

*Der unbemerkte Erfolg*

In den letzten drei Jahrzehnten sind weitaus mehr Museen entstanden als in sämtlichen früheren Epochen zusammen. Ein Jahrhundert, das den Kampf gegen alles Museale gepredigt hat, hinterläßt eine nie dagewesene Fülle von Museen. Die Kunstgeschichte war an beiden Seiten dieses Prozesses beteiligt, und aus dem Abstand wird das ausgehende zwanzigste Jahrhundert als zweite große Epoche des Faches nach ihrer Gründungsphase im neunzehnten Jahrhundert gelten können. Aber dies gilt nicht nur mit Blick auf die Museen. Wenige Fächer der Geisteswissenschaften verfügen über ähnliche Möglichkeiten, die gebaute Umwelt maßgeblich mitzuformen und über Ausstellungen, Tätigkeiten von Kunstvereinen, Volkshochschulen und wissenschaftliche Reisen einen beachtlichen Bereich der Erwachsenenbildung zu gestalten. Auch der vor allem vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zehrende methodologische Ertrag ist bemerkenswert. Das Zusammen- und Gegenspiel etwa der Wiener, Münchner und Hamburger Schulen bietet einen der stärksten Impulse, der von den Geisteswissenschaften ausgegangen ist, und sechzig Jahre nach der Zerschlagung dieser inneren Spannung des Faches ist niemand daran gehindert, sich den einmal entwickelten Ansprüchen unter den Bedingungen der Gegenwart zu stellen.

Gleichwohl: jedes Fach, das einen so komplexen Gegenstand wie die Geschichte der Kunst und des Bildes besitzt, kann nicht anders, als permanent in der Krise zu sein, und so überrascht es nicht, daß sich die Kunstgeschichte immer wieder als *piagnone* (Greiner) geriert. Das Ritual des Beklagens der eigenen Versäumnisse bietet allerdings allzu oft nur eine bequeme Ausflucht, sich Erwartungen *nicht* zu stellen, die von außen oder auf Grund neuer Entwicklungen im Kunst- oder Medienbereich geäußert werden; Klagen kann bequem sein. Eine »Selbstdiagnose« der Kunstgeschichte kann daher an objektiven Sachverhalten, aber auch daran ansetzen, daß sie sich als eingebilddete Kranke stilisiert.

Vor dreißig Jahren wurde das Fach durch den Vorwurf erschüttert, eine Disziplin des Passatismus zu sein: ohne Bezug zur Gegenwart, vor allem der Hochkunst verpflichtet und methodisch auf eine eng gefaßte Stilgeschichte getrimmt. Geschult vorwiegend durch Texte der Frankfurter Schule, und hier vor allem durch Adorno und Horkheimers »Dialektik der Aufklärung«, wurde Kunstgeschichte als eine allgemeine Bildwissenschaft gefordert, die den Ausprägungen der Kulturindustrie in alle und auch die unscheinbarsten Verästelungen folgen sollte. Aus diesem Grund wurde die Trennung von High und Low attackiert, die Stilgeschichte als Formalismus angegriffen und das Museum als ästhetische Grabhöhle gescholten. Das Ausstellungswesen wurde, so etwa durch Werner Hofmanns wohl unübertroffenen Zyklus der Ausstellungen zum Jahr 1800 in der Hamburger Kunsthalle, thematisch neu bestimmt. Als Erweiterungen des Gegenstandsbereiches wurden die Kunst der Gegenwart, Reklame, Film, Medien allgemein, die ökonomischen Verwertungsprozesse, Kunst nach Funktionen wie auch die geschlechtsspezifischen Blick- und Verhaltensformen einbezogen. Zudem wurde die Geschichte der Emigration erforscht; mit

dem Erscheinen von Karin Michels Arbeit über die institutionellen Folgen in der angelsächsischen Welt und Ulrike Wendlands Biographisches Handbuch werden die Mechanismen der Vertreibung, aber auch die »Erfolge« der Emigranten in einer beispielhaften Dichte analysiert sein.<sup>1</sup>

