

LENA BADER (PHILIPPS-UNIVERSITÄT MARBURG)

Hat die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte keine »Lust am Bild«?

»Der Wert einer Annäherung von Kunstgeschichte und Wissenschaftsgeschichte liegt darin, gemeinsame Innovationsmomente herauszufinden, gemeinsame Veränderungen und Veralterungen, denen die materiellen Werke der Künstler und der Wissenschaftler im Laufe der Zeit unterworfen sind.«

George Kubler

<1>

Die Forschung zur Geschichte der Kunstgeschichte ist infolge umfassender, interdisziplinär beobachtbarer Bildorientierungen in eine prominente Situation geraten: Aus Diskussionen um »Aus-Rahmung«¹ und »Rahmenwechsel«² der Kunstgeschichte erwächst der Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte eine produktive Herausforderung. Die Chance wäre jedoch vorschnell verspielt, führten ihre Bemühungen zu der prekären Unterscheidung zwischen einer Kunstgeschichte im *Zeitalter der Kunst* und einer Kunstgeschichte im *Zeitalter der Bilder*. Das Forum »Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte« sucht daher die Gelegenheit, nach einem Abstand von über zehn Jahren die Frage der Ausrahmung aufzugreifen und diese (abermals im Rahmen eines Kunsthistorikertages) nunmehr gezielt mit Blick auf die Forschung zur *Geschichte* der Kunstgeschichte zu pointieren.

<2>

»Kunst versus Geschichte« lautet die programmatische Formel, mit der Gottfried Boehm 1982 seine Einleitung zur deutschen Ausgabe von George Kublers *The Shape of Time* (1962) überschreibt, um »das wissenschaftliche Basisproblem der Kunstgeschichte« pointiert zu antizipieren: »Die Aufgabe, Kunst und Geschichte zu vermitteln, d.h. Kunst-Geschichte zu schreiben, endet in einem Paradox: entweder Kunst, dann aber keine Geschichte – oder Geschichte, dann aber keine *Kunstgeschichte*.«³ Das Argument ist verbreitet und prägt insbesondere die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte mit einem deutlichen Niederschlag in der Tendenz zur Gegenüberstellung von *Stilgeschichte und Kulturgeschichte*, *ästhetisch-normativer Kunstbetrachtung und historisch-kritischer Kunstgeschichte*, *Ästhetisierung und Historisierung* etc. Seit den Anfängen der Kunstgeschichte begleitet der Dualismus die Geschichtsschreibung über das Fach. Vor dem Hintergrund jüngster Bilderfragen impliziert das Argument allerdings eine neuartige Kritik gegen das Fach: In Analogie zu Boehm verwies nicht zuletzt Georges Didi-Huberman auf

den ›goldenen Käfig‹ der Kunstgeschichte und betonte, es erwiesen sich »Kunst und Geschichte, weit davon entfernt, für die sie vereinigende Praxis einen Unterbau zu bilden, als die hauptsächlichen epistemologischen Hindernisse...«.⁴ Selbst noch (bild)kritische Ansätze folgen dem älteren Argumentationsmodell und reproduzieren in dieser Anlehnung (teleologische) Erzählmuster einer größtenteils aus der Perspektive der Kunst formulierten Geschichtsschreibung. Die Ausblendung der kunsthistorischen *Bilderfrage* wird forciert, indem sie im historischen Rückblick konstatierter wird.

<3>

Umso stärker jüngere Diskussionen zur Ausrahmung der Kunstgeschichte die »ikonische Wendung der Moderne«⁵ akzentuieren, umso eklatanter wird ihre Ausblendung im Kontext der eigenen Geschichtsschreibung (unterstützt) – obwohl gerade von beiden Seiten bedeutende Gegenargumente in historischer wie auch in systematisch-theoretischer Perspektive zu erwarten wären. In einer kaum explizit reflektierten Korrelation bestärken sich bildtheoretische Reflexion und wissenschaftshistorische Rekonstruktion darin, die Bilderfrage als blinden Fleck der Kunstgeschichte zu markieren.⁶ Die punktuelle Korrespondenz ist bezeichnend und deutet auf eine Reduktion der kunsthistorischen Problemgeschichte (des 19. Jahrhunderts) infolge der polarisierenden Rezeption: Teils implizit, teils explizit verschließt sich die Orientierung an der Frage von *Kunst und Geschichte* (oder: *Ästhetisierung und Historisierung*) der ungleich komplizierteren Bilderfrage der Kunstgeschichte – das Spannungsverhältnis *Kunst versus Geschichte* bringt Kunstgeschichte und Bildkritik in ein prekäres Oppositiionsverhältnis. Möchte man den Eindruck dieser irritierenden Konstellation radikalisiert zuspitzen, wäre daraus die Frage abzuleiten, ob es der Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte an der »Lust am Bild«⁷ mangelt? Es wäre naiv und vorschnell, daraus ein Plädoyer zur Aus-Rahmung der Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte abzuleiten, wenngleich sie bereits im Gange ist. Vielmehr wären die Indizien der Aus-Rahmung selbst, ihre Kriterien und Mechanismen zu befragen:

