

Presentism und Wordings

Kritik der absoluten Gegenwart. Zwei Szenarien

Prof. Dr. Peter Geimer
Deutsches Forum für Kunstgeschichte |
Centre allemand d'histoire de l'art Paris
pgeimer@dfk-paris.org

Kritik der absoluten Gegenwart. Zwei Szenarien

Peter Geimer

I. Der Blick der Gegenwart auf sich selbst

Das Verhältnis der Kunstgeschichte zu einer ihrer zentralen Orientierungsgrößen hat sich grundlegend geändert – ihr Verhältnis zur Zeit, genauer: zur Relation von historischer Forschung und Gegenwart. Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein dominierte die Vorstellung, die Disziplin müsse eine Art Sicherheitsabstand zur Kunstproduktion ihrer eigenen Zeit wahren. Noch in den 1980er Jahren konnte Stefan Germer eine „merkwürdige Scheu der Kunsthistoriker vor der zeitgenössischen Kunst“ beobachten (Germer 1999, 215), eine Erfahrung, die Wolfgang Kemp bereits in den Jahrzehnten zuvor gemacht hatte: „Nach dem Krieg kümmerten sich ‚solide‘ Universitätskunsthistoriker weiterhin nicht direkt um Moderne und Gegenwartskunst. Wir ärgerten unseren Lehrer einmal mit der Frage, was er von Andy Warhols Motto ‚Dreizehnmal ist mehr als einmal‘ halte. Vermutlich ohne Warhols Kunst zu kennen, sagte er, Bilder müssten abhängen.“ (Kemp 2012, 59) Hier dominierte noch die alte Vorstellung vom historischen Reifungsprozess der Kunst, die wie ein gutes Stück Fleisch zuerst im Vorraum der Kunstgeschichte abhängen musste, bevor man sich aus der sicheren Entfernung ein Urteil über sie zutrauen konnte. Dahinter stand die Fiktion einer neutralen Wissenschaft, die sich einer Kritik des Zeitgenössischen zu enthalten habe.

Die heutige Situation ist eine völlig andere, und folgt man der (bereits vor über zehn Jahren formulierten) Bestandsaufnahme Kemps, so hat sie sich geradezu in ihr Gegenteil verkehrt: „Das Fach Kunstgeschichte ist dabei, zu kippen: von der historischen Wissenschaft zur Zeitgeschichte“. (Ebd.) Von einer „Scheu

der Kunsthistoriker vor zeitgenössischer Kunst“ kann heute in der Tat keine Rede mehr sein – weder unter den Studierenden des Fachs noch unter den Lehrenden. Zweifellos ist das zunächst eine gute Nachricht. Wohl niemand will die Aufnahme zeitgenössischer Kunst in den Kanon der Kunstgeschichte wieder rückgängig machen und zur Fiktion einer Wissenschaft zurückkehren, die durch das bloße Verstreichenlassen von Zeit zu einer vermeintlich neutralen Betrachtung ihrer historischen Gegenstände finden möchte. Seitdem die akademische Kunstgeschichte auch die Gegenwartskunst als selbstverständlichen Bestandteil in ihren Kanon integriert hat, ist das heuristische Ideal eines weitgehenden Verzichts auf Zeitgenossenschaft, wie es 1915 beispielhaft Albert Dresdner formuliert hat, endgültig obsolet geworden. „Beide“, so Dresdner, „der Kunsthistoriker und der Kunstkritiker, haben denselben Stoff: das künstlerische Schaffen. Aber jener befasst sich mit dem Gewordenen, dieser mit dem Werdenden; ja man sagt vielleicht noch besser: mit dem Werden selbst. In den Forschungskreis des Kunsthistorikers rückt die künstlerische Produktion erst nach dem Ablaufe einer zeitlichen Mindestdistanz, durch die ihr Anschluß an die Vergangenheit und ihre innere Ordnung übersehbar zu werden beginnen; nicht in der vollen Körperhaftigkeit der Gegenwart, sondern erst in der Flächendarstellung der Vergangenheit werden die künstlerischen Persönlichkeiten und Leistungen der streng historischen Betrachtung fähig“ (Dresdner 1915, 9). Die traditionelle Unterscheidung zwischen einer Wissenschaft der *Kunstgeschichte*, die ihren Forschungsgegenstand historisch relativiert, und einer *Kunstkritik*, die auf ästhetische Werturteile und Zeit-

