

Hubert Locher

Postmoderne Kunstgeschichte oder kritische Kunstgeschichte »american style«?

Robert S. Nelson, Richard Shiff (Hrsg.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press 1997, xvi + 364 S. ISBN 0-226-57165-3

Trotz einer unübersehbaren Themenvielfalt, starker Spezialisierung und zahlreicher Praxisfelder vom Museum bis zur Universität scheint das heute mehr denn je international verbreitete Fach Kunstgeschichte in der Bestimmung kunsthistorischer Arbeit als *historischer Interpretation vom Menschen gestalteter visueller Objekte*¹ zusammengefunden zu haben – eine Aufgaben- und Gegenstandsbestimmung, welche auch die Sammeltätigkeit und die Identifikation von Gegenständen als integralen Bestandteil und nicht etwa als eine unkritische »erste Kunstwissenschaft« versteht und die in der europäischen Aufklärung geprägten Kollektiva »Kunst« und »Geschichte« relativiert.

Der Wandel von einer eng bestimmten Wissenschaft der »Kunst« und ihrer »Geschichte« unter dem Paradigma Stilgeschichte zu einer kulturwissenschaftlichen Kunstgeschichte ist das Resultat einer in verschiedenen Ländern mehr oder weniger parallel geführten fachtheoretischen Diskussion der letzten zwei bis drei Jahrzehnte, wobei die wesentlichen Impulse den verschiedenen Versuchen »kritischer Kunstgeschichte« zu verdanken sind. Trotz der jeweils ähnlichen Stoßrichtung wäre es weit übertrieben, von einem kontinuierlichen internationalen Austausch zu sprechen, wirkt doch im theoretischen Bereich die Sprachbarriere überaus stark. So haben sich die kritischen Diskurse innerhalb der verschiedenen Sprachgemeinschaften mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung entwickelt, wobei die Differenzen aufgrund der immer wieder ähnlichen Referenzpunkte nicht unüberbrückbar sind.

In theoretischen Publikationen wird auf diese Situation kaum eingegangen. Obwohl schon aufgrund der Anforderungen der Verlage klar ist, daß ein Buch zunächst für einen bestimmten, durch die Sprachgrenzen oder sogar die Grenzen einer Nation umrissenen Raum mit mehr oder weniger spezifischen Ansprüchen an ein Fach und je besonderen Formen wissenschaftlicher Ausbildung und Praxis bestimmt ist, muß die allgemeine, übernationale Relevanz und Validität des jeweiligen Ansatzes behauptet werden, selbst wenn man die internationale Diskussion nur unvollkommen überblickt.

Dies gilt auch für den von Robert S. Nelson und Richard Shiff herausgegebenen Sammelband *Critical Terms for Art History*, der schon in seinem Titel den Anspruch vorträgt, die Kunstgeschichte schlechthin zu bedienen. Immer wieder wird insbesondere der fremde Leser daran erinnert, daß es sich um einen für den amerikanischen Markt bestimmten Versuch handelt, eine Verständigung über eine Reihe von Grundproblemen oder aktuellen »Grundbegriffen« der Kunstgeschichte zu erreichen. Dennoch bemüht sich Robert Nelson in seiner Einleitung, die in dem Band vertretene Form kritischer Kunstgeschichte im internationalen Entwicklungsgang des Faches einzuordnen – vielmehr als natürliches und folgerichtiges Resultat der Entwicklung darzustellen.

