

XXXIII. Deutscher Kunsthistorikertag, Mainz, Johannes Gutenberg-Universität, 24.–28.03.2015: Call for papers

DER WERT DER KUNST

Intensiv und ausführlich wie lange nicht mehr wird derzeit die gesellschaftliche und politische Funktion der Kunst neu justiert. Die Brisanz des „Falles Gurlitt“ wird dabei ebenso tagtäglich debattiert wie das Thema der Fälschungen oder die Relevanz all dessen, was wir im Nachgang zum *iconic turn* als Aufwertung des Kunstwerkes oder der Bilder an sich bezeichnen könnten. Nicht zuletzt aufgrund solcher vielfältiger Debatten haben es sich der Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V. und das Institut für Kunstgeschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz als gemeinsame Veranstalter des nächsten Kunsthistorikertages zur Aufgabe gemacht, den „Wert der Kunst“ in den Mittelpunkt seines mehrtägigen Kongresses zu stellen.

Während des Kunsthistorikertages sollen insbesondere solche Forschungsaktivitäten im Mittelpunkt stehen, die den aktuellen gesellschaftlichen und politischen Status des Faches Kunstgeschichte, aber auch den seiner Objekte und Institutionen reflektieren. Die verschiedenen inhaltlichen Schwerpunkte der Programmsektionen belegen dabei anschaulich, wie sich die Frage nach den Werten und Bewertungen in einer Fülle von Aspekten und aktuellen wissenschaftlichen Diskursen der verschiedenen kunsthistorischen Berufsgruppen widerspiegelt. Entsprechend wurden solche Sektionen gewählt, die kunsthistorisch tradierte Formen und Kontexte ganz neu in den Blick nehmen: das Gold, die Kirche oder die Hofkunst. Davon ausgehend wird sich in weiteren Sektionen der Wertefrage für unsere eigene Gegenwart gestellt. In einer Zeit, in der etwa die Museen und ihre bildungspolitische und kulturbewahrende Aufgabe nicht mehr selbstverständlich gesellschaftliche Akzeptanz genießen, stellt sich diese Frage nach dem Wert der Kunst mit zunehmender Schärfe. Deshalb werden die Sektionen aus der Perspektive der Gegenwart danach fragen, wie sich der Wert der Kunst, aber auch generell das Medium Bild in Museen, in Kirchen, in den Kulturlandschaften, aber auch in anderen Disziplinen wie den Neurowissenschaften neu formuliert.

Nach der Sektionsausschreibung im Herbst 2013 sind nun interessierte Kolleginnen und Kollegen herzlich dazu aufgefordert, ihr Exposé (1–2 Seiten) für Einzelvorträge in den unten genannten Sektionen an die Geschäftsstelle des VDK zu senden. Die Auswahl der Vorschläge (pro Sektion sind fünf 30-minütige Vorträge möglich) nehmen die Sektionsleiter/-innen und die Vorstandsmitglieder in gemeinsamer Sitzung vor.

Einsendeschluss für Exposés ist der **14.05.2014**, an: Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V., Haus der Kultur, Weberstraße 59a, 53113 Bonn, info@kunsthistoriker.org.

SEKTIONEN

DER WERT DES GOLDES. SEMANTIK UND REZEPTION EINES UMSTRITTENEN MATERIALS VON BYZANZ BIS INS 19. JAHRHUNDERT

Ausgehend von dem Gedanken, der im Mittelalter mit der Formel *ars auro prior* (die Kunst ist Gold überlegen) zusammengefasst und bei Leon Battista Alberti in seiner Bevorzugung von nachgeahmtem statt tatsächlichem Gold aktualisiert und argumentativ geschärft wurde, soll in der Sektion das Konkurrenzverhältnis von Material-, Symbol- und Kunstwert des Goldes beleuchtet werden. Die Ambivalenz in der Beurteilung von Gold als Material zeigt sich in dem Paradox einer weitverbreiteten und lange anhaltenden Verwendung von Goldgründen und Goldornamentik in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Malerei sowie ihrer oftmals vehementen Ablehnung in der zeitgleichen Kunstliteratur.

Die Sektion wird sich epochenübergreifend mit der Frage beschäftigen, inwieweit die technologischen Kenntnisse der Bearbeitung und der materialimmanenten Eigenschaften von Gold für Semantik und Rezeption des Materials relevant wurden. Besondere Berücksichtigung sollen darüber hinaus neuere Forschungsansätze finden, die sich mit dem Zusammenhang von frühneuzeitlicher Materialverwendung und einem steigenden Erkenntnisinteresse im Bereich der Optik beschäftigen.