<4>

- 1) Die These einer Ausblendung der Bilderfrage – bzw. einer aktiven Bildverdrängung – von Seiten der Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte wird durch den Einzug von Bildern nicht zwangsläufig entkräftet. Wenn auch bilderlose Dissertationen über die Geschichte des Fachs – anders als noch in den 1970er oder 1980er Jahren – kaum mehr denkbar erscheinen, sind weite Teile der facheigenen Geschichtsschreibung auch heute noch bildindifferent bzw. folgen mit der Einbeziehung von Anschauungsmaterial einem (rein) illustrativen Impuls. Umso weniger Berücksichtigung scheint das Bild als *Bild* in theoretischer Perspektive von Seiten einer textorientierten Geschichtsschreibung zu finden. Die Situation

erscheint umso intrikater, wenn man bedenkt, dass sich die Kunstgeschichte als Fach im Rahmen einer umfassenden *Bildorientierung* konstituiert. August Schmarsow, einer ihrer frühen Vertreter, hat in diesem Sinne wiederholt darauf hingewiesen, dass der Kunstgeschichte aus der Spezifität ihres Gegenstandes fachspezifische Herausforderungen erwachsen: »Man muß nur den Irrtum beseitigen, als sei ein kunsthistorisches Kolleg in der selben Weise zu hören, und abzusitzen, wie ein theologisches, juristisches, philosophisches.«⁸ Möchte man dem damals konstitutiven und heute infolge des *iconic turn* gewissermaßen bestärkten Credo des Faches nicht entgegenwirken, müsste man in Analogie dazu für eine fachspezifische Begründung der Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte argumentieren. Insbesondere Schmarsows Warnung vor einer »Entmaterialisierung der Kunstgeschichte«⁹ wäre mit Blick auf die Erforschung ihrer Geschichte zu reflektieren.

<5>

2) Nicht nur in historischer, sondern auch aus methodologischer Perspektive erscheint die Situation paradox. Fast gewinnt man den Eindruck, als teile sich die kunsthistorische Forschung nunmehr in eine *Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte* und eine *kunsthistorische Wissenschaftsgeschichte (jenseits der Kunstgeschichte)*: Zentrale Untersuchungen über epistemische Bilder, visuelle Argumentationen und wissenschaftliche Visualisierungen stammen aus der Kunstgeschichte, handeln aber nicht von ihr und orientieren sich vielmehr an Bildpraktiken anderer Fächer. Ungeachtet der spezifischen Doppelfunktion, welche Bilder als Instrument und Gegenstand der Kunstgeschichte einnehmen (die sie gerade in besonderer Weise für Untersuchungen dieser Art prädestinieren würde), wurden kunsthistorische Reproduktionen, ihre visuelle Inszenierung in Büchern, Ausstellungen oder in der Lehre, selbst das vergleichende Sehen im Rahmen von Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Kunstgeschichte kaum in gleicher Weise als Vermittlungs-, Begriffs- und Erkenntnisinstrumente gewürdigt wie beispielsweise Röntgenbilder aus der Medizin, Strategien der Sichtbarmachung im Kontext der Nanowissenschaften oder Visualisierungen der Mathematik.¹⁰ Daraus erklärt sich zum einen, dass Untersuchungen anschaulicher Erkenntnisprozesse im Rahmen der facheigenen Geschichtsschreibung nunmehr scheinbar von außen an die Kunstgeschichte herangetragen werden (müssen) – beispielsweise in Anlehnung an Bruno Latour oder Hans-Jörg Rheinberger –, und zum anderen, dass sich die dubiose These verbreiten konnte, das Fach Kunstgeschichte habe sich zunächst mit Fragen der Kunst – und nicht der Bilder – beschäftigt. Diesbezüglich wäre nicht zuletzt die Warburg-Forschung kritisch zu befragen: Zwar hat die Kunstgeschichte dadurch einen (fach)spezifischen Zugang zu wissenschaftshistorischen Bilderfragen entwickeln können, doch hat eine stellenweise

geradezu einseitige Fokussierung auf den ›Bildhistoriker‹ Warburg dazu beigetragen, die Kontrastierung zwischen Kunst-Geschichte und Bild-Wissenschaft zu popularisieren. Diese Entwicklung hat nicht zuletzt Übergriffe von Seiten der ›visual studies‹ oder ›Bildwissenschaft‹ begünstigt.