Wie in der Kunst so kann man nach Ansicht Nelsons auch in der Kunstgeschichte die vergangene »historical period« des »modernism« scharf von der darauf folgenden abgrenzen. Nach einer Stagnation, welche zu einer international beklagten Krise führte, habe sich die Kunstgeschichte schließlich durch die theoretische Revision der eigenen Grundlagen erneuert. Auf die konkrete politische Motivation zur Reform der Geisteswissenschaften, welche z.B. in Deutschland, aber auch – in anderer Form – in Frankreich zentral war, geht Nelson nicht ein (wahrscheinlich sind ihm die Umstände der deutschen Debatte der siebziger Jahre unbekannt). Für besonders wichtig hält Nelson den Impuls, welcher von der englischen »New Art History« ausgegangen ist. Zu dieser besteht denn auch im vorliegenden Band eine konkrete Verbindung. Von den 24 Autorinnen und Autoren, welche Beiträge zu jeweils einem »critical term« geliefert haben, lehren vier in England, wobei Stephen Bann und Alex Potts sich schon in den achtziger Jahren als Vertreter der englischen »New Art History« bekannt haben (von den übrigen lehren zwei in Kanada, einer in Australien, einer in Deutschland, alle anderen in den USA). »New Art History« bezeichnet als rückblickend geprägter Sammelbegriff nicht eine bestimmte Methode, sondern eine Reihe neuer, zumeist stark ideologiekritischer Ansätze, welche in der Absicht entwickelt wurden, den in den siebziger Jahren gängigen theoriefernen Umgang mit Kunst in Frage zu stellen und das Establishment des Kunstbetriebs herauszufordern.² Spuren eines kritischen Aufbruchs waren auch in den Vereinigten Staaten schon in den siebziger Jahren auszumachen, zunächst allerdings nur am Rande des kunsthistorischen Diskurses. Die Theoriediskussion wurde dort stark von der Literaturwissenschaft getragen und bald entscheidend von der Rezeption des französischen Poststrukturalismus geprägt. Als Nancy Troy 1994 die Herausgeberschaft des *Art Bulletin* für vier Jahre übernahm, wurde auch in dieser »bastion of tradition« (Nelson), dem Leitorgan der akademischen amerikanischen Kunstgeschichte, die Diskussion der theoretischen Grundlagen des Faches zum regelmäßigen Gegenstand der Leitkolonne, in welcher seither auch Beiträge von Autoren erschienen sind, welche im zu besprechenden Band geschrieben haben. Nach zögerlichen Anfängen gehört es in den USA mittlerweile offensichtlich in weiten Kreisen zum guten Ton, theoretisch fundierte »kritische« Kunstgeschichte zu betreiben.

So hat also, zumindest für die USA, der umfassende Anspruch der *Critical Terms for Art History* eine gewisse Berechtigung – »New Art History« ist für eine große Fraktion des Wissenschaftsbetriebs zur »Art History« schlechthin geworden. Das Buch versucht nach zwanzig Jahren anglo-amerikanischer Theoriedebatte eine Summe vorzulegen. Alle jene Anliegen, welche zehn Jahre zuvor in England nur lose unter dem Etikett »New Art History« zusammengefaßt wurden, sind hier erneut versammelt, treten nun aber stärker als Aspekte ein und desselben theoretischen Projekts in Erscheinung.³ Die chronologische Bibliographie am Ende der Einleitung (S. xv-xvi) zeigt prägnant, in welcher Tradition die Herausgeber das Projekt der »critical terms« sehen und welche Arbeiten jüngster Zeit sie herausheben wollen. (Hier findet sich neben vorwiegend englischen und amerikanischen auch eine Auswahl deutscher Texte, etwa von Oskar Bätschmann, Hans Belting, Heinrich Dilly und Wolfgang Kemp, zumindest aufgelistet. In den dreihundert folgenden Buchseiten werden diese allerdings nicht mehr genannt). Das Buch will bewußt machen, daß es eine reiche theoretische Debatte in der Kunstgeschichte und angrenzenden Disziplinen gibt. Zugleich betonen die Herausgeber, daß das Fach nach wie vor, etwa im Ver-

gleich mit der Literaturwissenschaft, mit der Theoriediskussion Schwierigkeiten habe. Der Zugang zum »most innovative work« sei auch für Insider des Faches nicht leicht zu finden (S. xiii). Dem will man abhelfen. Ausdrücklich geht es darum, Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern ein Angebot zur Grenzüberschreitung und zur Erweiterung ihres theoretischen Bewußtseins zu machen: »What was needed, we all felt, were as many bridges as possible between critical theory as practiced in other fields and the artwork, art history, and art's practitioners and initiates.« (S. xiii)

Als Leitfaden hat man die interessante Idee der Diskussion einer Reihe von »critical terms« von einem ähnlich ausgerichteten literaturwissenschaftlichen Buch übernommen.⁴ Robert Nelson stellt jedoch im Vorwort klar, daß man Termini gewählt habe, welche in »contemporary art history« tatsächlich bereits gebraucht würden. In den verschiedenen Essays sollten sie auf ihre Brauchbarkeit überprüft und ihre Leistungsfähigkeit auch durch Anwendung in der Interpretation demonstriert werden. »Critical terms« wären demnach Fachtermini der kritisch-wissenschaftlichen Kunstgeschichte – oder auch »problematische Begriffe« (der deutsche Ausdruck hat eine weitere Konnotation in Richtung von engl. »notion«, »Konzept« oder »Vorstellung«), deren Verwendung in der Kunstgeschichte einer kritischen Überprüfung bedurft hätte, welche manchmal, aber nicht immer, gelungen ist.