genossenschaft setzt, hat sich nicht halten lassen. Vertreter:innen von Kunstkritik und Kunstgeschichte teilen heute nicht nur *dieselben* Gegenstände, sondern schreiben darüber oftmals auch *dasselbe* und in *denselben* Zeitschriften oder Katalogen. Hier zeigen sich dann auch die methodischen Herausforderungen der genannten Verschiebung. So wenig nämlich wie der zeitliche Abstand zur Kunst bereits von sich aus ein besseres Urteil verschaffte, so wenig bedeutet die Nähe des Fachs zur Kunst der Gegenwart per se einen Reflexionsgewinn. Aus unmittelbarer Nähe sieht man nicht unbedingt genauer. „Diejenigen“, so Giorgio Agamben, „die restlos in einer Epoche aufgehen, die in jedem Punkt mit ihr übereinstimmen, sind nicht zeitgenössisch, weil sie gerade deshalb nicht sehen, nicht beobachten können.“ (Agamben 2010, 22) Ausgehend von dieser Beobachtung formuliert Agamben eine Idee von Zeitgenossenschaft, die den Blick auf die Gegenwart gerade an die Erfahrung von Differenz und Alterität bindet: „Der Gegenwart zeitgenössisch, ihr wahrhaft zugehörig ist derjenige, der weder vollkommen in ihr aufgeht noch sich ihren Erfordernissen anzupassen versucht. Insofern ist er unzeitgemäß; aber ebendiese Abweichung, dieser Anachronismus erlauben es ihm, seine Zeit wahrzunehmen und zu erfassen.“ (Ebd.)

Übertragen auf das Schreiben über zeitgenössische Kunst lässt sich hier etwa an das Phänomen denken, das Isabelle Graw als „Networking-Imperativ“ (Graw 2004; vgl. Geimer 2015) beschrieben hat: eine Verpflichtung zum Networking, die zum unausgesetzten Kooperieren animiert (vgl. Graw 2010a und 2010b). Tatsächlich ist analytische Distanz eine ungünstige Währung in Systemen, die auf das reibungslose Funktionieren sozialer Netzwerke ausgerichtet sind. Graw denkt in ihren Überlegungen vor allem an die Praxis der Kunstkritik. Ihr Befund lässt sich aber mühelos auf das kunsthistorische Schreiben über zeitgenössische Kunst übertragen, zumal, wie bereits angedeutet, die Trennlinien sich hier zunehmend auflösen. Ein Beispiel wäre etwa das Format des Katalogbeitrags zu Retrospektiven zeitgenössischer Kunst – ein Genre, das Kritik und analytische Distanz in der Regel

systematisch ausschließt, da Schreiben über Kunst hier vornehmlich als Dienstleistung und Partizipation am Kunstsystem verstanden wird. Nebenbei sei bemerkt, dass der Wille zur Negation von Distanz sich auch in der Kunstproduktion selbst und ihrer kuratorischen Begleitung artikuliert, nämlich im anhaltenden Trend zu Immersion und Partizipation. Der reflektierte Abstand des Betrachters zum Werk – lange Zeit als notwendige Bedingung der Kunstbetrachtung verstanden – gilt nun als Hindernis auf dem Weg zum unmittelbaren Erleben. Mit der Beseitigung ästhetischer Distanz geht aber auch die Möglichkeit der eigenen Positionierung – und mit ihr die Bedeutung von Kritik – verloren (hierzu Geimer 2018).

