



**Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker, Germán Toro Pérez (Hrsg.); Künstlerische Forschung. Ein Handbuch; 344 S., 5 s/w-Abb.; ISBN 978-3-03734-880-2; € 39,95**

Brandaktuell scheint der Diskurs über die künstlerische Forschung immer weiter in den Fokus der Kunstwissenschaft und den verwandten Geisteswissenschaften zu rücken.<sup>1</sup>

Wie vom Verlag angekündigt, verspricht diese Publikation dem Leser ein Konvolut an „Materialien zur aktuellen Debatte um künstlerischer Forschung“ (Verlagsankündigung) zu liefern. Diese Stoffsammlung wird dem Adressaten dabei als Handbuch präsentiert und verheißt diesem, sich durch gezieltes Nachschlagen in dieser Fülle an mehr oder minder nützlichen Informationen zurechtzufinden. Der Ausgangspunkt der Idee zu dieser Publikation wird von den Mitherausgebern Jens Badura, Selma Dubach und Anke Haarmann im Einleitungsteil mitgeteilt. Angenommen wird, dass sich die künstlerische Forschung zum gegenwärtigen Zeitpunkt in einem Umschwung befindet, der die Tendenz aufweist, dass das Forschen in der Kunst zunehmend als legitime Wissensgenerierung anerkannt wird und so berechtigterweise Einzug in die Hochschulen und Akademien hält. Die Publikation stellt dabei das schriftlich fixierte Ergebnis der Arbeitsgruppe ‚Diskurstopographie Künstlerische Forschung‘ dar, die sich 2011 an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) formiert hatte.

Den Herausgebern nach wird künstlerische Forschung als ein Vorgang gedeutet, bei dem es der Kunst gelingt, „originäres Wissen“ (9) zu erzeugen und sie damit – gleichgestellt mit der Wissenschaft – die Fähigkeit aufweist, Erkenntnis zu liefern. Dies ist eine Perspektive, die seit einigen Jahren, insbesondere seit der Jahrtausendwende, dem Kunstschaffen eine eigene Praxis zur Generierung von Wissen zuschreibt, die ihrem Charakter nach keinen rationalgültigen Kriterien folgt, wie es bei den Wissenschaften der Fall ist. Zwar lasse sich das Ergebnis beziehungsweise das erzeugte Wissen nicht durch beweisführende Methoden wie Wiederholbarkeit, Universalgültigkeit oder Objektivierbarkeit kategorisieren, dennoch produziere die Kunst mit ihren eigenen Praktiken, um ein epistemisches Ergebnis zu erzielen: Sie operiert dabei vornehmlich mit auf Kreativität und Intuition rekurrierenden Methoden. Grundlage für diese Überlegung ist, dass die Kunst per se keinen forschenden Charakter aufweisen kann und stets zum Ziel hatte, einer Erkenntnissuche nachzukommen. Kurz erwähnte historische Beispiele (Leonardo da Vinci, Goethe) unterstreichen in der Argumentation diesen Aspekt. Nichtsdestotrotz müsse eine Differenzierung zwischen gängiger Kunstproduktion und künstlerischer Forschung, die in

<sup>1</sup> Vgl. u. a. Elke Mark, „Zeitgenössische Performancepraxis und künstlerische Forschung“, in: *Kunstchronik* 7, Nürnberg 2015, S. 385–391.

zweierlei Formen – als bewusste Intention mit dem zuvor formulierten Ziel des epistemischen Resultats oder gleichsam als Nebenprodukt – stattfinden kann, vorgenommen werden. Die Kombination der seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ablesbaren Selbstreflexion der Wissenschaft sowie das Ausgreifen der Kunst in sämtliche Lebensbereiche, in unbegrenzter Erscheinungsform und Methode sind dabei als Katalysator der Idee der künstlerischen Forschung zu betrachten. Die Autoren weisen an dieser Stelle auf die pragmatischen Nebeneffekte dieser neuen Überlegungen hin: Beispielweise bringe eine Anerkennung als deklarierte Forschung hochschulpolitische Folgen mit sich, zu denen insbesondere der Ruf nach staatlichen Förderungsmöglichkeiten und Drittmittelinwerbungen abseits der traditionellen Forschungsdisziplinen und PhD-Programme gehöre. Zumal die allgemeinen Rahmenbedingungen in entsprechenden Einrichtungen noch nicht definiert sind, wird gleichzeitig auch vor den unschönen Nebeneffekten der Institutionalisierung gewarnt: Hierzu zählen eine allumfassende Akademisierung künstlerischer Vorhaben mit der damit einhergehenden Kanalisierung der freien Kunst hin zu einer mutmaßlich forschenden, die Einengung auf als legitim erachtete Fragestellungen und die durch monetäre Förderung heraufbeschworene Erwartungshaltung, die nach einschlägigen Ergebnissen verlangt. Im Gegensatz dazu lassen sich gerade in den Ausgangsthesen der Herausgeber zur Publikation ebenso Vorteile herauslesen. Durch die revidierte Betrachtungsweise auf Kunst als Forschung kann diese auch von einer neuen Popularität und einer angemessenen Neudefinierung mit Rücksicht auf die jeweiligen Charakteristika der Kunst in Material, Medium, Methode etc. profitieren.