Ausgewählt wurden zweiundzwanzig Begriffe, welche in fünf Gruppen zusammengefaßt präsentiert werden. Unter der Überschrift *Operations* werden die Begriffe »Representation«, »Sign« und »Simulacrum« behandelt; unter *Communications* findet man »Word and Image«, »Narrative«, »Context« und »Meaning/Interpretation«. Der größte Block *Histories* behandelt die sechs Begriffe »Originality«, »Appropriation«, »Art History«, »Modernism«, »Avant-Garde« und »Primitive«. Als *Social Relations* folgen »Ritual«, »Fetish«, »Gaze«, »Gender« und unter dem Titel *Societies* Essays zu »Modes of Production«, »Commodity«, »Collecting/Museums«, »Value«, »Postmodernism/Postcolonialism«. Ein Nachwort über »Figuration« von Richard Schiff schließt den Band.

In der Gliederung zeichnet sich schon das systematische Konzept ab. Es handelt sich nicht lediglich um ein kritisches Wörterbuch kunsthistorischer Fachterminologie.⁵ Schon der Titel, besonders wenn man ihn zu übersetzen versucht, erinnert an die deutschsprachigen Bemühungen der Jahrhundertwende um »kunstgeschichtliche Grundbegriffe«. Doch die Unterschiede zu Heinrich Wölfflins oder August Schmarows »Grundbegriffen«⁶ – man würde diese Autoren wohl im Kontext des vorliegenden Buches als »modernists« bezeichnen – sind signifikant. Es ist nicht *ein* Autor, der hier *sein* System zur Diskussion stellt. Mehrere Autorinnen und Autoren, die ganz unterschiedliche Forschungsfelder vertreten, erhielten ein Gefäß zur Verfügung gestellt, das sie entsprechend ihrer persönlichen Auffassung aufzufüllen hatten. Der kunstgeschichtliche Diskurs wird als ein Gewebe verschiedener Stimmen verstanden, der nach Regeln strukturiert ist und in dem es eine unbestimmte Anzahl von Leitkonzepten gibt, die untereinander nicht in einer hierarchischen Ordnung stehen. Dieser Diskurs konstituiert auch erst das Objekt der Wissenschaft, das heißt, die »critical terms« verweisen sowohl auf das Objekt der Kunstgeschichte wie auf die Wissenschaft selbst und nicht zuletzt auch auf die Interessen der jeweiligen Autorinnen und Autoren: »The terms discussed in this volume help us interpret both the objects of the poets' [bzw. artists, H. L.] attention and their act of attending, and, more

to the point, the art object in the gaze and discourse of the art historian.« (S. xi) Ausdrücklich habe man die Schreibenden dazu ermuntert, nicht nur Theorien zu referieren, sondern selber zu entwickeln: »[to] ›do‹ theory, not just write about it.«

Das individuelle Theoretisieren haben die Herausgeber durch die Vorauswahl und Gruppierung der Begriffe in gewissen Bahnen zu halten versucht. Die Logik des Gliederungskonzepts könnte wohl darin bestehen, daß man der Idee nach vom Kerngegenstand zum größeren Zusammenhang fortschreitet, doch sind vor allem jeweils ähnlich orientierte Fragefelder zusammengefaßt. Die erste Abteilung ist dem problematischen Abbildcharakter der Kunst gewidmet. Im ersten Artikel über »Representation« hebt David Summers hervor, daß nicht nur das einzelne (Bild)Objekt über lange Zeit vorwiegend als Repräsentation eines Anderen angesehen, sondern auch die Kunst insgesamt und ihre Geschichte als Abbildung der gesellschaftlichen Verhältnisse verstanden wurde. Diese Sicht der Kunstproduktion als Analogon der realen ökonomischen Welt sei nicht notwendig, sondern historisch bedingt. Stattdessen plädiert er dafür, die Geschichte der Kunst nicht als eine Geschichte des Repräsentierens, sondern des Konstruierens zu schreiben. Alex Potts' Beitrag zum Begriff »Sign« versucht dann auf semiotischer Grundlage eine Skizze des problematischen Zeichencharakters des Kunstwerks. Im Zusammenhang des Bandes ist wesentlich, daß er sich auf die Zeichentheorie von C. S. Peirce stützt, in welcher nicht nur ein »signified« und »signifier« unterschieden, sondern auch der Anteil des Interpreten in der Zeichengenerierung einbegriffen wird. Dennoch können auch hier die Vorbehalte, welche man gegenüber dem semiotischen Ansatz haben kann, in Anschlag gebracht werden (sc. daß ein Kunstobjekt womöglich nur beiläufig ein Zeichen ist, weil es vorwiegend auf sich selbst verweist). Potts geht auch darauf kurz ein. Einen postmodernen Leitbegriff erläutert Michael Camille in dem Beitrag zum »image without a model«, dem »simulacrum«. Er verweist auf die Bedeutung, welche die Rezeption des französischen Poststrukturalismus von Deleuze über Foucault bis Baudrillard für den amerikanischen Kunstbetrieb gehabt habe. Diese Debatte habe den Blick für die konstruktive Dimension der Kunst (vgl. Summers) geöffnet, welche in einer zukünftigen Kunstgeschichte (»a simulacral history of art«) thematisiert werden müßte. Es mag sein, daß die Kunstgeschichte von Vasari bis Gombrich (S. 31) diese Dimension marginalisiert hat. Doch die Rede von einer »Platonically driven ›high art‹ culture«, welche angeblich während Jahrhunderten verhindert, daß die Möglichkeiten des »simulacrum« in der Kunst und Theorie hätten wahrgenommen werden können, ist allzu pauschal.