<6>

3) Die Forschung zur Bild- und Mediengeschichte der Kunstgeschichte hat – zumindest in den Anfangsjahren – die Lage möglicherweise verschärft, indem sie sich auf die ›neuen Medien‹ Photographie und Lichtbildprojektion konzentrierte, ohne kunsthistorische Reproduktionen als komplexe Strategien der Sichtbarmachung zu würdigen. Trotz wichtiger Aufklärungsarbeit haben einflussreiche Texte über *die Medien der Kunstgeschichte* die Frage dadurch verunklärt, dass sie das photographische Bild zum Paradebeispiel kunsthistorischer ›Abbildung‹ erklärten, um dem Fach eine unreflektierte Ideologie ›falscher‹ Bilder zu unterstellen, statt sie als komplexe ›Objekte des Wissens‹ zu würdigen.¹¹ Auch die Fokussierung auf Walter Benjamin und André Malraux (oftmals auf Kosten der frühen, kunsthistorischen Quellentexte bzw. Theorien) zeugt von einer medientechnischen Argumentation, die nicht zuletzt dazu geführt hat, dass eher Bilder der Technik (wie z.B. die wiederkehrende Ansicht des Skioptikons) als technische Bilder (in diesem Fall: die Projektion bzw. die projizierte Reproduktion) diskutiert wurden – von einer Bildkritik der Reproduktion ganz zu schweigen.¹² Die Privilegierung von Fragen der Medien und Technologien ließe sich mit Blick auf Bilddiskurse im 19. Jahrhundert *und bildtheoretische Entwürfe* der Gegenwart gleichermaßen problematisieren. Besonders fruchtbar erscheint die zuletzt vollzogene Öffnung der kunsthistorischen Medienarchäologie zugunsten älterer Bildmedien und Bilderfahrungen. Hier könnte die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte ansetzen, um die Rolle kunsthistorischer Bilder in Lehre und Forschung zu untersuchen. Der Fokus läge damit auf der Frage nach einer Autorität des Bildes, die zwar medialen Transformationsprozessen unterliegt, jedoch nicht aus der Technik zu begründen ist.

<7>

Einen Rahmenwechsel für die Forschung zur Geschichte der Kunstgeschichte im Kontrast von ›neuen‹ Ansätzen und ›alten‹ Traditionen zu suchen, wäre kaum innovativ – angesichts damit einhergehender Fortschrittsgedanken und implizierter Oppositionspostulate vielmehr riskant. Ein fruchtbare Rahmenwechsel könnte dagegen dort ansetzen, wo selbst noch jüngere Entwicklungen aus Bildtheorie und Wissenschaftsgeschichte markant übereinstimmen: in der Ausblendung der *kunsthistorischen* Bilderfrage. Eine kritische Positionierung dazu könnte für Geschichte und Zukunft des Faches gleichermaßen von Interesse sein. Zu prüfen wäre insbesondere die Reproduktion vermeintlich überwundener teleologischer Erzählmuster, welche besonders geeignet scheinen, die im Rahmen des

iconic turn aufgekommene Separierung in ein Zeitalter der Kunst und ein Zeitalter der Bilder auf die Geschichte der Kunstgeschichte zu übertragen (wovon nicht zuletzt die beliebte Pointierung wissenschaftshistorischer Wendepunkte zeugt, die je nach Autor und Fragestellung in der Einführung der Photographie, bei Warburg, der New Art History etc. liegen). Denn die fatale Konstellation unterstützt nicht zuletzt die Tendenz, Bildkritik zunehmend exklusiv über den Gegenstand zu konstituieren und determinieren. Auf die Frage nach einem Gegenstandsbereich reduziert, fielet Bildkritik jedoch hinter ihr Potential zurück, sich im Sinne einer sowohl historisch als auch methodologisch und theoretisch innervierten Perspektive für die Vielzahl und Komplexität visueller Erscheinungsformen begeistern zu können. Spätestens hier sind Gegenwart und Aktualität der Kunstgeschichte von ihrer Geschichtsschreibung eminent betroffen.

<8>

Hier könnte die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte mit dem Nachweis einer *longue durée* kunsthistorischer Bilderfragen ihr kritisches Potential entfalten und einen wichtigen Beitrag zu aktuellen Diskussionen leisten, wenn es ihr gelingen würde, die Separierung von historischen und theoretischen Positionen zu problematisieren. Die Reflexion ihrer eigenen Erzählmuster (*Kunst versus Geschichte, Ästhetisierung und Historisierung* etc.) wäre dabei ein geeigneter Ausgangspunkt, die Perspektive der Kunst und die Perspektive der Bilder zu schärfen: nicht im Sinne historisch bedingter Sicht- und Denkweisen, sondern als zwei mögliche Zugangsformen für die Auseinandersetzung mit visuellen Erscheinungen. Dabei wäre insbesondere darzulegen, inwiefern diesen Zugangsformen immer schon theoretische und historische Bestimmungen eingeschrieben sind. (Was heißt es z.B., Bilder unter dem Paradigma der Stilgeschichte zu betrachten? Was heißt es, die Perspektive der *ikonischen Differenz* auf Kunstwerke zu richten? Was heißt es, von hier aus die Geschichte der Kunstgeschichte zu betrachten? Etc.)