In der unmittelbar bevorstehenden Wandlung zur Institutionalisierung scheint demnach der Zeitpunkt für eine Publikation in Form eines Handbuchs als „systematische Bestandsaufnahme“ (10) des aktuellen Forschungsstandes besonders geeignet. Im theorielastigen Einleitungsteil wird dabei die Definition zur künstlerischen Forschung vorgenommen sowie die Hauptthesen oder vielmehr die Ansprüche des Handbuchs beschrieben (9–16). In einem zweiten einführenden Teil werden vier zuvor definierte Gebiete der Kunst, Bildende Kunst, Darstellende Künste, Design und Musik, auf welche in den folgenden Kapiteln Bezug genommen wird, im Einzelnen mit Blick auf deren Errungenschaften im Feld der künstlerischen Forschung hin untersucht (17–33). Nach einem kurzen Anhang mit einer aktuellen Auswahlbibliografie (35–39) schließt sich der in drei Schwerpunkte gegliederte Hauptteil an. Unter den Überschriften *Epistemologie & Ästhetik*, *Methodologie & Praktiken* sowie *Institutionen & Kontexte* wird dabei in kurzen Essays (meist vier bis fünf Seiten) unter verschiedenen Schlagwörtern und Oberbegriffen der Versuch unternommen, das panoramaartig ausgerollte Feld der künstlerischen Forschung abzarbeiten. Die auf zwei verschiedene Handhabungsweisen ausgerichtete Struktur des Handbuchs, einerseits sinngemäß in einem Inhaltsverzeichnis (*Begriffscluster*) sortiert und andererseits nach Lemmata aufgelistet, dient dem Leser bei der systematischen Auseinandersetzung mit dem Diskurs. Leider wenig geglückt, weil einer leichten Handhabung nicht zuträglich, können die Cluster in einer grafisch bemühten und farblich aufbereiteten Übersicht den Innenseiten des Einbanddeckels entnommen werden.

Die in der Einführung vorgestellten vier Kunstbereiche sind im Vergleich zum Hauptteil zwar allgemeingültiger konzipiert, jedoch werden Fakten und Kontextualisierung zur künstlerischen Forschung prägnanter dargestellt als es im Nachschlageteil tatsächlich gelungen ist. Nachdem Sie einen kurzen Umriss zur Kontextualisierung der künstlerischen Forschung in den bildenden Künste geliefert hat, listet die Mitherausgeberin Selma Dubach unter den Erläuterung zur bildenden Kunst (17–22) beispielsweise eine Reihe verschiedener und kritisch vorgestellter Forschungsprojekte auf. Dies erleichtert es dem Leser, sich ein Bild von der aktuellen Topografie der Forschungslandschaft zu machen. Sie weist darauf hin, dass gerade der zeitgenössischen Kunst, an die erst in jüngster Zeit eine angemessene Annäherung in der akademischen Welt stattgefunden hat, ein Forschungseffekt beigemessen werde. Dieser werde jedoch selten mit Rücksicht auf die differenzierten Erscheinungsformen und Medien beurteilt. Weiterhin fragt sie nach „naturwissenschaftlichen Forschungsbegriffen“ (19) und deren Anwendung auf das Forschen in und mit der Kunst. Hier wird die bereits oben angeschnittene Frage nach der Sinnfälligkeit akademischer Titel aufgegriffen, zumal sie kritisch feststellt, dass das Interesse an künstlerischer Forschung hauptsächlich in Forschungsinstitutionen stattfindet und eine Debatte im engeren Kreis der Kunstszene die Ausnahme bilde. Zuletzt wird erneut das Augenmerk auf das Potenzial dieses Diskurses gelegt. Ein Ausblick auf fruchtbare Transferbegegnungen lässt den Leser hoffen.