Der folgende Block, *Communications*, umfaßt Begriffe, welche sich auf die Beziehungsherstellung richten – der Schwerpunkt gegenüber dem vorangehenden verschiebt sich etwas. Das Bild wird auf seine Möglichkeiten zur Kommunikation, auf die Verbindung zu seinen Kontexten angesprochen. W. J. T. Mitchell geht auf sein Lieblingsthema »Word and Image« ein; Wolfgang Kemp behandelt die Erzählfähigkeit des Bildes und vertritt dabei die Ansicht, daß die »structural narratology« insofern zu reformieren sei, als jede Erzählung, also auch die Bilderzählung, eine Form der Kommunikation sei und man das erzählerische Bild hinsichtlich dreier Aspekte wahrnehmen müsse: »as narrative by a narrator for an audience.« (S. 65). Mit dem Verweis auf die Rezeptionsbedingungen, die Notwendigkeit des Einbeziehens des Kontextes in die Analyse, klingt hier ein Leitmotiv des ganzen Bandes an. Der folgende Artikel von Paul Mattick Jr. zum Begriff »Context« hätte daher einer der zen-

tralen sein können, würde er sich nicht in einer immerhin interessanten Kontextanalyse am Beispiel der Malerei Piet Mondrians verlieren. Unterstrichen wird die noch lange nicht überall akzeptierte grundsätzliche Einsicht, daß es nicht nur den einen historischen Kontext gibt, sondern daß Kontexte (und damit Kunstwerke) sich verändern und auch die Kunstgeschichte dem von ihr behandelten Objekt einen Kontext verschafft, wodurch sie selbst die Geschichte der Kunst durch ihre Arbeit verändert. Folgerichtig daher auch die Einbeziehung des Artikels »Meaning/Interpretation« von Stephen Bann in diesen Block. In der Distanzierung von Erwin Panofskys Interpretationsmodell stellt Bann klar, daß es im unabschließbaren, jedoch nicht beliebigen Prozeß der Interpretation nicht darum gehen könne, die Intention des Künstlers als Kern des Kunstwerks herauszuschälen. Wohl lege die Lösung eines Problems das nächste frei, doch verlaufe der Prozeß von innen, also vom Kunstwerk aus, nach außen: »in the social dimension, rather than inwards, converging on a private truth« (S. 87).