Mit der erfolgreich etablierten Einbeziehung der Gegenwartskunst in die Forschungsfelder der Kunstgeschichte könnte aber gerade ein Nachdenken über die gesamte Geschichtskonstruktion des Fachs eingehen. Wenn der Begriff der ‚Gegenwartskunst‘ nicht durch eine historiographische Reflexion begleitet wird, umfasst er nicht viel mehr als die zufällige Summe all desjenigen, was *gerade jetzt* an Kunst produziert wird. Eine solche neutrale Bestimmung greift zu kurz, denn mit ihr wäre, wie Juliane Rebentisch zurecht bemerkt, „alles gestern Produzierte bereits keine Gegenwartskunst mehr. Erschwerend kommt hinzu, dass jeder Versuch, der Gegenwart dadurch habhaft zu werden, dass man sie auf einen Jetztpunkt zusammenzieht, ohnehin durch sich selbst unterlaufen würde; sie springt just in dem Moment, in dem man sie sich auf diese Weise gegenwärtig zu machen versucht, weg“ (Rebentisch 2013, 10). Rebentischs Einführung in *Theorien der Gegenwartskunst* beginnt dementsprechend mit einer historischen Herleitung ihres Gegenstands und verfährt zudem bewusst normativ. Ein solches Verständnis der Gegenwartskunst kann sich „nicht mit dem empiristischen Registrieren von vermeintlich Gegebenem zufriedengeben, es muss sogar dezidiert anti-empiristisch sein“ (ebd., 13). Eine Beschäftigung mit Gegenwartskunst, die kein historisch informiertes Konzept von Gegenwart entwickelt, sondern einfach die Werke der Gegenwart akkumuliert, unterläge einer ähnlichen Fiktion

wissenschaftlicher Neutralität wie ihr eingangs beschriebenes Gegenstück: das Absehen von zeitgenössischer Kunst, in dem Glauben, nur durch die Abstinenz von Gegenwärtigem könne die Wahrheit der Kunst zum Vorschein kommen.

II. Der Blick der Gegenwart auf die Vergangenheit

Die Verabsolutierung der Gegenwart verändert aber nicht nur das Schreiben über zeitgenössische Kunst. Unter ihrem Eindruck werden auch die Kunst der Vergangenheit und die Prämissen, Methoden und Ideale, mit denen man sie beschrieben hat, zum Gegenstand einer nachträglichen Umdeutung. Bis zu einem gewissen Grad ist das unvermeidlich: Die Vergangenheit wird immer aus der Gegenwart heraus beschrieben, wie könnte es anders sein? Dementsprechend haben wir, wie Valentin Groebner bemerkt, „nicht immer dieselbe Vergangenheit gehabt; sondern die Vergangenheit ändert sich“ (Groebner 2008, 165). Dieser Umstand bezeichnet kein Defizit, sondern ist im Gegenteil eine positive Bedingung jeder Geschichtsschreibung. Mit Georges Didi-Huberman lässt sich daraus folgern, dass (Kunst-)Geschichtsschreibung per se anachronistisch ist. „Kann man, *praktisch*, die Realität der Vergangenheit mit den Kategorien der Vergangenheit interpretieren – derselben Vergangenheit, versteht sich? Und was wäre dann der Tenor von *dieselbe*?“ (Didi-Huberman 1990, 45) Eine solche, rein aus der Vergangenheit heraus, d. h. mit ihren identischen Begriffen, Prämissen und Kategorien erfolgende Rekonstruktion wäre, wenn sie nicht ohnehin unmöglich wäre, zudem auch noch tautologisch. „Der Anachronismus“, so folgert Didi-Huberman, „ist in der Geschichte nicht etwas, dessen man sich zu entledigen hätte [...], sondern mit dem man umzugehen, sich auseinanderzusetzen hat und aus dem man vielleicht Nutzen ziehen kann.“ (Ebd., 50)