Jens Badura widmet sich in seiner kurzen Abhandlung der darstellenden Künste (23–25) vornehmlich drei verschiedenen Erscheinungsformen künstlerischer Forschung im Bereich von Theater und Tanz und stellt diese Phänomene näher vor. Unter dem Oberbegriff der *sharing expertise* etwa lasse sich erkennen, wie das Forschungsergebnis in beide Richtungen wirken und eine Brücke zwischen Kunst und Wissenschaft geschlagen werden kann. Ausführungen zu Untersuchungen im Bereich der Phonetik, die einerseits anatomische Erkenntnisse schaffen und andererseits unter künstlerischen Vorzeichen in der Bühnensituation generiert werden kann, veranschaulichen die abstrakte Bedeutung der Begrifflichkeit. Mit englischsprachigen Fachbegriffen demonstriert Badura gleichzeitig die Nähe zu den Naturwissenschaften.

Unter dem Sammelbegriff *Design* (27–30) wird anhand einer Fülle von Fachbegriffen und Anglizismen (*Co-Design*, *Participatory-Design*, *Maker-Kultur*, *Shapeways* etc.) von Gerhard M. Buurmann auf die besonderen Umstände hingewiesen, unter denen eine situationsbedingte Interaktion zwischen Mensch und Design stattfindet, die wiederum eine wissenschaftliche Diagnose zur Handhabung schon im Vorfeld negieren. Er leitet daraus ab, dass ein *research for design*<sup>2</sup> ergebnislos bleiben muss und schlägt im Gegenzug vor, durch *research through Design* in die Verfahrensweise und Methodikräume der Designer zu blicken, um aus deren Sicht die Entwicklungsprozesse systemisch zu erfassen.

Zuletzt vervollständigt Darla Crispin die Übersicht über die Gebiete der Kunst, die für eine Künstlerische Forschung in Frage kommen, indem Sie auf die besondere

---

<sup>2</sup> Siehe Christopher Frayling, *Research in Art and Design* (Royal College of Art Research Papers Series, Volume 1, Number 1), London 1993.

Schwierigkeit bei der wissenschaftlichen Handhabung der als flüchtig und mimetisch geltender Disziplin der Musik (31–33) hinweist. Da der musikalische Vortrag sich durch seine temporäre Limitierung und seinen nachahmenden Charakter auszeichnet, wird eine forschende Untersuchung jeweils immer zeitlich versetzt stattfinden müssen. Diese arbeitet des Weiteren mit einer Ausdrucksform, die eine Improvisation und die damit einhergehende Forschungserkenntnis zumeist als einen unerwünschten Effekt abtut – im Gegensatz zu Bühnen- und darstellenden Künsten.

Vor der Lektüre des Hauptteils muss darauf hingewiesen werden, dass in der Sammlung der Essays unter den jeweiligen Schlagwörtern des Handbuchs eine mancherorts störende Heterogenität in Erscheinung tritt. Diese mag gewiss der Fülle an Disziplinen geschuldet sein, welchen die zahlreichen AutorInnen angehören, und mit Blick auf die Bandbreite der Lemmata in diesem Fall auch berechtigt sein, der Lesefluss leidet darunter jedoch stark. In der Tat empfiehlt sich daher einzig die Anwendung nach bestimmten Suchkriterien und nach dem gewünschten Stichpunkt. Gleichzeitig versagt es der Publikation in gegenwärtigem Zustand den Anspruch auf ein Überblickswerk (10), welcher vorab postuliert wurde. Es wäre für den Leser vor dem Gebrauch ratsam, einen Blick auf die Kurzbiografien im hintersten Teil des Buches zu werfen (337–334). Eine Vorabverortung der jeweiligen AutorInnen in deren Fachgebiete – unter ihnen Geisteswissenschaftler (Kunsthistoriker, Soziologen, Philologen), aber auch freischaffende Künstler (Musiker, Regisseure) – trägt maßgeblich zum Verständnis des Textes beziehungsweise zur richtigen Einschätzung des Geschriebenen bei.

