

Oskar Bätschmann

Aktuelle Problembereiche der Kunstgeschichte

Im folgenden Beitrag zeige ich drei aktuelle Problembereiche der Kunstgeschichte auf. Auf die Entwicklung dieser drei Probleme seit dem Zweiten Weltkrieg oder auf die Situation in der Bundesrepublik gehe ich dabei nicht ein. Ich beschreibe internationale Probleme, die sich künftig insbesondere einer Theorie der Kunstgeschichte stellen werden. Kunstgeschichte ist ein internationales Fach. Nationale Beschränkungen sind allein thematisch zu rechtfertigen. Sie müssen in einem internationalisierten Diskurs über Theorien und Methoden der Kunstgeschichte aufgehoben sein. Die drei beschriebenen Bereiche kommen im Gegenstand des Faches zusammen, das sich der bildenden Kunst und ihrer Geschichte widmet.

1. Der neue Kunstbegriff

Es ist bekannt, daß sich der Kunstbegriff in unserem Jahrhundert erweitert hat und sich entsprechend die Arbeit des Künstlers und die Rezeption des Publikums verändert haben. Es wäre hier unmöglich und überflüssig, die Phasen der Wandlung und Ausweitung des Kunstbegriffes anzuzeigen. Sie lassen sich konstatieren in der gegenseitigen Annäherung und Durchdringung von Hochkunst und Gebrauchskunst (etwa in der Reklame), in der Angleichung von Kunst und Handwerk seit der *Arts & Crafts*-Bewegung über den Jugendstil bis zum Bauhaus, in der Egalisierung von Kunst und Design und in der Angleichung der künstlerischen Arbeit an die industrielle Produktion. Die Erweiterung des Kunstbegriffes markieren die Einführung alltäglicher niedriger Materialien, das Verfertigen von Werken mit Abfällen und zufälligen Funden, die Negation von Sinn in der *pittura metafisica* und im Dadaismus. Es scheint, daß nach der ersten langen Phase der Öffnung des Kunstbegriffs, die vom letzten Viertel des 19. Jahrhunderts bis um 1930 dauerte, der ganze Prozeß der Erweiterung in den fünfziger Jahren noch einmal wiederholt und in allen Variationen durchgespielt wurde. Heute dürfte es überhaupt un-

möglich sein, irgendwelche Regeln der Abgrenzung von Nicht-Kunst und Kunst an den Eigenschaften der Objekte zu bestimmen. Ich behaupte damit nicht, daß es keine Unterschiede gäbe und keine Unterscheidung stattfinden würde, sondern ich behaupte, daß die Unterscheidung der Klasse der Kunstwerke von der Klasse der Nicht-Kunstwerke nicht durch die spezifischen Eigenschaften der Objekte geleistet werden kann und geleistet wird.

Interessant, aber unbeachtet ist die gegenläufige Entwicklung der Vorstellung vom Künstler und von seiner Arbeit. Die Öffnung des Kunstbegriffs nach allen Seiten hat nicht zu einer Demystifikation des Künstlers und seiner Tätigkeit geführt. Der Darmstädter Jugendstil z. B. postulierte trotz der Verknüpfung von Kunsthandwerk und Industrie die künstlerische Arbeit als höhere Tätigkeit. Die Künstler präsentierten sich als Religionsanführer, Priester oder Eingeweihte und überließen sich in einem Tempelbezirk ihren Eingebungen. Auch das Bauhaus hatte bekanntlich seine dunkle, nichtrationale Seite; die Idee der Verknüpfung von Kunst und Handwerk wurde widerlegt von einer mystischen Auffassung des Künstlers und von seiner höheren Einsicht und Tätigkeit. Dagegen haben die russischen Konstruktivisten und die Surrealisten behauptet, jeder Mensch könne Künstler sein. Dem entspricht, daß die Herstellung von Kunstobjekten keinen Regeln mehr unterliegen sollte. Tatsächlich galt dies und gilt noch im Sinne der Gewerbefreiheit. Jeder kann heute irgendwelche Objekte, Produkte oder Tätigkeiten als Kunst und sich selbst als Künstler deklarieren. Aber nicht jedes Erzeugnis wird in die Klasse der Kunstobjekte aufgenommen, und nicht jeder Deklarant von Produkten wird zum Ritus der Initiation als Künstler zugelassen. Die Initiation erbringt die Mystifizierung des Künstlers und seiner Produkte. Ihr Ergebnis ist die Maxime, die Kurt Schwitters formuliert haben soll, nach der alles Kunst sei, was ein Künstler spucke. Die Initiatoren sind die Institutionen der Präsentation von Kunst, d. h. die Galerien, die Ausstellungen, die Museen, die Medien, die Kunstkritik, die Käufer und das Publikum. Die mystischen Würden, die sie verleihen, sind der Glorienschein des Genies in seiner zeitgenössischen Form als Star und Superstar und das Geld.