Ein zusätzlicher Fokus soll auf dem Bereich des Kunst- und Wissenstransfers aus dem östlichen Mittelmeerraum liegen: Inwieweit kann etwa von einer materialästhetischen Rezeption der Goldgründe byzantinischer Kultbilder und Mosaiken in der frühneuzeitlichen westeuropäischen Kunst gesprochen werden und was waren die Konsequenzen ihrer Vereinnahmung und Modifikationen? Es soll in diesem Zusammenhang der Frage nachgegangen werden, was der materialästhetische Mehr-Wert der Verwendung von Gold in einem ansonsten den frühneuzeitlichen Regeln von Perspektive und einheitlichem Bildraum gehorchenden Gemälde gewesen sein könnte.

Iris Wenderholm, Hamburg / Frank Fehrenbach, Hamburg

SCHATZKUNST UND REPRÄSENTATION. DER WERT DER (ANGEWANDTEN) KÜNSTE

Die relativen, auch veränderlichen oder gar fragilen Bewertungen, denen Kunstwerke immer wieder unterworfen wurden, sind Thema dieses Kunsthistorikertages. Im Sinne der Selbstreflexion des Faches gehört in diesen Kontext auch eine kritische Auseinandersetzung mit den Hierarchien der Künste, die – implizit oder explizit – in der akademischen Kunstgeschichte wirksam sind. In dieser Sektion soll die Bewertung der sogenannten angewandten oder dekorativen Künste in einer historischen und wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive überprüft werden. Seit dem frühen 20. Jahrhundert (genauer: nachdem das Interesse des 19. Jahrhunderts an den Kunstgewerben abgeebbt war) werden Werke der Goldschmiedekunst, der textilen Künste oder der Keramik von der universitären Forschung nur noch gelegentlich berücksichtigt. Namentlich an den europäischen Höfen der frühen Neuzeit wurde jedoch gerade diesen Objekten ein außerordentlich hoher Rang zugemessen, und die Bezeichnung Schatzkunst reflektiert nicht allein ihren materiellen Wert und die handwerkliche Meisterschaft, ja Virtuosität, die sich in ihnen manifestiert: In denjenigen Situationen, die die historische Forschung in jüngerer Zeit unter dem Aspekt der Performativität betrachtet hat, kam ihnen nicht selten entscheidende Bedeutung zu. Ihre Auswahl für die Ausstattung von Fest- und Empfangsräumen war häufig von der unmittelbaren Verfügung durch ihren fürstlichen Besitzer motiviert, in Ritus und Zeremoniell vermittelten sie höchst differenzierte Botschaften. In ihnen gewann dynastische Tradition gleichsam materialisierte Gestalt.

Eine erneute Evaluation der sogenannten angewandten Künste sollte – mit einem methodisch reflektierten Zugriff, der die kunsthistorischen Hierarchisierungen des 19. und 20. Jahrhunderts überwinden kann – Präsenz und Funktionen von Objekten im höfischen Kontext der frühen Neuzeit in den Blick nehmen; dabei gilt es vor allem, die Strategien zu bestimmen, mit denen Signifikanz und Valenz erzeugt wurden. Untersuchungen in diesem Feld können auch grundsätzlich Wertkategorien und -parameter beleuchten.

Birgitt Borkopp-Restle, Bern / Dirk Syndram, Dresden

DER WERT DER DINGE. MATERIELLE KULTUR IM HÖFISCHEN KONTEXT DES SPÄTEN MITTELALTERS UND DER FRÜHEN NEUZEIT

Seit geraumer Zeit stehen die Dinge erneut im Zentrum des Interesses der Forschung. Dies ist insbesondere der theoretischen Fokussierung auf die materielle Umwelt zu verdanken, wie sie Jean Baudrillard, Roland Barthes, Bruno Latour und andere angestoßen haben. Die „Wiederkehr der Dinge“ begründet sich dabei vor allem durch ihre Neubewertung als aktive Teilnehmer (*agency*) im Prozess der Identitätsbildung und der Kommunikation.

In den engeren Fachdiskurs der Kunstgeschichte hat die Diskussion um die Dinge und den Objektcharakter von Kunstwerken erst verspätet Einzug gehalten. Kostbare Dinge wurden als Kunsthandwerk klassifiziert und ihre ästhetische Bedeutung und Aussagekraft gegenüber den Werken der Architektur, Skulptur und Malerei marginalisiert. Die Ausweitung des kunsthistorischen Gegenstandsbereiches im Zuge der Bildwissenschaft hat mit der Konzentration auf das Bild die Marginalisierung der Dinge erneut befördert. Erst der beginnende Materialitätsdiskurs rückte kostbare Objekte zuletzt wieder in den Fokus des Interesses. Im Kontext von Untersuchungen zum transkulturellen Austausch und als Bestandteilen des Interieurs wächst den Dingen derzeit wieder besondere Aufmerksamkeit zu.