Im dritten, *Histories* überschriebenen Teil werden Begriffe zusammengestellt, die zur Schilderung des Verlaufes der Geschichte der Kunst verwendet wurden und werden, die eine zeitliche Transformation betreffen. Richard Schiff hebt in seinem Beitrag über »Originality« hervor, daß dieser Begriff nicht zu allen Zeiten dasselbe meine. Der Vorschlag, in der Geschichte drei Haltungen zu unterscheiden, eine klassische, eine moderne und eine postmoderne, mutet dann aber doch recht schematisch an: »Classical artists work not to innovate but to preserve established priorities. Their originality entails a certain sameness. [...] Modernists have a certain hubris. Often arguing that they lack true precedent, they conceive of *themselves* (not their principles) as original and seek originality by realizing their inner feelings thoughts and character. [...] If, among many contemporary artists, originality and other modernist values now seem discredited, it is because artists have radicalized old suspicions, adopting poststructuralist theory to make their case.« (S. 107-109). Ist Originalität also »a modernist value«, welcher in der postmodernen Kunst nur als Negation noch vorkommt, indem die Möglichkeit echter Ursprünglichkeit geleugnet wird? Arbeiten mit gebrauchtem Material ist allerdings auch keine Strategie, welche die postmoderne Kunst allein für sich beanspruchen könnte, wie der brillante Essay von Richard Nelson über »Appropriation« zeigt – zweifellos ein Höhepunkt des Buches. »Appropriation« wird darin sowohl als eine elementare Strategie der Kunst wie auch der Wissenschaft, aber auch des alltäglichen Umgangs mit Bildern dargestellt. Wie Nelson schon im Vorwort angemerkt hatte, ersetzt dieser Terminus jenen des »Influence«, der in der Textsammlung *Critical Terms for Literary Studies* noch behandelt worden war. Nelson verwirft ihn und spricht stattdessen die Strategie der kommunikativen Aneignung durch Zeichen, der Transformierung von einem Kontext in einen anderen als eine elementare Form visueller Gestaltung an. Der Prozeß wird in Analogie zu Roland Barthes Definition des Mythos als Konstruktion eines bedeutungsvollen Zusammenhanges auf einer höheren Ebene treffend umrissen (S. 118). Wesentlich ist wiederum die Kontextgebundenheit: »appropriations, like jokes, are contextual and historical, they do not travel well, being suppressed or altered by new contexts and histories.« (S. 119) Es kommt auf den Standpunkt an, ob »Appropriation« als kreative Handlung bewertet wird: Während der »Modernist« die Gefahr der Verfälschung, des Kitsches, gar des »Diebstahls« sieht, anerkennt die postmoderne Sicht, daß ein Ding in einem anderen Kontext etwas anderes wird, daß die Rezeption die In-

tionen, welche am Beginn einer Erfindung standen, überdecken kann. Die Beschreibung solcher Prozesse ist eine zentrale Aufgabe der Kunstgeschichte – allerdings hat man sich nicht erst seit dem Poststrukturalismus damit beschäftigt, wie das Beispiel Aby Warburgs zeigt.

In seinem Beitrag zum Begriff »Art History« in derselben Sektion hebt auch David Carrier, wie zuvor schon Paul Mattick Jr., hervor, daß die Kunstgeschichte selbst Kontexte schafft, welche auch für die Kunstproduktion bedeutungsvoll sind. Er verweist auf Arthur C. Dantos These vom Ende der Geschichte der Kunst, welche nach Warhols *Brillo Boxes* nur noch Variationen innerhalb des Systems hervorbringen könne und setzt Richard Wollheims Auffassung dagegen, der die eigentlich ästhetische, d.h. aber sich von der Geschichte distanzierende Betrachtung von Kunst favorisiert. Offensichtlich erfassen beide wesentliche Aspekte. Als Fazit ergibt sich für Carrier die These, daß Kunstgeschichte sich nicht auf die reine Erzählung von vergangenen Ereignissen beschränken kann, sondern zugleich mit dieser auch die Dimension der ästhetischen Erfahrung zu vermitteln habe. Weitere Texte in demselben Block sind den Termini »Modernism« (Charles Harrison), »Avant-Garde« (Ann Gibson) gewidmet. Hier wird man nicht allzuviel Neues erwarten können und es kommt auch zu Wiederholungen, die aber nicht weiter bedauerlich sind, da man dieses Buch ohnehin abschnittsweise lesen wird. Interessant ist Charles Harrisons Unterscheidung dreier Bedeutungsfelder des Begriffs »Modernism«, nämlich 1. in Bezug auf die gesellschaftlichen Bedingungen zwischen 1850-1950, 2. in der »Modernen Kunst«, die sich als qualitativer Gegensatz zur Trivialkunst und zum Kitsch verstehe und sich nicht die Abbildung des »modernen Leben« zur Aufgabe nimmt, sondern sich nach ihren eigenen, autonomen Gesetzen entwickeln wolle, sich aber dennoch als jene Kraft versteht, welche die »Kultur« in Gang hält, und 3. »Modernism« als eine bestimmte »critical tradition«. Die Genealogie: Maurice Denis, Clive Bell, Roger Fry, R. H. Wilensky, Clement Greenberg, Michael Fried. Während der Artikel zum Begriff »Avant-Garde« wenig ergiebig ist – vielleicht weil es sich, im Vergleich mit den anderen Begriffen dieser Sektion, eher um einen Begriff zweiter Ordnung handelt –, bringt der letzte dieses Abschnitts über »Primitivism« (Mark Antliff / Patricia Leighton) wichtige Querverbindungen zu anderen »critical terms« zum Bewußtsein, indem die Verknüpfung mit den jeweils ebenfalls auf wertender Opposition basierenden Konzepten von »gender«, »race« und »class« aufgezeigt wird.