Im ersten Abschnitt des Hauptteils (41–110), aus welchem an dieser Stelle nur exemplarische Essays herausgegriffen werden können, wird der Versuch unternommen, die relevanten Topoi der Epistemologie und Ästhetik in einem theorieorientierten Querschnitt zu eruieren. Unter dem Clusterbegriff der Ästhetik widmet sich beispielsweise der Philosoph Dieter Mersch den Begriffen *Rezeptionsästhetik/Produktionsästhetik/Ereignisästhetik* (49–57). In einer sehr fundierten und fokussierten Abhandlung fächert er die grundlegenden griechischstämmigen Fachbegriffe der Ästhetiktheorie auf und geht der Frage nach einer Berechtigung des Begriffs der Forschungsästhetik nach, welche er zuletzt mit dem Hinweis darauf, dass die dem Kunstwerk immanente Werkästhetik auf ein anderes Ziel, nämlich nicht auf das des epistemischen Selbstzwecks, gerichtet ist, revidiert. Nach einem kurzen Exkurs in die Literaturtheorie werden die weiteren Schlagwörter in Kürze untersucht. Allgemein vermisst man hier und auch auf anderen Seiten des Handbuchs den tatsächlichen spezifischen Bezug zur künstlerischen Forschung. Hier erhält der Leser eine allgemeingültige ästhetische Abhandlung, für deren Verständnis er zudem ein gewisses Maß an Grundwissen mitzubringen hat, ohne eine Antwort auf die konkrete Frage zur künstlerischen Forschung zu erhalten. Ähnlich verhält es sich unter dem Stichpunkt der *Wahrnehmung*. Eva Schürmann, ebenfalls aus der Disziplin der Philosophie und außerdem Kunsttheoretikerin, rollt die Begrifflichkeit etymologisch auf, indem sie eine grammatikalische Deutung des Mediums des Verbs *αἰσθάνομαι* liefert. Von dieser gelangt sie zu einer Reihe von Wahrnehmungstheoretikern wie Maurice Merleau-Ponty, Paul Valéry und Helmuth Plessner, deren Vorstellungen in dieser Form für ein tieferes Verständnis

unglücklicherweise zu kurz ausfallen. Erfreulich ist hierbei, dass die Autorin weiterführende Literatur angibt – eine seltene Zugabe, die an vielen anderen Stellen hilfreich gewesen wäre. Fraglich bleibt, ob eine grammatikalische Ausführung dem Handbuchgedanken tatsächlich dienlich ist oder ob man beim Leser ein gewisses Maß an Wissen voraussetzen kann, wie es an anderer Stelle definitiv verlangt wird (siehe oben). Mit Blick auf das gesamte Werk könnte man an dieser Stelle schließlich noch die mangelnde Vereinheitlichung bei der Übertragung griechischer Buchstaben und diakritischer Zeichen monieren.

Nach der Lektüre des ersten großen Abschnitts wird deutlich, dass eines der Hauptprobleme dieser Publikation in der Heterogenität ihrer Texte liegt. Obwohl es sicherlich eine schwierige Aufgabe darstellt, einem so weit ausgreifenden Gebiet der künstlerischen Forschung systematisch gerecht zu werden, wäre eine Vereinheitlichung in der Gesamtkonzipierung von Nöten gewesen. Diesem Umstand ist es geschuldet, dass der Leser immer wieder mit hybridartigen Textformen konfrontiert wird, die die Publikation mehr an eine zusammengedückte Aufsatzsammlung erinnern lassen, deren einzelne Texte ermüdenderweise immer wieder mit den gleichen einführenden Worten beginnen. Bei Henrik Borgdorffs Beitrag *Forschungstypen im Vergleich* (69–76) handelt es sich beispielsweise tatsächlich um eine „gekürzte und stark bearbeitete Version“ (69) eines bereits publizierten Aufsatzes.