Der Wert der Dinge in Spätmittelalter und früher Neuzeit richtet sich nicht allein nach ihrer näher zu bestimmenden Wertschätzung im Kontext von Hof und Stadt. Es gilt vielmehr zu fragen, ob ihr Wert sich nicht zuletzt auch im Hinblick auf ihre Funktion als „Akteure“ bzw. „Aktanten“ (Latour) bestimmte. Wann und durch welche Eigenschaften traten kostbare Dinge jeweils in eine Beziehung zum Subjekt? Lassen sich über ihre Funktion in Handel und Geschenkpraxis, religiösen Praktiken und politischer/sozialer Repräsentanz hinaus „Funktionen“ aufzeigen, in denen ihnen eine „aktive“, identitätsstiftende Rolle zukam? Welche Bedeutung spielt dabei das Material der Dinge? Inwieweit wurde Zeitbewusstsein durch Dinge stabilisiert, und welche Bindungen ermöglichten Dinge? Welcher Anteil kam dabei nicht zuletzt dem bildlichen Diskurs über die Dinge zu?

Weiter ist zu fragen, inwieweit der Kunstdiskurs der frühen Neuzeit die „Macht“ der Dinge bereits relativiert hat und wie sich dies in den Sammlungsräumen niederschlug. Obgleich die Sektion zeitlich auf das Mittelalter und die frühe Neuzeit ausgerichtet sein soll, ist außerdem zu fragen, ob und wie vormoderne Objekte in der Moderne genutzt werden.

Elisabeth Oy-Marra, Mainz / Juliane von Fircks, Mainz

DER WERT DES KONTEXTES. DER EINFLUSS DES RÄUMLICHEN UMFELDES AUF DIE WERTSCHÄTZUNG VON KUNST: MUSEUM CONTRA SCHLOSS CONTRA KIRCHE?

„Kunstwerke als Gegenstand der Betrachtung sind Teil einer Umgebung.“ So banal dieser Satz klingen mag, so sehr wirken sich äußere Bedingungen der Wahrnehmung und inhaltliche Aspekte des Kontextes auf die Wertschätzung eines Kunstwerkes aus. Im Museum, aber ganz besonders auch historisch verortet im Kirchenraum, im profanen Interieur oder im Garten sind Kunstwerke sowohl als Einzelwerke als auch als Teile eines Kontextes zu sehen.

Die Choreografie der physischen Annäherung des Betrachters, die Betonung des Standortes, die Einbettung in übergreifende (Bild-)Programme unterstehen überwiegend nicht mehr dem Künstler, sondern sind Leistungen derjenigen, die Kunst platzieren. Die räumliche Inszenierung von Kunst ist deshalb ein wesentlicher Maßstab der (gesellschaftlichen) Wertschätzung einzelner Werke.

Besonders prägnant ist der Zusammenhang von Werk und räumlichem Kontext im Schlossraum, wo über Einzelwerke hinaus die Dekorationen ebenso wie (ursprünglich) funktionale Abläufe eine hohe Bedeutung erzielen und Aufmerksamkeit erfordern. Anders liegt die Gewichtung bei Museen, die die Wertschätzung eines Werkes vornehmlich durch seine Position im Sammlungsganzen ausdrücken, die Konzentration auf das Einzelwerk fördern und mit Hilfsmitteln wie Objektbeleuchtung und Beschriftung die äußeren Bedingungen seiner Wirkung zu optimieren versuchen. Beide – Schloss und Museum – beachten sorgfältig die Frage der Präsentation, und dennoch ist das Verständnis der Wertigkeit des Kunstwerkes bzw. die Bewertung der Lesbarkeit seiner Schichten ein sehr unterschiedliches. Kurz nach dem Ende der Monarchie 1918 und der Verstaatlichung von Schlössern eskalierte vielerorts ein Streit um den besseren Standort von Meisterwerken: Mehrwert durch den tradierten historisch-räumlichen Kontext oder durch die konzentrierte Einbettung in das museal definierte Umfeld?

Während sich hinter solchen, teilweise bis heute andauernden Disputen letztlich ein kunsthistorischer Methodenstreit verbirgt, erproben immer mehr Künstler der Gegenwart die Wirkung ihrer Werke in historischen Räumen, so dass die Frage nach dem Kontext eine neue Aktualität erhält. Die Sektion geht deshalb der Frage nach dem Einfluss des Umfeldes auf den Wert der Kunst am Beispiel des Spannungsfeldes zwischen Schloss (bzw. historischem Raum/Kirche) und Museum nach. Willkommen sind Beiträge, die sich dementsprechend mit dem allgemeinen Verhältnis von Kunstwerk und Umfeld oder konkret mit Beispielen der Veränderung von Wertschätzung durch die Veränderung des räumlichen Umfeldes oder aber auch mit der Frage nach der Autonomie von Werken der Malerei, Skulptur und des Kunsthandwerkes im räumlichen Kontext beschäftigen, das heißt z. B. mit der Geschichte der Standortverschiebung eines Kunstwerkes aus einem Schloss ins Museum und der Auswirkung auf die Rezeption oder mit der Suche nach optimalen Präsentationsformen von Kunstwerken in der Geschichte des Museumsbaus u. ä.