Erkennbare Regeln für die Produktion von Objekten, die als Kunst deklariert werden sollen, gibt es nicht. Regeln gibt es für

die Initiation. Denn es ist nicht das Angebot eines Produzenten, das ein Ding zur Kunst macht. Die Wandlung geschieht erst durch die Affirmation der Deklaration, d. h. durch die Leistung vor allem der Institutionen und der anderen genannten Initiatoren. In den Institutionen des Kunstkonsums wird eine Unterscheidung der Produktion des Angebots vorgenommen. Ich vermute, daß wir es mit einer doppelten Unterscheidung zu tun haben und daß diese Regeln folgt, die analysiert werden könnten. Die erste Unterscheidung möchte ich als Trennung von *In-Kunst* und *Out-Kunst* bezeichnen. Die zweite Unterscheidung, nämlich die Trennung von Kunst und Nicht-Kunst, folgt erst auf diese erste Trennung. Ich erläutere dies mit einem Beispiel. Gegen Ende der siebziger Jahre begann der sogenannte Neue Expressionismus oder die Malerei der Neuen Wilden in das Feld der *In-Kunst* einzudringen und die bisherige *In-Kunst*, die *concept-art*, in das Feld der *Out-Kunst* zu drängen. Heute ist bereits abzusehen, daß der Neue Expressionismus in Nordamerika und in Europa ins *Out-Feld* driftet. Noch scheint es nicht klar zu sein, was neu in das *In-Feld* gelangt. Die Besetzung des *In-Feldes* wechselt in Perioden von acht/neun Jahren. Während die Besetzungen sich wandeln, dürften die Vorstellungen und Anforderungen im *In-Feld* relativ beständig sein wie die Institutionen des Kunstkonsums, von denen sie getragen werden. Im *In-Feld* wird im allgemeinen an den Vorstellungen von der Authentizität der Künste, von der inneren Notwendigkeit des künstlerischen Schaffens und von der Originalität festgehalten. Diese Vorstellungen und Anforderungen funktionieren als Codemarken gegenüber dem Angebot. Ich sage nicht, daß die künstlerische Produktion diese Qualitäten haben muß, damit sie in das *In-Feld* eintreten kann. Vielmehr scheint eine Übertragung solcher Qualitäten auf ein neues Angebot dann stattzufinden, wenn es akzeptiert wird. Die jeweilige *In-Kunst* ist aktiv. Sie zieht die künstlerischen Energien an, sie diffundiert und findet dadurch neue Produzenten. Ihnen werden so gewisse Rahmenbedingungen vorgegeben, die sich auf die Beschaffenheit der Produkte erstrecken. Man könnte sie kurz so umschreiben, daß die neuen Produzenten ein akzeptables Amalgam von Originalität und Redundanz bieten müssen, das sich innerhalb eines relativ engen Rahmens bewegt. Die Produktion von *In-Kunst* macht den Künstler zum Star und einige Künstler zu Superstars. Im Star der *In-Kunst* ist die Mysti-