Auch wenn sich Geschichte demnach nicht *als solche* rekonstruieren lässt, macht es sehr wohl einen entscheidenden Unterschied, ob man ihre Alterität, ihre Distanz und ihre Differenz zu den Normen und Idealen der Gegenwart anerkennt oder ob man die

Gegenwart zur absoluten Norm erhebt, nach der auch das Vergangene beurteilt werden muss. Eine solche Sichtweise verabsolutiert die Gegenwart, um von ihr aus Aussagen darüber zu treffen, wie die Geschichte eigentlich hätte verlaufen sollen – nämlich so, wie es den Normen, Werten und Idealen der Gegenwart entspricht. Der französische Historiker François Hartog hat diese Geschichtsauffassung als „Präsentismus“ beschrieben. In seinen Überlegungen zu wechselnden „Regimen der Historizität“ unterscheidet Hartog verschiedene Verfahren zur Konstruktion von Geschichtlichkeit. In pointierter Form lässt sich sein historiographisches Modell folgendermaßen zusammenfassen: Während man bis zur Französischen Revolution die eigene Gegenwart vor allem durch Ereignisse der Vergangenheit bestimmt sah, richteten die Jahrhunderte danach ihre Vorstellung der Geschichte vornehmlich am Bild der Zukunft aus – eine Einsicht, die Reinhart Koselleck bereits in *Vergangene Zukunft* (1979) formuliert hat, wo er das Scheitern des Konzepts „*Historia magistra vitae*“ im Revolutionszeitalter diagnostizierte. Seit dem Ausgang des 20. Jahrhunderts, so Hartog, dominiert hingegen ein „Präsentismus“, der die Gegenwart zur maßgeblichen Instanz der chronologischen Ordnung erhebt. In seiner äußersten Form kultiviert er eine „Tyrannei der Unmittelbarkeit“, in der alles verfügbar sein soll und nichts vergehen darf (Hartog 2012, 270). Laut Hartog kennzeichnet diese Haltung einen generellen gesellschaftlichen Wandel im Umgang mit Geschichte, dessen Erscheinungsformen man dementsprechend auch in der medialen Darstellung von Geschichte, in Geschichtsmuseen und Gedenkstätten findet. Ich möchte die Frage des Präsentismus hier aber abschließend anhand von zwei konkreten Beispielen diskutieren, die noch einmal zur Praxis des akademischen Schreibens zurückführen. Sie betreffen nicht ausschließlich das Terrain der Kunstgeschichte, sind in ihrer allgemeinen Reichweite aber auch für das Selbstverständnis des Fachs entscheidend.

Das erste Beispiel entnehme ich dem vorliegenden Text. Im dritten Satz dieses Beitrags habe ich Stefan Germer zitiert, der in den 80er Jahren des ver-

gangenen Jahrhunderts eine „merkwürdige Scheu der Kunsthistoriker vor der zeitgenössischen Kunst“ feststellen konnte. Wäre der Text vor wenigen Jahren erschienen, hätte Germer mit großer Wahrscheinlichkeit von einer „Scheu der Kunsthistoriker:innen“, einer „Scheu der Kunsthistoriker*innen“, einer „Scheu der KunsthistorikerInnen“ oder einer „Scheu der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker“ gesprochen. Vor 40 Jahren jedoch war keine dieser Varianten etablierter Bestandteil der geschriebenen oder gesprochenen Sprache. Hier schließt sich also die Frage an: Soll man den inzwischen historisch gewordenen Text Stefan Germers (wie ich es getan habe) in seiner überlieferten Sprachgestalt zitieren, da dieser Wortlaut dem historischen Erscheinungskontext des Beitrags entspricht? Oder soll man ihn der heute von vielen als angemessener erachteten Sprachkonvention anpassen, da seine historische Gestalt der heutigen Auffassung von Inklusion widerspricht? Soll man also historisch relativieren und die Formulierung in ihrer überlieferten Form belassen? Oder soll man eine heutige Auffassung als absoluten Wert begreifen, an dem folglich auch ein historischer Text ausgerichtet sein muss und ihn dementsprechend korrigieren? Noch pointierter formuliert: Soll man im Umgang mit historischen Texten zitieren oder variieren?