Samuel Wittwer, Berlin / Bénédicte Savoy, Berlin

IM WERTSTREIT: ORIGINAL, KOPIE, REPRODUKTION UND FÄLSCHUNG

Jüngste Ermittlungen gegen Kunstfälscher und ihre Komplizen führen mit erneuter Deutlichkeit die kunsthistorische und ökonomische Relevanz der kennerschaftlichen Begutachtung von Kunstwerken vor Augen. Aber auch jenseits der Schlagzeilen veranschaulichen zahllose Zweifelsfälle das Fehlen einer fundierten Auseinandersetzung mit den Kriterien zur Einordnung und Bewertung von Kunstwerken unter den Bedingungen eines global agierenden Kunsthandels und vor dem Hintergrund einer zunehmenden Institutionalisierung der Provenienzforschung.

Ein Blick auf die Geschichte der schwankenden Zuschreibungen an „große Meister“ wie Botticelli, Rafael, Rembrandt und Velázquez und den damit verbundenen, z. T. weitreichenden ökonomischen Folgen für die betroffenen Eigentümer wirft grundlegende Fragen nach dem Status und Wert des Originals in Relation zur eigenhändigen Wiederholung, zur Kopie und zur Fälschung auf: Ist ein Kunstwerk nur dann echt, wenn es eigenhändig ausgeführt wurde, oder genügt eine Autorisierung durch den Künstler/die Künstlerin? Warum ist ein Original selbst dann mehr wert als eine Kopie, wenn es von dieser visuell nicht zu unterscheiden ist? Hat die Verbesserung von Reproduktionstechniken über die Jahrhunderte die Kriterien der Unterscheidung zwischen Original, Kopie und Fälschung verschoben? Verschränken sich ästhetische, historische, juristische, moralisch-ethische und ökonomische Werte bei der Bestimmung eines Kunstwerkes als Original, Kopie oder Fälschung miteinander oder müssen diese getrennt und gegeneinander abgewogen werden? Welche Erkenntnismöglichkeiten eröffnen neueste materialtechnische und naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden bei Echtheitsbestimmungen, welche Grenzen sind ihnen gesetzt? Und nicht zuletzt: Welche Perspektiven ergeben sich aus diesen Erkenntnissen für die wissenschaftliche und kommerzielle Praxis, etwa die Konzeption und Funktion von Werkverzeichnissen, zumal Echtheitsfragen zwar von kunsthistorischer Relevanz sind, aber erst ob ihrer Marktfolgen wirkmächtig werden?

In dieser Sektion soll der kritische Diskurs über den künstlerischen und ökonomischen Wertstreit zwischen Original, Kopie, Reproduktion und Fälschung vor dem Hintergrund seiner historischen Voraussetzungen analysiert und fortgeführt werden.

Johannes Nathan, Berlin/Zürich / Dorothee Wimmer, Berlin

FALTENZÄHLEN VERSUS BILDWISSENSCHAFT. DIE FORSCHUNG AN MUSEEN UND UNIVERSITÄTEN: KONKURRENZ ODER PARTNERSCHAFT?

Die Meinungen darüber, was unter „Kunstgeschichte“ zu verstehen ist, scheinen bei Museen und Universitäten im Tempo der Lichtgeschwindigkeit auseinanderzudriften. Während bei Museen einzelne Werkphasen oder Fragen der Künstlerwanderung im Vordergrund zu stehen scheinen, werden an den Universitäten, so die Selbsteinschätzung, allein hochtheoretische Fragen erörtert. Die Werke werden da-

bei zumeist nicht selbst in Augenschein genommen. Welches sind die Ursachen für diese Diskrepanzen, die bei näherer Betrachtung vielleicht nicht so unüberbrückbar sind, wie sie zunächst scheinen? Die Forschungsk Kooperationen zwischen Museen und Universitäten werden, wenn sie überhaupt stattfinden, häufig von gegenseitigem Missverständnis und Misstrauen begleitet.

Museen machen Ausstellungen, und leider kommt es immer wieder vor, dass diesen eine aktuelle wissenschaftliche Grundlage fehlt. Universitäten leisten Forschungsarbeit, die oft fern vom Objekt als dem Gegenstand der Kunstgeschichte stattfindet. Unter welchen Bedingungen und Möglichkeiten man Objekte ausstellen kann und muss, ist unklar, da man Ergebnisse üblicherweise nur zwischen Buchdeckeln oder im Internet präsentiert. Dennoch wird zunehmend die Kooperation zwischen Museen und Universitäten gefordert und als Qualitätskriterium für die Arbeit beider Einrichtungen etwa bei Evaluierungen angelegt. Erfolgreiche Beispiele derartiger Kooperationen sollen zeigen, wie die jeweilige Forschung laufen kann, auf welchem Weg Ergebnisse zustande kommen und was der Gewinn einer solchen wissenschaftlichen Partnerschaft auf Augenhöhe sein kann.