zierung des Künstlers wieder erstanden, und sie ist heute lebendig wie nie zuvor. Der Gegensatz zur Öffnung des Kunstbegriffs liegt auf der Hand. Von der Mystizierung ergriffen werden aber auch die Produkte. In den Galerien, Ausstellungen und Museen werden die Produkte der *In-Kunst* mit den Ritualen der Würde präsentiert. Sie verlangen vom Besucher das kulturell eingeübte Kunstverhalten, nämlich nachdenkliches Betrachten, nicht Berühren, nicht Verändern, Abschränkungen einhalten. Sie verlangen auch vom Kritiker das kulturell eingeübte Verhalten gegenüber Kunstwerken. Die Objekte sind sakrosankt. Selbst wenn sie die Betätigung des Betrachters fordern oder mit dem Ikonoklasmus paktieren, führt die Übertretung der Verhaltensvorschriften zu Schadenersatzforderungen. Die Objekte sind auch sakrosankt gegenüber dem Produzenten. Ein Verkauf fixiert den Zustand der Authentizität des Objekts auch gegenüber seinem Hersteller. Die Mystizierung der Objekte wird gefördert und bestätigt von ihrem Preis. Er hat weder eine Beziehung zum Wert des Materials noch zur Arbeitsleistung des Produzenten oder des Sales- and Publicity-Managers. Der Preis hat eine geheimnisvolle Beziehung zum Produkt und zu seinem Hervorbringer, er ist Ausdruck des Kurswertes. Die Beziehung ist so geheimnisvoll wie die Beziehung zwischen Nominalwert und Kurswert von Aktien, und so trivial, nämlich spekulativ.

Ein mögliches Mißverständnis muß ich hier ausschließen. Das Mißverständnis wäre die Auffassung, daß unter dem geöffneten Kunstbegriff und der gegenläufigen Mystizierung der Produkte und des Künstlers keine Kunst entstehen könnte. Ich behaupte das überhaupt nicht. Diese Ansicht könnte man nur äußern von einem geschlossenen Kunstbegriff aus, der die Bewegung von Deklaration und Affirmation negiert. Möglicherweise formulieren die Regeln der jeweiligen *In-Kunst* die Bedingungen, unter denen tatsächlich Kunst entstehen kann. Die Frage ist, was mit den Objekten geschieht, wenn sie vom *In-Kunst-Feld* ins *Out-Feld* wandern. Es scheint mir, daß an dieser Stelle eine zweite Unterscheidung getroffen wird, nämlich die von Kunst und Nicht-Kunst. Es ist offensichtlich, daß ein Teil der Produktion während der *In-Zeit* eine feste Verbindung mit Kunst eingehen kann, während ein anderer Teil in das Feld der Nicht-Kunst zurückfällt. Für die *In-Kunst* der fünfziger Jahre, die informelle Malerei, dürfte diese Unterscheidung längst durchgeführt worden

sein. Offensichtlich ist sie noch im Gange für die *In-Kunst* der siebziger Jahre, die *concept-art*.

Diese Vorgänge, d. h. die Unterscheidung der Ding-Produktion, die Erweiterung des Kunstbegriffs und die gegenläufigen Mystifizierungen der Künstler und ihrer Produkte sollten Untersuchungsgegenstände der Kunstgeschichte werden. Die Kunstgeschichte kann sich nicht mit den bereits geleisteten Unterscheidungen abfinden. Die Kunstkritik, die selber in das Geschehen involviert ist, kann diese Analysen nicht leisten. Die Untersuchung über den modernen Kunstbegriff müßte drei Schwerpunkte haben: 1. Wie geschieht die Bildung von *In-Kunst*, welches ist die Rolle der Institutionen, gibt es Steuerungen von Trends, z. B. durch das Kunst-Management oder die Kunstkritik und die Publikationen? 2. Welche Qualitäten werden durch die Einbeziehung von Produkten in die *In-Kunst* auf die Objekte übertragen, welche Regeln (Arbeits- und Objektregeln) werden von der jeweiligen *In-Kunst* emittiert; was geht vor, wenn Kunstobjekte vom *In-Feld* ins *Out-Feld* verschoben werden, unter welchen Bedingungen werden sie Kunst oder Nicht-Kunst, welche Qualitäten werden durch diese neue Unterscheidung auf die Produkte übertragen oder ihnen abgesprochen, und inwiefern werden die spezifischen Qualitäten bestimmt durch den Drang nach der Werterhaltung der Investitionen, die private Sammler und öffentliche Museen getätigt haben? 3. Welches ist das soziale Verhalten der Künstler, welches sind die Verhaltensangleichungen und Verhaltenskonditionierungen? Was heißt es, daß die Künstler-Stars den Stars des Showbusiness und des Sports sich angleichen?¹