Die erste (von mir gewählte Praxis) ist kein Plädoyer für sprachlichen Purismus. Es gibt keine Reinheit der Sprache. Schon ein einfaches Zitat kontaminiert das Zitierte, allein dadurch, dass es seinen Wortlaut in eine neue Umgebung versetzt – „Ab-Wendung und Wiederkehr zugleich“ (Menke 1991, 74). Der Satz von Stefan Germer, auch wenn sein Wortlaut hier unverändert wiedergegeben wurde, erscheint in neuem inhaltlichen Zusammenhang, insofern variiert auch seine Bedeutung. Daraus folgt aber nicht, dass es keinerlei Integrität einer historischen Aussage gäbe: Es macht einen Unterschied, ob man den überlieferten Wortlaut eines Zitats beibehält oder diesen dem Sprachgebrauch der Jetztzeit assimiliert. Im einen Fall votiert man für die Wahrung historischer Alterität und Differenz, im anderen für die absolute Gültigkeit einer Norm, die man rückwirkend auch auf eine Zeit

ausdehnt, die diese Norm noch gar nicht kannte. Das sind zwei sehr unterschiedliche Auffassungen vom Umgang mit historischen Texten.

Auch das zweite Beispiel eröffnet eine solche Alternative. Es geht auf ein gemeinsam mit einem Kollegen unterrichtetes Methodenseminar zurück, das Grundlagentexte der transkulturellen Kunstgeschichte zum Gegenstand hatte. Im Verlaufe ihres Referats erwähnte eine Studentin das Buch Carl Einsteins, das 1915 unter dem historischen Titel *Negerplastik* erschienen ist. Die Vortragende wies darauf hin, dass der im Titel des Buches verwendete Begriff aufgrund seiner rassistischen Konnotation heute nicht länger akzeptabel sei und von ihr selbst folglich auch nicht verwendet werde. Trotzdem hatte sie sich entschieden, den 1915 in Umlauf gebrachten und seither wirkungsmächtigen Titel des Buchs im Rahmen ihrer Darstellung zu nennen. Ich erkenne darin keinen Widerspruch: man kann den Gebrauch eines Begriffs – und damit die ideologische Doktrin, für die er steht – aus politischen Überzeugungen ablehnen, muss dabei aber nicht zugleich auch die Tatsache seiner historischen Existenz annullieren. Eine solche Annullierung erscheint sogar kontraproduktiv, weil sie der Kritik ihre historische Quellengrundlage entzieht. Im Anschluss an das Referat entspann sich eine Grundsatzdiskussion. Das Stimmungsbild war geteilt: Während einige dem Vorgehen der Studentin zustimmten, vertraten andere die Ansicht, der historische Titel des Buches solle in der kunsthistorischen Lehre nicht länger genannt werden. Rückfragen ergaben, dass diese Skepsis bei einem Teil der Studierenden mit der noch sehr viel radikaleren Forderung einherging, nicht nur den Titel, sondern auch die historische Existenz des Buches aus dem kunsthistorischen Curriculum zu streichen. Würde das in letzter Konsequenz aber nicht bedeuten, zusammen mit Einsteins Buch auch die Stimmen all jener Autor:innen zu tilgen, die über es geschrieben haben? (Z. B. Stavrinaki 2018 oder Fleckner 2006) Nebenbei sei daran erinnert, dass die Forderung nach der Tilgung des Buches im konkreten Fall keinen Vertreter einer menschenverachtenden Ideologie betrifft, sondern einen Autor, dessen Schrif-