Beispiele können sich auf gemeinsame Lehrveranstaltungen beziehen, wie etwa auch Ausstellungsprojekte an Universitäten, weiterhin Ausstellungen mit gründlicher wissenschaftlicher Vorbereitung, die auch im Museum keineswegs immer üblich sind, vergleichende Forschungsprojekte zu Objekten in Museen und/oder Vergleichsobjekten außerhalb der Museen. Ein weiteres Beispiel kann auch die Zusammenarbeit zwischen Museen und Universitäten bei der derzeit besonders aktuellen Provenienzforschung sein, schließlich bei der Erstellung von Werkverzeichnissen und bei Restaurierungsprojekten.

G. Ulrich Großmann, Nürnberg / Kilian Heck, Greifswald

DAS EUROPÄISCHE DENKMALSCHUTZJAHR 1975.

ALTE BAUTEN, NEUE WERTE – NEUE BAUTEN, ALTE WERTE

2015 wird der 40. Jahrestag des Europäischen Denkmalschutzjahres „Eine Zukunft für unsere Vergangenheit“ gefeiert. Dies ist Anlass, Mechanismen von Wertetablierungen zu thematisieren. Vertreter von Kunstgeschichte und praktischer Denkmalpflege, Einzelkämpfer und Bürgerinitiativen unterschiedlicher Couleur haben sich seit den 1960er Jahren mit spektakulären Aktionen und beharrlicher Vermittlungsarbeit dafür eingesetzt, neue Bewertungen für die Bauten und Anlagen des Historismus zu finden und deren Potentiale zu entdecken. Unterstützt vom 1973 gegründeten Deutschen Nationalkomitee für Denkmalschutz gelang einer breiten gesellschaftlichen Strömung die positive Hinwendung zum Historismus, die heute selbstverständlich ist.

Ein weiteres Ergebnis des Engagements war die Verankerung des Denkmalschutzes als feste Institution durch die Denkmalschutzgesetze seit den 1970er Jahren. Mit der heute notwendig werdenden Unterschutzstellung derjenigen Neubauten, die damals als Schreckgespenst und Vernichtung der Vergangenheit stilisiert wurden, schließt sich der Kreis. Die damaligen Akteure stehen vor der Herausforderung, dasjenige zu schützen, gegen das sie sich seinerzeit wendeten. Die Nachgeborenen seit den 1970er Jahren müssen ihre eigene architektonische Vergangenheit entdecken. Der spektakuläre Streit um das Mainzer Rathaus von 1973 ist ein aktuelles Fallbeispiel. Wo werden in den Neubauten der 1970er Jahre Auseinandersetzungen mit dem Bestand sichtbar, und lassen sich diese heute als Anknüpfungspunkte für eine Wertetablierung nutzen? Ist es an der Zeit, in der Denkmalpflege neue Wege zu gehen und neue Werte für (erst jetzt) alte Bauten zu definieren? Oder sind es die alten Werte, die die neuen Bauten definieren? Ist ein Generationswechsel daher nicht nur in der Architekturbewertung, sondern auch in der Denkmalpflege selbst längst überfällig?

Werkstatt Baukultur Bonn (Martin Bredenbeck,
Constanze Falke, Martin Neubacher) / Carsten Ruhl, Frankfurt a. M.

KUNST – KULTUR – LANDSCHAFT: WECHSELWIRKUNGEN UND BEWERTUNGEN. AKTUELLE PERSPEKTIVEN AUS KUNSTGESCHICHTE UND KULTURGEOGRAFIE

Historische Kulturlandschaften, wie das vor den Toren von Mainz liegende UNESCO-Welterbe Oberes Mittelrheintal, konstituieren sich durch die Wechselwirkung natürlicher und kultureller Prozesse. Bau- und Kunstwerke machen als Relikte der Vergangenheit mit ihren räumlichen Bezügen in der Landschaft die historische Tiefenschichtung dieser Prozesse erfahrbar und markieren, zeichenhaft verdichtet, Symbol- und Erinnerungsorte. Historisch gewachsene Kulturlandschaften sind als dynamische Räume stets umgenutzt und umgewertet worden. Der Veränderungsdruck nimmt aber gegenwärtig flächenhaft durch die Förderung erneuerbarer Energien und raumgreifende Infrastrukturprojekte zu. Für die Beschäftigung mit dem kulturellen Erbe ist es deshalb entscheidend, Kriterien zu gewinnen, wie historische Kulturlandschaften und ihre vielfältigen, oft unscheinbaren und unbequemen historischen Zeugnisse gedeutet und bewertet werden können.