Der vierte Textblock widmet sich *Social Relations*. Wenn bisher als Nachbarwissenschaften Linguistik und Semiotik im Blickfeld waren, so nun Psychologie, Ethnologie und Anthropologie. Im Artikel von Suzanne Preston Blier über »Ritual«, erfährt man allerhand über Rituale und deren Erforschung in der Ethnologie, und insbesondere über Rituale des Batammaliba-Stammes, doch finden sich kaum konkrete Verweise auf europäische Rituale, welche unmittelbar für die Kunstproduktion von Belang sind, z.B. den mittelalterlichen Bild- und Reliquienkult etc. Die Problematik des ethnologischen Blickes wird einem im unmittelbar anschließenden Artikel von Margaret Olin über »Gaze« bewußt gemacht. Ist nicht auch das wissenschaftliche »Anblicken« anderer Menschen schon der Beginn der Kolonisierung, im Versuch, Macht über das Fremde zu erlangen?⁷ Margaret Olin weist auf diese Macht des Blickes hin und betont, daß bei der Interpretation von Bildern damit zu rechnen sei, daß sie eine bestimmte Sichtweise bereits antizipieren und hiermit Machtstrukturen artikuliert und befestigt werden. Olin verweist auf die Entdeckung der »issues of

spectatorship« sowohl in der formalistischen Kunstkritik (Michael Fried, *Art and Objecthood*, 1968) als auch in der feministischen Filmkritik Laura Mulveys (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975). Daß der folgende Vergleich beider Ansätze etwas schief ist, merkt man spätestens, wenn die Frage gestellt werden muß: »Are works of modernist painting therefore also fetishes, and do they function as phallus substitutes?« Die Anwendung Freudscher Theorien ist in der amerikanischen Kunstgeschichte offensichtlich immer noch verbreitet, weswegen im vorliegenden Band auch der Begriff des Fetisch als »critical term« behandelt wird – ein interessanter Artikel (William Pietz), der über die erstaunlichen metaphorischen Transformationen des Begriffes von Marx bis Freud Auskunft gibt. Der schillernde Ausdruck wird in der Kunstgeschichte vor allem im Sinne der Freudschen Sexualtheorie verwendet, so auch von Margaret Olin; nicht zuletzt scheint dies deswegen gerechtfertigt, weil schon Freud den sexuellen Fetischismus als Reaktion auf ein visuelles Erlebnis erläutert. Doch die Kategorie des »Gaze« auf die sexuelle Dimension einzuschränken und Blickende und Angeblicktes nur hinsichtlich des Geschlechts zu klassifizieren wäre gerade im Rahmen eines postmodernen Kontextualismus eine unhaltbare Reduktion. Unbestritten ist allerdings, daß Kunstwerke an der Konstruktion und Stabilisierung des Geschlechterverhältnisses entscheidend beteiligt sind und dies einer der zu erfordern Kontexte darstellt. Folgerichtig wird auch »gender« in diesem Textblock als »critical term« behandelt (Whitney Davis). Davis weist darauf hin, daß »gender« (grammatikalisches Genus) nicht so sehr Differenzen markiert, sondern auf einer Übereinkunft basiert. »Gender« werde nicht nur dargestellt, sondern die Darstellungsweise selbst sei »gendered«. Das mag sein (vgl. Olin und Mulveys Filmkritik), doch bleibt zu bedenken, daß Künstlerinnen und Künstler, Betrachterinnen und Betrachter niemals nur entweder männlich, weiblich, »gay« oder »lesbian«, sondern auch Angehörige anderer Gruppen und Systeme sind.