Wenn Teile der Kunstgeschichte auch »wetterfest« geblieben sind, so wurden doch fast alle genannten Forderungen umgesetzt und – des neomarxistischen Begriffsrahmens entkleidet – zur selbstverständlichen Praxis von Ausstellungen, Publikationen und Lehrveranstaltungen. Seien es Mediengeschichte, Photographie- und Filmgeschichte, Gegenwartskunst, all dies kann im deutschsprachigen Raum an verschiedenen Universitäten studiert werden, und niemand kann sagen, daß er zu den genannten Themen nicht forschen und abschließen könne. Grundlegende Arbeiten zur Photographiegeschichte wie zur Video- und Computerkunst sind kunsthistorische Dissertationen. Nicht in allen, aber doch zahlreichen Instituten wird die gesamte Breite der Kunstgeschichte von Kaiser Konstantin bis in die Gegenwart gelehrt; ein Umstand, der vor dreißig Jahren kaum vorstellbar war und der international auch heute keineswegs die Regel ist. In der deutschsprachigen Kunstgeschichte kann in so vielen Orten so selbstverständlich auch über die aktuellste Kunst mitsamt der Computer- und Netzkunst gearbeitet werden, daß sich – wie die Augusthefte der Kunstchronik zeigen – eher der Verdacht einer Hegemonie der Jetztzeit einstellt. Foto Marburg beispielsweise und nicht zuletzt das Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe sind Ergebnisse dieser Erweiterung des kunsthistorischen Tableaus. Es ist ein vielleicht gewollter Widerspruch, ausgerechnet in Karlsruhe eine Tagung zu veranstalten, die unter dem Titel »Selbstdiagnose« eine Schwäche des Faches suggeriert.

Kunstgeschichte könnte als das moderne, von der Spätantike bis in die Gegenwart reichende Bildgedächtnis gelten. Aber wenn ihre Vertreter sich selbst oftmals nicht so sehen, und wenn die Disziplin auch von außen nicht immer so gesehen wird, so liegen die Gründe in einer paradoxen Bewegung, die sich jenseits des Faches abgespielt hat.

## *Medien*

Die mediengeschichtliche Erweiterung der Disziplin verlief vor allem über eine Rezeption und dann Sakralisierung von Walter Benjamins Text über das »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. Benjamins besondere Leistung liegt darin, daß er die Bestimmung der modernen Massenmedien nicht als ein *Novum* hinnimmt, sondern historisiert. Die Gegenwart ist für ihn nicht der Nullpunkt, sondern das Ende eines Jahrhunderts währenden Befreiungsprozesses. Die Aura bildet ihm zufolge den Ausweis der materiellen und metaphysischen Echtheit des Kunstwerkes, dem die Reproduktion diametral gegenübersteht. Sie tilgt den originären Schaffensakt, sie löscht die Geschichte des Originals aus, sie ist ubiquitär zu Diensten, und gerade darin unterhöhlt sie die hinter der Aura des Originals stehende numinose Macht, welcher sich der Betrachter zu unterwerfen hat. Was durch die Reproduktion die Aura des Einmaligen und Autoritativen verliert, kann nun in der Öffentlichkeit kontrolliert werden, bis die Rezeption des Films den massenhaften Kunstgenuß zu einem emanzipatorischen Akt macht.

Die Ausstellung »Kunst um 1400 am Mittelrhein« von 1975 versuchte dagegen zu zeigen, daß die reproduktiven Möglichkeiten von Gnadenbildern vom Backwerk über Papiermasse, Ton, Leder, Holz, Beton, Zeichnungen und Drucken eine diametral entgegengesetzte Entwicklung nahelegen. Benjamins Ausgangspunkt war hierdurch fragwürdig geworden, und dies gilt auch für die folgende Geschichte der grandiosen Irrtümer, die sich seit den sechziger Jahren auf seinen Text bezogen haben: so etwa Jean Baudrillards Aufforderung, die Begriffspaare von Aura und Reproduktion, Kultwert und Ausstellungswert zu vergessen, weil es kein Urbild und kein Idol mehr gebe, an dem sich die Reproduktion orientieren könne, und weil, was uns originär erscheine, immer und ausschließlich Reproduktion und simulierte Wirklichkeit darstelle. Diese und weitere philosophische Moden, die unter Berufung auf Benjamin den Abgesang auf die Aura, den Kultwert, das Einzelwerk, das Subjekt, den Autoren, den Künstler, die Kunst und das gesamte System der Repräsentation zu begründen suchten, waren mir durch die Präsenz, mit der die einfachen bis artifiziellen Gebilde der Frankfurter Ausstellung nicht den Kultwert angegriffen, sondern ihn durch Formwiederholung vervielfältigt hatten, in ihren Grundlagen erschüttert. Die erste Epoche multimedialer und massenhafter Reproduktion, Modell aller weiteren Vorgänge, hatte nicht etwa einen Prozeß in Gang gebracht, an dessen Ende die Aussetzung aller hierarchischen Bezüge in der Zerstreuung stand, sondern vielmehr hatte sie das Urbild selbst noch in den entferntesten Winkeln der Welt vertreten. Es ist dieser Mechanismus, der sich auch und gerade im Zeitalter der unablässigen Reproduktion und der massenmedialen Vervielfältigung desto ungebrochener fortsetzt.<sup>2</sup>