Diese Sektion möchte dem Dialog zwischen Kunstgeschichte, Kulturgeografie und anderen historischen Kulturwissenschaften über diese Themen ein Forum bieten. Sie fragt nach aktuellen Tendenzen in der Auseinandersetzung mit Kulturlandschaften und ihren Relikten aus Kunst- und Kulturgeschichte. Welche methodischen Konzepte aus Kulturlandschaftsforschung und Kunstgeografie erweisen sich gegenwärtig und perspektivisch als tragfähig, in der wissenschaftlichen Theorie wie in der Praxis? Insbesondere von Interesse sind Reflexionen darüber, wie unsere Wahrnehmung und Bewertung von Kulturlandschaften durch verschiedene mediale Visualisierungsstrategien bestimmt werden. Wie verhält sich der Blick auf die Landschaft, das „Landschaftsbild“, das z. B. durch die Fotografie erzeugt wird, zur dreidimensionalen Erfahrung beim Durchschreiten einer Landschaft und welche Folgen hat dies? Wie wirken sich die Möglichkeiten der neuen digitalen Medien aus, z. B. in der Kartografie und bei der Visualisierung historischer sowie zukünftiger Prozesse in Kulturlandschaften? Erwünscht sind auch Beiträge zur Bewertung von Kulturlandschaften in außereuropäischen Kontexten.

Ute Engel, Mainz / Andreas Dix, Bamberg

STACHEL IM FLEISCH EINER SÄKULAREN BILDKULTUR? DER WERT DER KUNST IN ZEITGENÖSSISCHEN RELIGIÖSEN KONTEXTEN

Fragen wir nach dem Wert der Kunst in unserer heutigen Gesellschaft, dann gehören zeitgenössische religiöse Kontexte wesentlich dazu. Sie umfassen ein weites Spektrum: Es beginnt beim Umgang mit vor-moderner religiöser Kunst im tradierten Raum der Kirchen, der durch Liturgiereformen evtl. einschneidenden Veränderungen unterworfen ist, reicht weiter über die Integration moderner bzw. zeitgenössischer Kunst in traditionsreiche Kirchenräume sowie den Status religiös konnotierter Kunst im Werk zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler und endet bei der Musealisierung. Welchen Wert kann Kunst unter diesen Bedingungen entfalten bzw. welche Wertschätzung und welches Verständnis von Kunst artikulieren hier sowohl eine moderne Gesellschaft mit säkularen Tendenzen als auch die in dieser Gesellschaft wirkenden Kirchen und Religionsgemeinschaften?

Dass Kunst hier durchaus konflikträchtig sein kann, zeigen die öffentlichen Diskussionen, wenn ein zeitgenössisches Werk in Auftrag gegeben oder enthüllt wird. Welche Art von Kunst ist aber heute geeignet, beides auf angemessene Weise miteinander zu verbinden: ein anspruchsvolles, die Ideen und visuellen Erwartungen der Moderne reflektierendes künstlerisches Konzept und die Fähigkeit zur Vermittlung theologisch-philosophisch definierter Werte und religiöser Inhalte? Diese Frage betrifft nur vordergründig das Problem Abstraktion versus Figuration. Denn beides gehörte bereits in der mittelalterlichen Sakralkunst zum Grundrepertoire bildlicher Konzepte und prägte auch die Moderne nachhaltig. Zu klären ist daher vielmehr, welche konzeptionellen Ansprüche an Kunst in religiösen Kontexten der Gegenwart gestellt und welche Rezeptionsfähigkeiten erwartet werden. Schließlich ist danach zu

fragen, welche Bedeutung Aufträge, bei denen sich moderne Künstler zwangsläufig mit den jahrhundertalten Traditionen vormoderner religiös konnotierter Kunst auseinandersetzen müssen, für die Künstler selbst besitzen?

Dass sich das ideelle, wertvermittelnde Potential moderner und zeitgenössischer, aber auch vormoderner religiöser Kunst am besten im gegenseitigen Dialog oder gar in der Konfrontation entfalten kann, belegen einige jüngere Ausstellungskonzepte, gerade von kirchlichen Museen. Die Konfrontation von Objekten des Mittelalters bis zur Gegenwart hebt die Grenzen zwischen ursprünglich religiösen Funktionen dienenden Kunstwerken und „autonomer“ Kunst auf. „Moderne“ und „vormoderne“ Kunstwerke werden für den unmittelbaren Rezeptionsprozess und die Wertschätzung oder Ablehnung durch die Museumsbesucher freigestellt. Möglicherweise bietet dieses Konzept einen Weg, etablierte Museumsstrukturen und die damit verbundene ästhetisierende oder museale „Stillstellung“ von Kunst und ihrer ideellen Potentiale aufzubrechen.

Matthias Müller, Mainz / Stefan Kraus, Köln

MIMESIS UND MODERNE. GELTUNGSANSPRÜCHE BILDENDER KUNST ZWISCHEN UNIVERSALISMUS UND WELTLOSIGKEIT

Der verbreiteten Annahme, dass Kunst an sich einen Wert darstelle, ist entgegenzuhalten, dass sich die Wertsetzungen der Kunst niemals jenseits ihres historisch-gesellschaftlichen Umfeldes konstituieren. So stellt der autonome Status der Kunst nur dort einen Wert dar, wo Werte wie Autonomie oder Freiheit von einer Gesellschaft entsprechend gewürdigt werden. Kunst kann nur in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft verstanden werden. Die Bestimmung ihres Wirklichkeitsbezuges – ihrer Mimesis – ist dafür grundlegend.