ten antisemitischer Polemik ausgesetzt waren und der sich 1940 auf der Flucht vor der deutschen Armee nahe der spanischen Grenze das Leben genommen hat. Wie sähe nun eine Beschäftigung mit der Geschichte aus, die alle Quellentexte, in denen vom heutigen Verständnis Abweichendes, Verstörendes, auch Grausames und Unerträgliches enthalten ist, aus der Überlieferung tilgen würde? Anders gefragt: Wie ließe sich auf dem avancierten Stand heutiger politischer Debatten überhaupt fundiert Kritik betreiben, wenn man diesen Stand verabsolutiert und enthistorisiert, wenn man alles ihm Widersprechende annulliert und sich auf diese Weise der Quellen der eigenen Kritik beraubt? Wie lässt sich kritisieren, was man zugleich aus dem Gedächtnis entfernen will?

Die beiden genannten Beispiele sind unterschiedlicher Natur. Das erste betrifft eine Sprachkorrektur, deren Folgen vergleichsweise harmlos erscheinen. Das zweite nähert sich (in seiner radikalen Auslegung) der äußersten Form von Präsentismus – einer von allen Zumutungen der Differenz befreiten Gegenwart, die sich im Bewusstsein ihrer eigenen Prämissen spiegelt. „Die Idee, etwas historisch zu sehen“, heißt aber: „etwas in der Distanz sehen zu können.“ (Koch 2015, 123) Die Distanz, die uns von der Vergangenheit trennt, ist kein Hindernis ihrer Erkennbarkeit, sondern im Gegenteil deren Bedingung.

Literatur

Agamben 2010: Giorgio Agamben, Was ist Zeitgenossenschaft?, in: Ders., Nacktheiten, Frankfurt a. M. 2010, 21–34.

Didi-Huberman 1990: Georges Didi-Huberman, Vor einem Bild, München 1990.

Dresdner 1915: Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, München 1915.

Fleckner 2006: Uwe Fleckner, Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie, Berlin 2006.

Geimer 2015: Peter Geimer, Jenseits der turns. Zwei Beobachtungen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 78, 3/4, 2015, 336–340.

Geimer 2018: Peter Geimer, Der Trend zum Bildersturm. Überall setzen Museen auf ‚Immersion‘. Aber muss man Bilder und Betrachter animieren, damit sie sich finden?, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 23. Juli 2018, 42. ↗

Germer 1999: Stefan Germer, Thesen für Bonn, in: Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, hg. v. Julia Bernard, Köln 1999, 215–217.

Graw 2004: Isabelle Graw, Im Griff des Kunstmarkts, in: taz vom 14.4.2004. ↗

Graw 2010a: Isabelle Graw, Im Griff des Marktes? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik, in: Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik, hg. v. Sighard Neckel, Frankfurt a. M. 2010, 73–89.

Graw 2010b: Isabelle Graw, Judging – Yes, but How? Response to Christoph Menke, in: The Power of Judgement. A Debate on Aesthetic Critique, hg. v. Daniel Birnbaum und ders., Berlin/New York 2010, 37–42.

Groeber 2008: Valentin Groeber, Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen, München 2008.

Hartog 2012: François Hartog, Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps, Paris 2012.

Kemp 2012: Wolfgang Kemp, Verlust der Geschichte – zur Kunstgeschichte von heute, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 752, 2012, 58–62.

Koch 2015: Gertrud Koch, Kracauers Theorie der Geschichte und des Films, in: Film und Geschichte. Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton, hg. v. Delia González de Reufels, Rasmus Greiner und Winfried Pauleit, Berlin 2015, 117–126.

Menke 1991: Bettine Menke, Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte, in: Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik, hg. v. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, Frankfurt a. M. 1991, 74–110.

Rebentisch 2013: Juliane Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg 2013.

Stavriniaki 2018: Maria Stavriniaki, Contraindre à la liberté. Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire, Dijon/Paris 2018.