Am weitesten greift schließlich der vierte Textblock *Societies* aus. Die verwandten Disziplinen sind hier Volkswirtschaft und Soziologie bzw. die Sozialgeschichte der Kunst. Ähnliche Aspekte behandeln die Beiträge von Terry Smith über »Modes of Productions«, Paul Wood zu »Commodity« und Joseph Leo und Lisbeth Koerner über »Value«. Immer wieder geht es hier um die wirtschaftliche Bedeutung, die einem Kunstprodukt, dem Kunstbetrieb überhaupt in der postmodernen Gesellschaft zugewachsen ist. Die Bedeutung von Baudrillards Kritik am Marxschen Verständnis der Warenproduktion wird mehrfach unterstrichen: Die postmoderne Gesellschaft produziere nicht mehr hauptsächlich Waren im traditionellen Sinn, welche sich gemäß der in sie investierten Arbeit bewerten lassen, sondern Bilder. Diese Theorien ermöglichten es, wie etwa Paul Woods betont (S. 262), daß in den siebziger Jahren die Macht der Kultur im ökonomischen Haushalt behauptet werden konnte: Bildproduktion (Theorieproduktion) erschien nicht mehr nur als Überbau, welcher die Veränderungen an der ökonomischen Basis abbilde, sondern als die womöglich entscheidende Macht – vielleicht die eigentliche »Realität«. Etwas greifbarer wird die mögliche Rolle der bildenden Kunst hierbei im Beitrag von Donald Preziosi über »Collecting / Museums«, in welchem die Rolle des Kunstsammelns und Präsentierens für das Selbstverständnis einer sozialen Gruppe dargestellt wird. Museen sind Institutionen der Identitätsproduktion. Nach der Erfindung des Museums sei es unvorstellbar geworden, so Preziosi, daß kollektive Identität ohne Kunst möglich wäre: »To be lesbian no less than Liberian (whatever else these might mean) necessita-

tes ›having‹ an art (and/or enacting one) [...] if one cannot be found immediately, one can be scripted and staged: art historians are grateful for the work.« (S. 290). Spätestens wenn der Leser, die Leserin zu Homi K. Bhabhas Essay über »Postmodernismus/Postcolonialismus« vorgedrungen ist, wird klar, daß es in diesem ganzen letzten Textblock darum geht, eine Rahmentheorie der Postmoderne zu umreißen und die Rolle zu erläutern, welche dem Kunstbetrieb einschließlich der Kunstgeschichte darin zukommt.

Im Überblick wird im besprochenen Band anhand des fruchtbaren Konzeptes der Besprechung und exemplarischen Anwendung von »critical terms« eine »New Art History« greifbar, welche sich von den hierzulande üblichen Ansätzen kritischer Kunstgeschichte vielleicht am auffälligsten durch die starke Orientierung am französischen Poststrukturalismus unterscheidet. Nur am Rande hat sich die Kunstgeschichte im deutschen Sprachgebiet mit poststrukturalistischen Theorien befaßt. Es mag sein, daß dies mittlerweile sogar obsolet geworden ist. Auch in Deutschland hat man schon in den siebziger Jahren begonnen, Fragen nach der Rolle von »Kunst« und ihrer Wissenschaft in der Gesellschaft zu stellen, Fragen, die eine Betrachtung des Kunstwerkes auf seinen ideologischen und produktionstechnischen Hintergrund ebenso erforderten wie eine historische Erforschung der jeweiligen ästhetischen Haltung, die den zu interpretierenden Objekten ehemals entgegengebracht wurde. Zugleich entwickelte sich eine eigenständige und vielfältige Diskussion zur kritischen Revision des Faches. Nachdem man seit den achtziger Jahren versuchte, verschiedene »Methoden« anzubieten, besinnt man sich heute – und nicht nur in Deutschland – wieder stärker auf die pragmatische kulturgeschichtliche Linie Jacob Burckhardts und Aby Warburgs, und gelegentlich bemüht man sich, in diesen Ansätzen auch das ideologiekritische Potential zu entwickeln. Mittlerweile hat sich ein erweiterter Kunstbegriff durchgesetzt, die Funktionen des Kunstobjekts in unterschiedlichen Kontexten werden untersucht, es wird die Frage nach unterschiedlichen Bildbegriffen gestellt, man bemüht sich um eine interdisziplinäre Erweiterung des Faches etc. So ist die Betrachtung des visuellen Objekts in seinem Kontext auch hier die dominierende Linie geworden. Insbesondere wurde auch der kunsthistorische Diskurs als Kontext entdeckt, und die Fachgeschichte ist zu einem wichtigen Forschungsfeld geworden, das mehr rekonstruierend als dekonstruierend bearbeitet wird.