<9>

Hinter der Absicht, die *Bilderfrage* mit Blick auf die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte zu stellen, steht also der Wunsch nach einem stärkeren Dialog zwischen (bild)theoretischer Reflexion und (wissenschafts)historischer Rekonstruktion. Weder historisch noch theoretisch überzeugt die Separierung. Die Trennung erscheint nicht nur künstlich, sondern auch unproduktiv, zumal sie in letzter Instanz bildkritische Projekte dazu verleitet, immer exotischere Bereiche (jenseits der europäischen Geschichte, jenseits der ›Kunst‹) zu erobern oder sich der Avantgarde jüngster Bild-Welten zu verschreiben (moderne Kunst, digitale Visualisierungen etc.), während gleichzeitig Kunstgeschichte als Fach immer stärker in den Fokus ›bildwissenschaftlicher‹ Kritik rückt. Vielleicht ist es das Privileg einer jüngeren Generation, fernab festgefahrener Streite um Deutungshoheiten und

Bildkompetenz aus dem ›goldenen Käfig‹ dilemmatischer Denktraditionen von *Kunst und Geschichte* heraus zu treten, um sich – egal ob in theoretischer, praktischer oder historischer Hinsicht – ganz ungeniert der »Lust am Bild« hinzugeben.

- 1 Hans Belting: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995, S. 8.
- 2 Prominent vertreten insbesondere 1997 im Rahmen des Münchener Kunsthistorikertages. Vgl. dazu Horst Bredekamp: »Um zu bestehen, braucht die Kunstgeschichte einen Rahmenwechsel«, Interview von Boris Hohmeyer und Alfred Welti, in: art. Das Kunstmagazin 1997, Heft 9, S. 60 f., S. 103. Dazu auch Hans Dieter Huber/Gottfried Kerscher: Kunstgeschichte im ›Iconic Turn‹. Ein Interview mit Horst Bredekamp, in: kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 26, 1998, Heft 1 (Sonderheft Netzkunst), S. 85-93.
- 3 Gottfried Boehm: Kunst versus Geschichte. Ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers *Die Form der Zeit*, in: George Kubler: Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt /Main 1982, S. 7-26, hier S. 13.
- 4 Georges Didi-Huberman: Vor einem Bild, Wien 2000, S. 50.
- 5 Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 11-38, hier S. 13 ff.
- 6 Sei es in Hinblick auf einen historischen Abschnitt, einen Sprachraum, die Art der Gegenstände oder die Form ihrer Kritik. Vgl. dazu exemplarisch die problematische Kombination all dieser Komponenten in Gustav Frank: Nachwort: Pictorial und Iconic Turn. Ein Bild von zwei Kontroversen, in: William J. T. Mitchell: Bildtheorie, Frankfurt/Main 2008, S. 445-487.
- 7 Zitat aus: Gottfried Boehm: Was heißt: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems, in: Clemens Fruh u.a. (Hg.): Kunstgeschichte - aber wie?, Berlin 1989, S. 13-26, hier S. 13.
- 8 August Schmarsow: Die Kunstgeschichte an unsren Hochschulen, Berlin 1891, S. 36.
- 9 Ebd., S. 39.
- 10 Es ist insofern symptomatisch, dass sich die Forschung zur Geschichte der Kunstgeschichte (insbesondere mit Blick auf das 19. Jahrhundert) vorrangig auf die Handbücher der *Kunst* konzentriert hat, nicht jedoch auf das stärker bildorientierte Feuilleton: Bildrezensionen, Bildbeschreibungen und Bildreproduktionen zeitgenössischer Periodika sollten jedoch als bedeutendes Forum einer frühen kunsthistorischen Bildkritik gewürdigt werden.
- 11 Vgl. dazu Didi-Hubermans Gegenentwurf einer ›Phänomenologie der ›zweifachen Ordnung‹‹ für das ›dokumentarische Bild‹: Georges Didi-Huberman: Bilder trotz allem, München 2007, bes. S. 109-131, hier S. 128.

12 Ausführlicher dazu: Lena Bader: Kopie und Reproduktion im Holbein-Streit. Eine wissenschaftshistorische Retrospektive aus bildkritischer Perspektive, in: Wojciech Balus/Joanna Wolanska (Hg.): Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa, Akten der gleichnamigen Tagung Krakau 2007 (im Druck).