Da der Benjaminsche Ausgangspunkt wirklich große Dichtung ist, bilden auch die folgenden Schritte, die bis heute sich steigernd die hierarchischen Formen der Bildbezüge und der Repräsentationsformen anzugreifen und zu negieren suchen, eine durchaus starke Fiktion. Wenn die fröhlich antihierarchische Frage, ob zwischen Bildern und Urbildern noch eine semantisch abfragbare Beziehung bestehe, und ob Bilder etwas repräsentieren außer ihrer eigenen Selbstbezüglichkeit, zur Folgerung führt, daß in einer Welt technisch produzierter Bilder die Beziehung zu einer wie auch immer gearteten nicht-bildlichen Realität insofern gestört sei, als Bilder die Wirklichkeit ersetzen – so daß beispielsweise der Golfkrieg nicht stattgefunden haben kann, weil es von ihm keine Schlachtenbilder gab –, und wenn die Flut der technisch geschaffenen Bilder schließlich als semantisch indifferent erachtet wird, so daß keine Formanalyse mehr lohnt, dann scheinen diese Schlüsse aus der erwähnten Perspektive des Spätmittelalters als Konsequenzen eines falsch eingesprungenen Salto.<sup>3</sup>

### *Der »iconic turn«*

Wie immer man aber die neo-Benjaminschen Theorien bewertet: Sie besitzen insofern einen beachtlichen Stellenwert in der Geschichte der jüngeren Philosophie, daß sie sich dem Phänomen der technisch produzierten Bildwelten gestellt haben. Sie haben mitgeholfen, den Aufstieg des Bildes im Kommunikationssystem mit starken Begriffen zu belegen: der »visuellen Zeitenwende« oder auch dem »pictorial turn« bzw. »iconic turn«. Am durchschlagendsten war fraglos W. J. Mitchells »pictorial

turn«, der den Abschied an jene durch Richard Rortys »linguistic turn«<sup>4</sup> pointierte Überzeugung markiert, daß alle Denkbewegungen sprachlich bedingt seien. Das Unterbewußtsein, das Gros der Kommunikationsformen und die Essenz dessen, wodurch sich Gemeinschaften bilden und halten, seien durch die Regeln der Linguistik nicht angemessen zu analysieren. Von Charles Sanders Peirce und Nelson Goodman bis zu Jacques Derridas »Grammatologie« und Michel Foucaults Versuchen, das Wirken von Macht im Nicht-Sagbaren zu erschließen, zieht Mitchell eine Gegenlinie, um das Haptische und Visuelle aus der Klammer des Logos zu lösen und auf diese Weise Denkmodelle zu entwickeln, die der Welt der elektronischen Bilder zu begegnen vermögen. Die Kunstgeschichte habe tief geschlafen, als sie der Lärm dieser Kontroverse weckte. Reflexhaft verwirrt, habe sie gerade das nachvollzogen, was andere Wissenschaften bereits verabschiedeten: den »linguistic turn«. Diese linguistische Eindrechung überschwemme »die wissenschaftlichen Zeitungen mit der Entdeckung, daß die bildenden Künste ›Zeichensysteme‹ seien, durchsetzt von ›Konventionen‹, daß Malerei, Fotografie, Skulptur und architektonische Monumente voll von ›Textualität‹ und ›Diskurs‹ seien.<sup>5</sup>