Mit ihrer Freisetzung aus dem Dienst an Kirche, Stadt und Staat stellt sich der modernen Kunst das Problem ihrer möglichen Marginalisierung und prinzipiellen Partikularität. Ihre Bedeutung versucht sie seither unter Beweis zu stellen, indem sie ihre Verbindung zum Wirklichen herausstellt und beansprucht, eigenwertige Erkenntnis zu stiften. Deswegen ist die Frage nach dem Wert der Kunst in der Moderne eng damit verbunden, was als Wirklichkeit angesehen wird. Noch in einer als „realistisch“ apostrophierten Kunst erschöpft sich die Zuwendung zum Wirklichen nicht in Form platter Widerspiegelung. Vielmehr konstituiert sich hier wie auch in einer vom Realismus dezidiert abgegrenzten Kunst ihr Wert erst im Sinne einer Repräsentation des Wirklichen als der Gesamtheit der Werte, der wirklichen Wirklichkeit, des absolut Wirklichen, dem alle Werte entspringen. Ein solch essentialistischer Wirklichkeitsbegriff führt einen universalistischen Anspruch mit sich, welcher potentiell, da er die Ebene des konkreten Gesellschaftlichen verlässt, in Weltlosigkeit umschlägt.

In der Kunst der Moderne gibt es unterschiedliche Ausprägungen hinsichtlich des Verständnisses des Wirklichen als auch des konzeptuellen Bezugs: So stehen das Reale, das Geistige, das Menschliche, das Soziale, das Geschichtliche, das Elementare, das Subjektive im Mittelpunkt künstlerischer Positionsbestimmungen und werden zum „Inhalt“ künstlerischer Verfahrensweisen. Vor der Folie dieser Betrachtung stellt sich die Frage, ob nicht selbst solche Positionen, die allein das Verfahren, jene Methode, die die Kunst selbst darstellt bzw. verkörpert, gleichsam an die Stelle jedweder ideeller Wahrheiten und Werte treten lassen, letztlich dem Bedürfnis geschuldet sind, an den metaphysischen Schutzschirmen und der Transzendenzfähigkeit des Wirklichkeitsbezuges der modernen Kunst festzuhalten.

In der Sektion soll das Selbstverständnis der westlichen Kunst der Moderne sowie ihrer Geschichtsschreibung im Hinblick auf ihren Wirklichkeitsbezug und die damit gesetzten Wertannahmen kritisch reflektiert werden.

Thomas D. Trummer, Mainz / Gregor Wedekind, Mainz

DER MARKTWERT DES SOZIALEN. EIN DILEMMA DER GEGENWARTSKUNST

Seit den 1990er Jahren spielt soziale Relevanz eine wachsende Rolle für die künstlerische Arbeit und deren Legitimation. Die Beispiele dafür reichen vom politischen Aktivismus bis zum quasi-religiösen Ästhetizismus. So baut Thomas Hirschhorn, nach Vorläufern in Amsterdam, Kassel und Paris, 2013 in der New Yorker South Bronx ein ephemeres *social outreach center*, während James Turrell mit seinen Installationen im LACMA (Los Angeles) dezidiert gemeinschaftliche, vermeintlich transzendente Erfahrungen provozieren will.

Kritische Stimmen gegenüber solchen auf soziale Wirksamkeit ausgerichteten Kunstformen häufen sich; so steht Claire Bishop der Zielsetzung der sogenannten *participatory art* bzw. *social practice*, gesellschaftliche Strukturen durch Aktivierung der Kunstrezipienten zu verändern, äußerst skeptisch gegenüber (Bishop 2012). Auch künstlerische Positionen wie beispielsweise Mike Kelleys Institutionskritik oder Versuche des *de-disciplining* und des *occupying* können als kritische Kommentare zu dieser Legitimationsstrategie der Gegenwartskunst verstanden werden.

Das avantgardistische Ideal der sozialen Relevanz, das aufs Engste mit einer kritischen Haltung gegenüber gesellschaftlichen, kulturellen und vor allem auch ökonomischen Realitäten verbunden ist, wurde längst selbst als Marktwert entdeckt (Graw 2005). Zugespitzt könnte man formulieren, dass ein Künstler heute ohne die Behauptung des sozialen Wertes seiner Produktion keine institutionelle und somit ökonomische Wertschätzung erfährt. Die Gegenwartskunst befindet sich offenbar in einem Konflikt: Sie strebt soziale Relevanz an, dieser Anspruch scheint aber oft gerade den institutionellen und ökonomischen Regeln zu folgen und somit den Status quo zu zementieren.