1 H. Rosenberg, *The De-definition of Art*, New York 1972; P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979; M. Disler, *Bilder vom Maler*, Dutweiler 1980 u. ö.; H. Belting, »Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung«, in: ders., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983, S. 7-61; W. Sauerländer, »Der Kunsthistoriker angesichts des entlaufenen Kunstbegriffs. Zerfällt das Paradigma einer Disziplin?«, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München*, 1, 1985, S. 375-399.

II. Probleme der Interpretation

Während die Untersuchung der Gegenstandsbildung ein relativ neues, noch kaum oder nur in Ansätzen bearbeitetes Problem ist, sind die Interpretation und die Historiographie zwei traditionelle Hauptgebiete der theoretischen und methodologischen Forschung. Selbstverständlich müssen diese Gebiete immer wieder neu bearbeitet werden. Dabei verändern sich sowohl die Dringlichkeit der Bearbeitung wie auch die Fragestellungen. Es kann sein, daß die Reflexion über die Probleme eines Gebietes für eine gewisse Zeit ausreicht und sich das Interesse auf andere Gebiete verlagert, weil dort die methodologischen Probleme plötzlich die Anwendung der bisherigen Methoden verhindern. Nachdem dies während einiger Zeit für die Probleme der Interpretation zutrifft, scheint mir dies heute mehr für die Historiographie zu gelten. Daher werde ich mich der Interpretation nur ganz kurz zuwenden und mehr Gewicht auf die Anzeige von ungelösten Problemen legen als auf die bereits vorliegende Diskussion der Methoden.

Das eine Problem ist die wissenschaftliche Situierung der Auslegung. Ihre Bestimmung wird verhindert von einer metaphysischen Annahme, die trotz Kant noch immer herumspukt. Angenommen wird, daß die Auslegung im Grunde den »eigentlichen« Sinn oder die »eigentliche« Bedeutung (im Sinn der »intrinsic meaning« von Erwin Panofsky) zum Ziel haben müßte. Es spielt dabei keine Rolle, ob diese Annahme historistisch (als ursprünglicher Sinn) oder hermeneutisch (im traditionellen Sinn als »wahre« Bedeutung) besetzt sei. Der historistischen oder hermeneutischen Metaphysik widerstreitet die alltägliche Situation, in der wir mit verschiedenen, einander widersprechenden Interpretationen konfrontiert werden. Unter der metaphysischen Annahme lassen sich die konkurrierenden Interpretationen im besten Fall auf den Weg zu einer Erkenntnis der (vorläufig noch verborgenen) endgültigen Bedeutung des Werkes stellen. Leugnet man die metaphysische Annahme, steht die wissenschaftliche Qualifikation der Interpretationen in Frage, denn dann erscheinen sie nur als Vielfalt einander widersprechender Meinungen, die nur als solche abgelehnt oder akzeptiert werden können, sich aber der Begründung und Rechtfertigung entziehen. Politisch, nicht wissenschaftlich, erweist die Konkurrenz der Meinungen die Unfähigkeit des Faches

zur Absprache und zum Beschluß. Wissenschaftlich ist der Standpunkt inakzeptabel, die Pluralität der Meinungen sei durch nichts aufzuheben. Die Aufgabe ist, die Alternative zwischen der metaphysischen Annahme und der Pluralität von Meinungen zu beseitigen mit Verfahren zur Begründung der Interpretationen.