In einer denkwürdigen Sektion des Berliner Internationalen Kunsthistorikerkongresses von 1992 war einer der Höhepunkte dieser verspäteten Aufholjagd mitzuverfolgen. Mir schien alles, was die Kunstgeschichte und vor allem: ihren Gegenstand unverwechselbar macht, preisgegeben, und angesichts einer »visuellen Zeitenwende« schien es mir absurd, linguistische Verfahren zu adaptieren, die auf anderen Gebieten gerade im Begriff waren, als im Erfolg verbraucht verabschiedet zu werden. Meine Frage war, warum man auf einen Zug springen sollte, dessen Bewegung bereits ein Bremsvorgang war. Vielmehr solle die Kunstgeschichte ihren eigenen Gegenstandsbereich stark machen, der ihr »eine Art Leitrolle innerhalb der Geisteswissenschaften« zuwachsen lasse.<sup>6</sup> Der Satz klang für viele Zuhörer fatal, aber Mitchell kam zur selben Zeit zu einem ähnlichen Schluß: »Wenn sich tatsächlich ein pictorial turn in den Humanwissenschaften ereignet, so könnte sich die theoretische Marginalität der Kunstgeschichte durchaus in eine Position des intellektuellen Zentrums wandeln, indem nämlich plötzlich die anderen Humanwissenschaften von ihr eine Erklärung ihres grundlegenden theoretischen Gegenstandes erwarten – eben von visueller Repräsentation –, die diese Disziplin dann verwenden könnte«.<sup>7</sup>

### *Die Fachkonkurrenz*

Drei Jahre später zeigte sich in dem berühmten, der »Interdisziplinarität« gewidmeten Heft des »Art Bulletin« vom Dezember 1995 jedoch ein anderes Zukunftspanorama der Fächer: »Linguistics is a discipline; English is a department; cinema studies is a new discipline undergoing rapid professionalization; comparative literature is a field; cultural studies is an academic movement. Art history has been a discipline«.<sup>8</sup>

»Cultural studies ist eine akademische Bewegung. Kunstgeschichte ist eine Disziplin gewesen« – diese Art Hegemonialstreben war eine Kampfansage nicht nur an die Kunstgeschichte. Philip Fisher, einer der literaturwissenschaftlichen Wortführer des Widerstandes gegen diese Art »pictorial turn«, hat diesen Vorgang als einen *Regreß* beschrieben: »Cultural Studies is the first historical field to welcome and

even favor visual materials over written ones. (...) Written works, including literature and historical documents take second place.« Und er fragt: »What are the consequences for these traditional and language structured fields now that the internationalization of the visual along with its prestige, and familiarity has produced what we could call the ‚visual century‘? (...). Does the cultural studies phenomenon amount to a kind of death-bed-strategy?«<sup>9</sup>

Fishers Befürchtung, daß die Cultural Studies den Sinn für die Texte verdrängen, weil sie alle Kulturformen unter Begriffe des Visuellen pressen, ist aus Sicht der Kunstgeschichte paradox, weil sie es ist, deren Profil durch die Cultural Studies verdrängt wird. Diese ziehen zwar in der Tat Bilder hinzu, verzichten aber in der Regel auf die erprobten Analysemittel. Der »pictorial turn« ist keine Invasion des Visuellen in den Text, sondern eine linguistische Überfrachtung des Bildlichen. Es fehlen den Verfechtern der Cultural Studies oftmals selbst Ansätze einer Kultur der Beschreibung, der Erörterung von Formproblemen und der historischen Tiefenkenntnis von Bildern. Dies führt immer wieder zur Anmaßung, Bilder oder Kunstwerke als »Illustrationen« neben dem Schrift- oder Vortragstext herlaufen zu lassen. Ihre problematischste Form hat diese vorgebliche Nutzung visueller Mittel in der prominenten Formel von der »Lesbarkeit« der Bilder bis hin zur »Welt als Text« gefunden.