Wieder komplett anders liest sich der Artikel des Künstlers Roman Kirschner zum Thema *Materialwissen* (89–93). Nach einer für den äußeren Rahmen verhältnismäßig langen Rede von Material in den Künsten im Allgemeinen bis hin zum *material turn* bezieht er sich erst im letzten Teil konkret auf die Synthese von Kunst und Forschung. Dadurch ergibt sich auch die Frage nach der Auswahl der Lemmata und Cluster. Nach welchen Kriterien wurden diese herausgegriffen und für relevant erachtet? An mancher Stelle vermutet man eine gewisse Willkür in der Auswahl oder der praktischen Aufbereitung bestehenden Materials, zumal es sich in diesem transdisziplinären Gebiet ohnehin schwierig gestaltet, einen Anspruch auf Gesamtheit zu erheben. Auch hätten wenige konkrete Beispiele künstlerischer Arbeiten bis hierher die trockene Lektüre anschaulicher gestalten und die Umsetzbarkeit der Theorie in die Praxis verständlicher belegen können. Auf illustrierende Abbildungen der wenigen konkret besprochenen Forschungsprojekte wurde seitens der Herausgeber komplett verzichtet.

Der zweite Abschnitt des Nachschlageteils widmet sich unter 25 verschiedenen Schlagwörtern den Praktiken des Forschens und untersucht die Vorgänge und Handlungen aus denen epistemische Ergebnisse resultieren (zum Beispiel inszenieren, komponieren, ausstellen, kollektives Arbeiten etc.). Ein weiterer Mangel ist, dass vorab nicht ersichtlich wird, welchem Medium der Kunst die Erläuterung gewidmet ist. Des Öfteren wird der Leser darin enttäuscht, unter seinem Suchbegriff eine spezifische Abhandlung zu einem anderen als dem erhofften Gebiet vorzufinden. Und auch in diesem Abschnitt begegnet man der Problematik der Vermischung verschiedener Schreibstile und Textsorten, beispielweise wenn der Autor Jochen Becker unter dem Schlagwort *Publizieren* (193–196) von verschiedenen Buchprojekten erzählt, die er von der Konzipierung bis zur Erscheinung auf der Buchmesse begleitet hatte. Ohne

Frage listet er interessante exemplarische Buchprojekte aus den Reihen der vermeintlich künstlerischen Forschung auf, letztlich stellt sich dennoch die Frage nach dem lexikalischen Mehrwert, der aus dem Handbucheintrag zu ziehen ist. Ganz anders kann ein ebenso anekdotenhaft aufgebauter Text funktionieren, wie es Stephen Craig in einem persönlich formulierten Text zum Thema *Entwerfen* (131–133) gelungen ist. Hier kommt ein Künstler und Architekt zur Sprache, der durch die eigene Praxis des Entwerfens heraus legitimiert der Wissenschaft den konkreten Vorwurf macht, Indizien fälschlicherweise zu Beweismitteln umzudeuten. Ebenso stammt ein weiterer Kurzessay (165–168) von einem Künstler, nämlich Ohle Frahm, Mitglied des Trios Ligna. Dieser leistet einen der wertvollen Beiträge in der Publikation und beleuchtet unter dem Lemma *Intervenieren* kritisch die mediale Berichterstattung und deren gesellschaftliche und politische Auswirkungen, die wiederum einer „künstlerischen Intervention“ (165) bedürfen. Er fundiert seine Aussagen mit einem kunsthistorischen Exkurs in die Avantgardekunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, führt durch die Kunstwelt der Nachkriegszeit und belegt seine Theorien zuletzt mit zeitgenössischen Beispielen (zum Beispiel *Free Range Grain* des Critical Art Ensembles, 2003/2004) und Arbeiten aus dem eigenen Umfeld. Schließlich wird hier der direkte Zusammenhang mit der künstlerischen Forschung evident. Erfreulicherweise wird dem Leser auch an dieser Stelle eine Auswahl weiterführender Literatur zur Vertiefung angeboten. Ein vergleichbar nützlicher Beitrag ist nachzulesen bei Christoph Brunner. Der Kultur- und Medientheoretiker untersucht die Fragestellung nach *diagrammatischer Praxis* (127–130) im Bereich der Aufbereitung künstlerisch erforschter Resultate. Das Diagramm bildet für ihn hierbei eine „Schnittstelle zwischen ästhetischem Ausdruck und Denkweise“ (127) und er breitet seine Gedankengänge am konkreten Beispiel des *Wetland Projects* des Künstlerkollektivs Spurse aus (*Sub-Mergings: A Wetland project, Centre for the Study of the Collective*, 2006). Diese Gruppierung hatte es sich zur Aufgabe gemacht, anhand der Migration von Pilzsporen den an sich als hermetisch abgeschlossen Topos Museum als ein von organischen Austauschsystemen unterworfenes Gefüge zu entlarven. Die visuell in Diagrammen aufbereiteten Ergebnisse, welche in einer Forschungsstation im Indianapolis Museum of Art präsentiert wurden, zogen eine erneute Debatte zu geltenden Standards der Konservierungsvorschriften von in Museen befindlichen Kunstwerken nach sich.