Notwendig ist die Ausbildung und Begründung von Methoden der Auslegung. Man kann sagen, daß die bisherigen Methoden noch immer einseitig produktionsästhetisch und werkorientiert sind. Nur in wenigen Ansätzen ist der Anteil des Betrachters einbezogen. Im Gegensatz zur literarischen Hermeneutik haben die kunstgeschichtlichen Auslegungen die Dialektik von Wirkung und Rezeption noch nicht realisiert. Die Ausrichtung auf diese Dialektik wird zwei Probleme neu stellen: das erste ist die Qualifizierung des Subjekts und ihre Einbeziehung in die Begründung der Methoden; das zweite ist die kreative Abduktion, d. h. die Schaffung von Konjekturen über die mögliche Bedeutung durch die Erfindung von Zusammenhängen unter den Elementen und Sachverhalten im Werk.

Ein drittes Problem, das sich aktuell stellt, weil in jüngster Zeit das Interesse vermehrt der Funktion der Werke sich zuwendet, ist die Beziehung zwischen dem »lebensweltlichen« (praktischen, kultischen, politischen, repräsentativen etc.) Gebrauch der Werke und dem ästhetischen Gebrauch, d. h. den Interpretationen. Offensichtlich sind Interpretationen solange nicht notwendig, nicht erwünscht oder auch nicht möglich, als der lebensweltliche Gebrauch der Werke intakt ist. Solange er intakt ist, wird ein Unverständnis nicht durch Verstehen oder Interpretieren beseitigt, sondern durch Vorzeigen und Erläuterung der Verwendung. Erst eine historische oder kulturelle Distanz rechtfertigt Interpretationsakte oder macht sie notwendig. Ich sehe darin eine Analogie zur Texthermeneutik, die erst möglich und notwendig wurde durch den historischen Prozeß des Unverständlichwerdens der literarischen Werke. Historisch entsprechen dem Gegensatz zwischen lebensweltlichem und ästhetischem Gebrauch Prozesse wie der Übergang von Geräten zu ästhetischen Werken oder wie die Musealisierung der Kunstwerke. Der geschichtliche Funktionswandel der Werke und die Etablierung der Interpretation als neuem lebensweltlichem Gebrauch dürfte ein interessantes Problem sein. Sein Zusammenhang mit den Problemen, die im Abschnitt 1 erörtert wurden, liegt auf der Hand.²

III. Modelle von Kunsthistoriographie und Kunstgeographie

Ich lege zunächst in aller Kürze den Mangel an historiographischer Logik der Kunstgeschichte dar in der Absicht, die heute bestehende und künftige Dringlichkeit der Bearbeitung dieser Probleme aufzuzeigen. Ein Indiz für die Dringlichkeit der Bearbeitung ist die Kritik an historiographischen Vorstellungen und Begriffen. Die Kritik des Begriffs und des Phänomens der »Avantgarde« hat z. B. die Anlehnung der Kunsthistoriographie an militaristische Vorstellungen aufgezeigt (die auch an anderen Begriffen wie z. B. »Durchbruch der Moderne« festzustellen wäre). Zugleich wurde sichtbar, daß man der Wertung der künstlerischen Produktion nach dem Maß an innovativem Fortschritt nicht ohne weiteres zu entrinnen vermag. Die Innovation (die neue Erfindung) steht jederzeit höher als die Wiederholung oder das Beharren. Die Historiographie der Kunst ist seit je mit der Wertung der künstlerischen Tätigkeit und der Produkte verklammert. Ein historiographisches Schema ist stets ein Ausdruck der Wertung, umgekehrt bietet es einen Maßstab für die Wertung, der unreflektiert angewendet werden kann und angewandt wird. Zwar sind die einfachen Modelle (das biologische von Wachstum,

- 2 E. Panofsky, »Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art«, in: ders., *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, S. 51-81; dt.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975 u. ö.; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984, 3. Aufl. 1988; vgl. dazu die wichtigen Korrekturen und Anregungen in der Besprechung von H. R. Jauß, *Kunstchronik*, 38, 1985, S. 229-233; W. Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985; M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London 1985; W. J. T. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago and London 1986; W. Busch (Hg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, 2 Bde., München 1987; O. Bätschmann, »Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik«, in: H. Belting u. a. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 3. Aufl., Berlin 1988, S. 191 bis 221.

