried Kerscher, Kunstgeschichte im ‚Iconic Turn‘. Ein Interview mit Horst Bredekamp, in: kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Sonderheft Netzkunst, 26, 1998, Heft 1, S. 85–93.

Panofsky 1978

Erwin Panofsky, Drei Jahrzehnte Kunstgeschichte in den Vereinigten Staaten. Eindrücke eines versprengten Europäers, in: Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978, S. 378–406.

Savoy 2011

Bénédicte Savoy (Hg.), Nofretete. Eine deutsch-französische Affäre 1912–1931, Köln/Wien 2011.

Schaase 1843

Carl Schaase, Geschichte der bildenden Künste, Band 1, Düsseldorf 1843.

Schmarsow 1891

August Schmarsow, Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen, Berlin 1891.

Schmidt-Linsenhoff 2002

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die Kunstgeschichte in Deutschland den ‚postcolonial turn‘ ausgelassen?, in: Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Postkolonialismus 4, Göttingen 2002, S. 7–17

Woermann/Woltmann 1882

Karl Woermann/Alfred Woltmann, Geschichte der Malerei, Band 2: Die Malerei der Renaissance, Leipzig 1882.