Der letzte und dritte Schwerpunkt des Handbuchs setzt sich mit der Kontextualisierung und Verortung der künstlerischen Forschung in entsprechende Institutionen auseinander. Das folgende Kapitel ist nach den Dispositiven der Akademisierung, Formate, Forschung und Förderung, Ökonomisierung, Orte, Politik und Veröffentlichung geclustert, die ihrerseits mit weiteren Unterpunkten unterfüttert sind. Besonders augenfällig tritt in Erscheinung, dass zu dem Thema der Akademisierung lediglich zwei kleine Essays folgen, zumal die im einleitenden Vorwort groß heraufbeschworene und ablehnend beäugte Akademisierung einen der Hauptkritikpunkte im Prozess der Institutionalisierung der künstlerischen Forschung ausmacht. Dieter Lesage bemerkt sinnigerweise konkret dazu (221–223), dass im Zuge des Bologna-Prozesses eine zunehmend feststellbare Akademisierung auch einen positiven Effekt

mit sich brächte. Würde die Forschung als solche im institutionellen Rahmen der Hochschule Einfluss gewinnen, hätte das eine Förderung des tatsächlichen Kunstschaffens zur Folge, da diese explizit als „akademisches Arbeitsmodell“ (222) Gültigkeit erlangen würde. Nicht das Lehren und damit die Verwissenschaftlichung der künstlerischen Praxis, sondern eigene künstlerische Projekte würden ausgebaut.

Die Quintessenz dieses Handbuchs zur künstlerischen Forschung lässt sich leider nur schwer herausdestillieren. Jenseits der inhaltlichen Beurteilung der einzelnen Texte muss man es leider als missglückt betrachten, ein solches Publikationsvorhaben in das äußere Korsett eines Handbuchs zu pressen, da dem Hilfesuchenden viel versprochen wird, was nicht gehalten werden kann. Zugutehalten muss man, dass das Gebiet der künstlerischen Forschung noch einiges an systematischer Ergründung benötigt, bevor dieses in einem allumfassenden Nachschlagewerk von der Fachwelt aufgearbeitet und dem unbedarften Publikum vorgestellt werden kann. Obwohl auch dem interessierten Leser – seinem (kunst-)geschichtlichen Wissen nach und den historischen Blick auf die Entwicklungen in der Hochschullandschaft im Hinterkopf – die Idee der künstlerischen Forschung in erster Instanz einleuchtend erscheinen mag, bleibt nach tiefergehender Auseinandersetzung ein schaler Beigeschmack an dieser konstruierten Idee. Dieser ist in letzter Instanz dem finanziellen Aspekt geschuldet: zu angestrengte Hochschulpolitik, zu sehr profilierte Exzellenzinitiativen, zu ehrgeizige Drittmittelinwerbungen und zuletzt zu viele Fördergelder, die nun mobilisiert und aus den Fördertöpfen der Naturwissenschaft abgezweigt werden sollen. Die Kunst kann und soll ihren künstlerischen Entwicklungsvorhaben nachkommen, sie darf auch Wissen generieren, nur sollte dies in ihrem eigenen Diskursystem passieren.

INES RÖDL

*Universität Regensburg*



**Alessandra Bravi; Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels** (Klio-Beihefte, Neue Folge 21); Berlin: Akademie Verlag 2014; 358 S., 22 Abb.; ISBN 978-3-05-006458-1; € 99,80

Als Verfasserin einer archäologischen Studie zu griechischen Kunstwerken, die zu einem bestimmten Zeitpunkt nach Rom oder nach Konstantinopel verbracht und hier in einen neuen Aufstellungskontext integriert wurden, vermittelt Alessandra Bravi anhand des mit der Neuaufstellung verbundenen besonderen Untersuchungsaspektes der politischen Bedeutung dieser Kunstwerke enge Bezüge zur Nachbarwissenschaft Alte Geschichte. Damit wird sie einer gerade auch in den Altertumswissenschaften der letzten Jahrzehnte methodisch und inhaltlich mehr und mehr praktizierten Interdisziplinarität gerecht. Sie lässt sich dabei von dem besonde-