Blüte, Verfall und das der Folge von Stilepochen) weitgehend zerfallen, aber noch im ruinierten Zustand steuern sie Wertungen und Vorstellungen von Abläufen.

Die Auflösung der Folge von Stilepochen durch die Entdeckung von Weiterdauern und Wiederaufnahmen von Stilen (*survivals and revivals*) hat dazu geführt, daß die Stilbewegungen in der Geschichte heute ein ähnliches Bild zeigen wie die Planetenbewegungen am Himmel im ptolemäischen System. Es scheint aber nicht, daß die kopernikanische Hypothese für die Historiographie schon auf den Tisch gelegt worden wäre. Die Historiographie der Kunst folgt in bestimmter Hinsicht der Logik der Astrologie. Das läßt sich an der Verwendung des astrologischen Begriffes »Einfluß« feststellen. Wir reden und schreiben ständig, der Künstler A habe auf den Künstler B Einfluß ausgeübt, oder B habe unter dem Einfluß von A gestanden. Dabei realisieren wir nie, daß wir bei der Benennung der historischen Beziehung zweier oder mehrerer Subjekte oder Phänomene einer astrologischen Vorstellung folgen, nach der die Gestirne Macht über die ihnen unterworfenen Subjekte ausüben. Weil wir dies nicht bemerken, deklarieren wir unbekümmert unsere astrologische Geschichtskonstruktion als wissenschaftliche Vorstellung. Im Versuch, begründet über die Kunst und ihre Geschichte zu sprechen, wird uns die astrologische Konstruktion ebenso suspekt, wie es uns die frühere biologische Vorstellung, die militaristischen Begriffe oder die Fortschrittsidee geworden sind.

Allerdings ist die Entwicklung anderer Vorstellungen schwierig. Der Ersatz der Folge von Stilepochen durch einen Pluralismus ist deshalb unzureichend, weil die Historiographie immer noch entlang der Abstraktion »Stil« geschrieben werden soll. Andererseits hat George Kubler in »Shape of Time« 1962 den Vorschlag gemacht, die obsoleten ikonographischen Reihen durch Primärobjekte und formale Sequenzen zu ersetzen. Es scheint aber, daß im Ersatz die verworfene Geschichtsvorstellung der ikonographischen Folge wiederkehrt. Wenn wir das Subjekt der Geschichte verändern und versuchen, die historischen Beziehungen der Kunstwerke zu erfassen, bemerken wir einen Mangel an Reflexion über die historische Erklärung. Die Kunstgeschichte hat die Diskussion der Geschichtswissenschaft über die historische Erklärung weitgehend ignoriert. Wir erforschen zwar die synchro-

nischen Beziehungen von Kunst und historischem Kontext, aber wir können die Zuordnungen, die wir vornehmen, nicht wieder begründen. Wir wissen nicht, welche Eigenschaften der Kunstwerke wir mit den Regeln geschichtlichen Verhaltens verknüpfen können und inwieweit wir Charakteristika der Werke erklären können. Wir wenden Erklärungen ad hoc, okkasionell, durch Übertragung aus Fällen an, deren Erklärung uns gelungen zu sein scheint.