Die Kunstgeschichte, welche in den *Critical Terms for Art History* vorgestellt wird, steht hinsichtlich der genannten Aspekte im Einklang mit international vertretenen Anliegen kritischer Kunstgeschichte, wobei sie vor allem durch die Gewichtung sozialpsychologischer Aspekte (z.B. der »Gender«-Problematik) und durch unbefangeneren Umgang mit der Kunst der Gegenwart Akzente zu setzen vermag. Was aber diese Version der mittlerweile in die Jahre gekommenen »New Art History« vor allem auszeichnet, ist ein stärker entwickeltes Theoriebewußtsein, das allerdings manchmal in unkritisches Vertrauen in die Validität theoretischer Konstruktionen umschlägt, in eine (postmoderne?) Verwechslung oder Gleichsetzung der Theorie (des Bildes) mit dem Gegenstand (dem Objekt, der Realität). Skepsis aber wäre gerade im Rahmen des omnipräsenten theoretischen Bezugfeldes angesagt: Man hat vom Poststrukturalismus gelernt, daß der systematisch theoretische ebenso wie der historische Diskurs immer konstruiert, »Bilder« herstellt, in deren Struktur sich nicht nur die Intentionen der Autorinnen und Autoren abzeichnen (vgl. Richard Shiff im Nachwort über »Figuration«). Der Gegenstand unserer Forschung zeigt

sich uns nur in Gestalt eines Bildes (einer Theorie). Wenn man aber daran glaubt, daß es dennoch eine Welt hinter dem Bild, einen Gegenstand der Wissenschaft gibt, welcher schon existiert, noch bevor wir ihn gesehen haben, und daß es darauf ankommt, diesen Gegenstand, so wie wir ihn sehen und verstehen, zu beschreiben, dann kann dies nur bedeuten, daß man sich über die zum Verständnis und zur Darstellung zur Verfügung stehenden Mittel, größtmögliche Klarheit verschaffen muß. Hierzu können die *Critical Terms for Art History* zweifellos einen Beitrag leisten, selbst wenn man nicht alle Brücken zu betreten braucht, die einem in diesem Buch gewiesen werden.

Anmerkungen

- 1 Oder etwas umständlicher: »Art history can be defined as the historical study of those made objects which are presumed to have a visual content, and the task of the art historian as explaining why such objects look the way they do.« Eric Fernie (Hrsg.), *Art History and its Methods. A Critical Anthology*, London: Phaidon 1995, S. 326-27.
- 2 Vgl. A. L. Rees, Frances Borzello, *The New Art History*, London: Camden Press 1986, darin finden sich u.a. Beiträge von Stephen Bann und Alex Potts. Eine Charakterisierung versuchen Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans in dem von ihnen hrsg. Band *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute* (Erstpubl. 1993 als »Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis«), Berlin: Reimer 1995, S. 279-300). Dieses Buch, das leider zu oft mit saloppen und ungenauen Formulierungen angibt, ist eine Einführung in die Kunstgeschichte für ein niederländisches Publikum. In unserem Zusammenhang ist es interessant, weil sich die niederländische Kunstgeschichte – ohne die deutsche Forschung zu ignorieren – stark an der englisch-amerikanischen Theoriedebatte orientiert und hier eine Reihe in Deutschland unbeachteter Ideen vorgestellt werden.
- 3 Siehe die prägnante Definition der »New Art History« auf dem Rückumschlag von Rees/Borzello (1986, wie Anm. 2): »Q.: What is the New Art History? A.: A convenient title for the impact of feminism, marxist, structuralist, psychoanalytic and social political ideas on a discipline notorious for its conservatism.«
- 4 Frank Lentricchia, Thomas McLaughlin (Hrsg.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago: University of Chicago Press 1990.
- 5 Vgl. Michael Greenhalgh, Paul Duro, *Essential Art History*, London: Bloomsbury 1992. Ein ausführliches und theoretisch anspruchsvolleres »Glossary of Concepts« enthält auch die lesenswerte kommentierte Textsammlung *Art History and its Methods* (wie Anm. 1), S. 323-368.
- 6 August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, Leipzig, Berlin: Teubner 1905. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der Modernen Kunst*, München: Bruckmann 1915. Vgl. meinen Aufsatz, »Wissenschaftsgeschichte als Problemgeschichte. Die ›kunstgeschichtlichen Grundbegriffe‹ und die Bemühungen um eine ›strenge Kunstwissenschaft‹«, in: *Disziplinen im Kontext. Perspektiven der Disziplingeschichtsschreibung*, hrsg. v. Christian Thiel, Volker Peckhaus, München: Fink (im Druck).
- 7 Das Problem ist in der Ethnologie erkannt, aber nicht gelöst. Vgl. z.B. Hans Jürgen Heinrichs, »Die Wissenschaft vom Anderen. Überlegungen zur heutigen Situation der Ethnologie«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, intern. Ausg., 24. Februar 1997, Nr. 45, S. 21.