Gegenreaktionen waren nur zu verständlich. So sieht Carlo Ginzburg die Kenerschaft als Gegengift und als Anreiz einer weniger populären, aber ertragreicheren »interdisciplinarity from within«<sup>10</sup>, und so propagiert die Zeitschrift »October«, die ein Vorreiter einer Semiotisierung und Kontextualisierung der Kunstgeschichte war, die Kehre zum »skill«.<sup>11</sup> Die handwerkliche Fähigkeit des Kunsthistorikers sei neu gefordert, weil der herrschende Bildgebrauch der historischen Tiefe, der Ruhe und der Reflexion zuwiderlaufe; er erzeuge inmitten einer Bilderflut eine Leere, die sich als semantischer Ikonoklasmus äußere. Je mehr uns vorzugsweise bewegte Bilder begleiten, desto weniger werde wahrgenommen, und desto stärker gehe die Fähigkeit verloren, Formen als Sinnträger oder Sinnangebote wahrzunehmen. Das Auge reagiere, indem es durch permanentes Hinschauen wegsehe. Dies, so lautet die unterschwellige Kritik, werde durch den »pictorial turn« sanktioniert, der zur Vernebelung beitrage, indem er sich der kunsthistorischen Stärken der präzise Beschreibens, des historischen Trainings des Sehens, des Unterscheidens und der Kritik verweigere und auf diese Weise die globalisierende Verschleifung von Unterschieden forcieren.

Unter den Gegenreaktionen, die sich dem Prozeß einzuschmiegen und ihn durch Übersteigerung zu substantialisieren suchen (Norbert Bolz) oder die eine anachronistische Rückkehr zum hermeneutischen Status ante intendieren (George Steiner), ist die Propagierung des »Skill« (Rosalind Krauss) von besonderer Ironie, weil eine lange verpönte Lehrform wie die »Übung im vergleichenden Sehen« den Charakter einer ideologiekritischen Veranstaltung gewinnt. Diese Kehrtwendung sieht die Schule des kunsthistorischen Sehens als Heilmittel nicht des Faches allein, sondern als Medizin für die Analyse auch und gerade der gegenwärtigen Zivilisation der Bilder.

Diese auch als »Rückkehr zum Objekt« zu vernehmenden Stimmen erzeugen jedoch die Gefahr, daß erneut das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und alle Verkürzungen in Kauf genommen werden, gegen die sich eine kulturwissenschaftliche Öffnung gewendet hatte. Es ist eine Stimmung des »Rette sich, wer kann« entstanden;

ein *roll back* zur reinen Disziplin; Gelächter, wenn das Wort »inter«disziplinär ertönt, Erschrecken, wenn der »Kontext« bemüht wird.<sup>12</sup>

Dabei genügt es, sich historisch zu vergewissern, daß Kunstgeschichte die moderne Kulturwissenschaft miterfunden hat. Die Cultural Studies der Birmingham-Schule, insofern sie in Anspruch nehmen, die Grenzbäume zwischen Hoch- und Populärkultur aufzuheben<sup>13</sup>, haben in der Kulturwissenschaft Warburgscher Prägung einen Vorläufer. Der Unterschied liegt freilich darin, daß sie diese Barrieren zwischen »High and Low« niemals akzeptierte und daher auch den ikonoklastischen Touch von Birmingham nicht nötig hatte. Wie Warburgs Interessen bekanntlich von Botticellis »Geburt der Venus« bis zu Flugblättern der Reformation und Briefmarken der Weimarer Republik reichten, so beschäftigte sich Panofsky gleichermaßen mit Tizian, dem Film und dem Kühlergrill des Rolls Royce.<sup>14</sup>

Innerhalb der Geisteswissenschaften ist die Kunstgeschichte darin ein Sonderfall, daß sie die Interdisziplinarität als *conditio sine qua non* der Beschäftigung mit dem eigenen Gegenstand erfordert. Kunstgeschichte als Kulturgeschichte kann auf die Formanalyse niemals verzichten. Sie ist und bleibt Beginn und Ziel, aber nicht als Selbstzweck, sondern als Fundament der Öffnung. Wenn die Kunstgeschichte ein aktuelles Modell abzugeben hätte, dann in dieser strikt fachspezifischen Fundierung, die aus der Distanz Bezüge entwickelt. Zu erinnern wäre hier an Niklas Luhmanns Konzept einer Trennung von Medium und Form. Hans Beltings »Anthropologie« bildet hierzu eine kunsthistorische Parallele. Durch Trennung von Medium und Form werden beide substantiell analysierbar.<sup>15</sup>

Das Fach Kunstgeschichte bleibt insoweit der »Diagnose« wert, als es seinen Gegenstand, die geschichtlich gewachsene, unverzichtbar individuelle, mit Sinn versehene Form auch in jener technischen Bildwelt verteidigt, die als strukturell, semantisch neutral und zugleich übermächtig erachtet wird. Hierzu gehört, den gesamten Stoff aufzubieten, also die Einheit des Faches von Kaiser Konstantin bis in die Gegenwart zu bekräftigen. Daß die Methoden der Kunstgeschichte in der Gegenwart versagen, ist Teil einer Mystifizierung, hinter der sich Macht als Bildmacht ungefragt ausbreitet.