So wie die Diskussion der Geschichtswissenschaft weitgehend ignoriert wurde, hat man auch in der Kunstgeographie die Forschungen und Modelle der neuen, quantitativ vorgehenden Geographie und Kulturgeographie mit wenig Ausnahmen noch nicht aufgenommen. Völlig unzureichend operieren wir in der diachronischen Geschichtskonstruktion. Vermutlich deshalb ist sie praktisch nur noch auf der populärwissenschaftlichen Ebene möglich. Sie läßt noch die Annahme zu, daß diese Geschichte ein Subjekt (die Kunst) habe und sich dessen Kontinuität und Wandel beschreiben ließen. Aber was könnte gegründet als Subjekt dieser Geschichte aufgefaßt werden? Die Epochenteilungen sind fixiert aufgrund von differenten formalen Charakterisierungen der Objekte. Es scheint fast ebenso ausgeschlossen zu sein, diese Teilungen aufzubrechen, wie zu anderen Teilungen zu kommen durch die Einführung eines komplexen Systems für die Beschreibung der Merkmale.

Es scheint nicht unberechtigt zu sein, heute die Konstruktion einer Geschichte der Kunst für sinnlos zu halten, weil wir weder ein Subjekt dieser Geschichte ausmachen können, noch einen Sinn im geschichtlichen Verlauf bestimmen können. Möglich scheinen noch synchrone Analysen zu sein oder Analysen mit einer völlig reduzierten Diachronie. Aber wir wissen nicht genau, ob dieser Befund nicht unseren Zustand in der Erfahrung der zeitgenössischen Kunst beschreibt und einfach unseren Mangel an Geschichtstheorie ausdrückt.

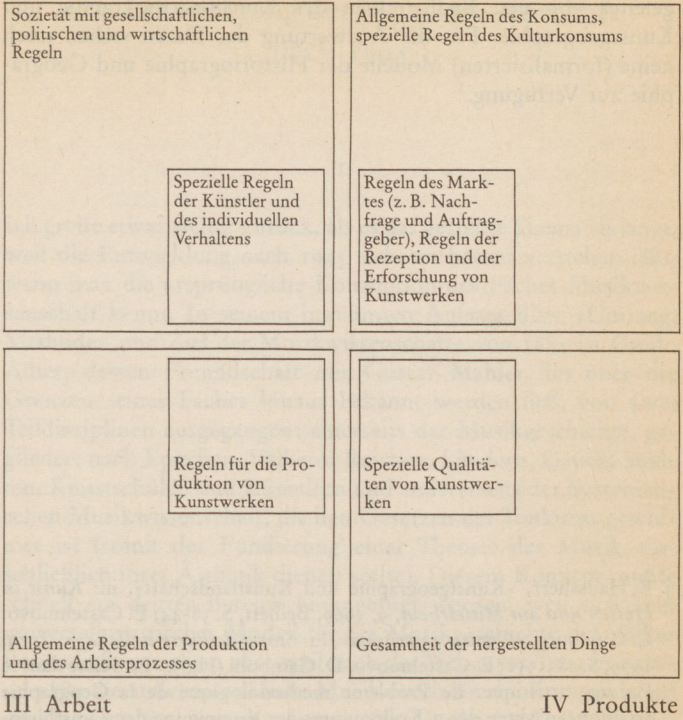
Ich bin der Meinung, daß dieser Mangel beseitigt werden muß durch die Erarbeitung von kunsthistoriographischen und kunstgeographischen Modellen. Die Kunstgeschichte wird sich daher bemühen müssen, ihren Rückstand gegenüber der Geschichtswissenschaft und der Kulturgeographie aufzuholen und sich fähig zu machen zu einer Verständigung mit diesen Fächern. Das Vorgehen wäre, über relativ einfache partielle Modelle von räumlichen

und zeitlichen Vorgängen zur Entwicklung von komplexen Modellen zu gelangen. Vielleicht kann ein schrecklich einfaches Schema sowohl als Verständigungsgrundlage wie auch für die Entwicklung von einfachen Modellen dienen. Dieses Schema (Fig. 1) verzeichnet nur die Felder, die von der kunstgeschichtlichen Tätigkeit als Objekte bestimmt werden: die Urheber, ihre Produkte, die hervorbringende Arbeit und die Rezeption (die Art der Verwendung der Produkte). In jedem Objektfeld ist unterschieden zwischen einer Gesamtmenge und einer Teilmenge. Z. B. gehören die Kunstwerke zur Gesamtheit der von Menschen hergestellten Dinge und sind davon unterschieden durch eine Reihe von differenten Merkmalen. Oder die Regeln der Produktion von Kunst (von Objekten mit den Merkmalen $Q - \text{Index } 1$, $Q - \text{Index } 2 \dots Q - \text{Index } N$) sind ein Teil der allgemeinen Regeln der Produktion von Dingen. Dieses Schema enthält keinerlei Bestimmungen über Raum und Zeit und keinerlei Angaben über die Beziehungen zwischen den Objektfeldern. Die Beziehungen zwischen den Gesamtmengen und den Teilmengen einerseits und zwischen den Feldern andererseits zu erforschen, ist sowohl durch synchronische Analysen wie durch diachronische Analysen möglich. Man kann z. B. untersuchen, welche Beziehungen zwischen den Objekten mit diesen bestimmten Merkmalen und den allgemeinen Regeln des Konsums, bzw. den speziellen Regeln der Kunstrezeption, bestehen. Oder man kann versuchen, die unterschiedlichen Merkmale und die unterschiedliche Bestimmung von Merkmalen zu verschiedenen Zeiten festzustellen und durch eine ausreichend feine Einteilung der zeitlichen Abschnitte zu einer Bestimmung von Verläufen (einer Diffusion, einer Kontinuität, einer Ruptur, eines Wandels) zu kommen. Umgekehrt ließe sich aus präzisen Analysen bestimmen, aufgrund welcher Kriterien wir uns für Befunde wie Diffusion oder Wandel entscheiden. Fragen der historischen Erklärung (Antwort auf die Frage, warum dies der Fall ist) dürften sich mit hinreichender Präzision stellen und abklären lassen. Das primitive Schema ließe sich unter Umständen erweitern zu einem komplexen, den zeitlichen und den räumlichen Verlauf einschließenden Modell der Historiographie von Kunst.

Ich gehe davon aus, daß die Bearbeitung der kunsthistoriographischen und kunstgeographischen Probleme auch deshalb dringlich ist, weil die elektronische Erfassung und Verarbeitung von Daten

I Urheber

II Rezeption



III Arbeit

IV Produkte

Fig. 1: Schema der kunstgeschichtlichen Tätigkeit

fortschreitet. Die Erfassung der Daten ist nicht gesteuert und geleitet von den Bedürfnissen der Kunsthistoriographie und Kunstgeographie. Für die Auswertung der Daten stehen noch keine (formalisierten) Modelle der Historiographie und Geographie zur Verfügung.³

- 3 R. Hausserr, »Kunstgeographie und Kunstlandschaft«, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 9, 1969, Beiheft, S. 38-44; E. Castelnuovo, C. Ginzburg, »Centro e periferia«, in: *Storia dell'arte italiana*, 1, Turin 1979, S. 283-352; E. Castelnuovo, D. Gamboni (Hg.), »La Suisse dans le Paysage artistique. Le Probleme methodologique de la Geographie artistique« (Akten des 7. Kolloquiums der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz, 1983), in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 41, 1984, S. 65-136, vgl. insbesondere die Beiträge von J. Racine, C. Raffestin und B. Toscano; G. Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven and London 1962; dt.: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt am Main 1982. Zum Stand der elektronischen Datenverarbeitung in der Kunstgeschichte vgl.: L. Corti (Hg.), *Census. Computerization in the History of Art*, 2 Bde., Pisa und Los Angeles 1984; H. A. Lüthy und H. J. Heusser (Hg.), *Automation takes Command: Art History in the Age of Computers*, AICARC. *Bulletin of the Archives and Documentation Centers for Modern and Contemporary Art*, Bd. 11/12, 1984/85; H. J. Heusser (Hg.), *Computers and the Future of Art Research: Visions, Problems, Projects*, AICARC. *Bulletin of the Archives and Documentation Centers for Modern and Contemporary Art*, Bd. 14/15, 1986/87.