## Anmerkungen

\*) Vortrag, gehalten anlässlich des von Heinrich Klotz organisierten »Kleinen Kunsthistorikerkongresses« in Karlsruhe: »Kunstgeschichte: Selbstdiagnose einer Wissenschaft« im Juli 1998. Gewünscht war ein subjektiver Rückblick; die Vortragsform wurde beibehalten.

1 Karen Michels: *Transplantierte Kunstwissenschaft*. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil (= Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 2), Berlin 1999; Ulrike Wendland: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem*

Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, 2 Bde., München 1999

2 Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 1975; Herbert Beck und Horst Bredekamp: *Kompilation der Form in der Skulptur um 1400. Beobachtungen an Werken des Meisters von Großlobming*, in: *Städel Jahrbuch*, N. F. 6, 1977, S. 129-157; Horst Bredekamp, *Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität*, in: Andreas Berndt u. a. (Hg.), *Frankfurter Schule und Kunstge-*

- schichte. Berlin 1992, S. 117-140.
- 3 Horst Bredekamp: Das Bild als Leitbild. Gedanken zur Überwindung des Anikonismus, in: Ute Hoffmann, Bernward Joerges, Ingrid Severin (Hg.), *LogIcons. Bilder zwischen Theorie und Anschauung*. Berlin 1997, S. 225-245.
  - 4 Richard M. Rorty: *Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy*, in: ders. (Hg.): *The Linguistic Turn*, Chicago und London 1992 [1967], S. 1-39, hier: 34; vgl. das selbstironische Nachwort aus dem Rückblick von 25 Jahren: ebd., 371-374, hier: 374. Hierzu jüngst Jürgen Habermas: Rortys pragmatische Wende, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Bd. 44, 1996, Nr. 5, S. 715-741; vgl. die Abwägung der Leistungen und der Ausblendungen dieses »turn« durch Jürgen Trabant, in: ders. (Hg.): *Sprache denken. Positionen aktueller Sprachphilosophie*, Frankfurt am Main 1995, S. 9-26.
  - 5 William J. Thomas Mitchell: *The Pictorial Turn*, in: *Artforum*, March 1992; dt. Übers. in: Christian Kragava (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997, S. 15-40, hier: 17.
  - 6 Die *Kunstkammer* als Ort spielerischen Austauschs, in: *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* Berlin, 15.-20. Juli 1992. 3 Bde., Berlin 1993, Bd. I, S. 65-78, hier: 72.
  - 7 Mitchell (wie Anm. 5), S. 17; vgl. ders.: *Picture Theory: Essays in Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994, Kap. 1.
  - 8 William J. Thomas Mitchell: *Interdisciplinarity and Visual Culture*, in: *Art Bulletin*, Bd. LXXVII, 1995, Nr. 4, S. 540-552, hier: 541.
  - 9 Vortrag, gehalten im Wissenschaftskolleg zu Berlin, Februar 1998.
  - 10 Carlo Ginzburg: *Vetoes and Compatibilities*, in: *Art Bulletin*, Bd. LXXVII, 1995, Nr. 4, S. 534-536.
  - 11 *Visual Culture Questionnaire*, in: *October*, Bd. 77, 1996, S. 25 und Rosalind Krauss: *Welcome to the Cultural Revolution*, in: ebd., S. 83-96.
  - 12 Kürzlich glänzend persifliert durch Wolfgang Kemp: *Mode und Mehr. Harte, aber ungerechte Worte in Richtung Geisteswissenschaften*, in: *Neue Rundschau*, Jg. 109, 1998, Nr. 3, S. 9-18.
  - 13 Zu *Geschichte und Perspektive dieser Schule*: Douglas Kellner: *Toward a Multiperspectival Cultural Studies*, in: *Centennial Review*, Bd. 36, 1992, H.1, S. 5-41.
  - 14 Erwin Panofsky: *Problems in Titian. Mostly Iconographic*. London 1969; ders.: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film* (mit Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher). Frankfurt am Main 1993.
  - 15 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997, S. 168f.