Im Rahmen der Sektion sollen künstlerische und kunstwissenschaftliche Positionen diskutiert werden, die die skizzierte Situation der Gegenwartskunst reflektieren. Dafür ist es auch produktiv, nach dem Marktwert des Sozialen in den historischen Avantgarden zu fragen, die ihrerseits gesellschaftliche Relevanz anstrebten. Das Ziel der Sektion ist jedoch keine kulturpessimistische Bestandsaufnahme, sondern der Versuch, dieses Dilemma in seiner Verbindung mit anderen – sozialen, ökonomischen, theoretischen und politischen – Bruchstellen und Widersprüchen der Gegenwart zu analysieren.

Eva Ehninger, Bern / Magdalena Nieslony, Heidelberg

KUNST UND DER WERT DER GEFÜHLE. NEUROWISSENSCHAFT, KOGNITIONSWISSENSCHAFT UND KUNSTWISSENSCHAFT IM AUSTAUSCH

Ausgangsthese dieser Sektion ist, dass die Gefühle, die von Kunstwerken ausgelöst werden, nicht allein private Erlebnisse des Betrachters sind, die zur Intensivierung seines Selbstgefühls führen. Gefühle werden vielmehr als qualifizierende und wertsetzende Zugänge zur Welt angesehen. Bereits die Empfindung von Gegenständen oder Formen als zuträglich oder abträglich ist weit mehr als eine bloß individuelle Reaktion, und sie ist nur bedingt als automatisierter Reflex anzusehen. Gefühle als Faktoren der Kunsterfahrung bilden komplexe Wertsysteme ab und tragen gleichermaßen dazu bei, das soziale Umfeld zu formen. Wird der neurowissenschaftlichen Emotionsforschung wie der Neuroästhetik oft vorgeworfen, den menschlichen Organismus und das Kunstwerk als starre Entitäten zu fassen und deshalb Emotionen als einfache Stimulus-Reaktions-Reflexe zu verstehen, so stehen auf der anderen Seite auch rein konstruktivistische Modelle der Gefühle, wie sie häufig in den Geisteswissenschaften vertreten werden, in der Kritik.

Die in der Vergangenheit oft als unversöhnlich empfundenen Ansätze von Neuro- und Kognitionswissenschaften sowie Geisteswissenschaften sollen in der Sektion angenähert werden. Ansatzpunkt bietet die in der kognitionswissenschaftlichen Emotionsforschung zunehmend an Bedeutung gewinnende Bewertungstheorie (*appraisal theory*), die Emotionen als Feedback-Resultate von Vorstellungen, Wünschen, Erwartungen, Normen ansieht. Und auch die Hirnforschung arbeitet an Modellen einer sozialen Neuro-

wissenschaft. Emotionen sind in dieser Perspektive nicht allein als Ausdruck des exklusiven, inneren Erlebens verstanden, sondern als komplexe Vorgänge, welche auf vielfältige Weise mit dem sozialen Kontext verknüpft sind. Für die kunsthistorische Forschung ergeben sich aus diesen neuen Ansätzen vielversprechende Anschlussmöglichkeiten. Denn überträgt man die Vorstellung von Emotionen als interaktiven Prozessen auf die Frage nach Ort und Status von Emotionen im Kunstwerk, so kann auch hier das überkommene Emotionsmodell, nach dem ein Kunstwerk ein Behälter für Gefühle (des Künstlers, der Bildfiguren) sein soll, die es seinerseits wieder zum Ausdruck bringt, abgelöst werden. Emotionen in Kunstwerken können demgegenüber als wirkmächtige Faktoren eines sozialen Prozesses verstanden werden und deutlich gesellschaftliche Normen und Werte zum Ausdruck bringen.

Die Sektion wendet sich an Neuro-, Kognitions- und Kunstwissenschaftler/-innen. In ihr soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit emotionshaltige künstlerische Ausdrucksmittel Resultate und Auslöser spezifischer gesellschaftlicher Bewertungen sind.

Kerstin Thomas, Mainz / Raffael Kalisch, Mainz

Das letzte Werk des Altmeisters der Sammlungsforschung postum veröffentlicht

Francis Haskell
**The King's Pictures. The Formation
and Dispersal of the Collections of
Charles I and His Courtiers.**

Hg. u. eingel. v. Karen Serres. New
Haven/London, Yale University Press
für das Paul Mellon Centre for Studies
in British Art 2013. 244 S., 182 Abb.
ISBN 978-0-300-19012-0. £ 30,00

bisher unveröffentlichtes Werk eines der einflussreichsten Kunsthistoriker des 20. Jh.s zugänglich geworden.

HASKELLS REVOLUTIONÄRE FORSCHUNGEN

Francis Haskell begründete mit seinem 1963 erschienenen Buch *Patrons and Painters* und mit den *Rediscoveries in Art* von 1976 die kunsthistorische Geschmacksgeschichte, mit der die Sammlungshistoriographie aus dem Bereich der Inventare und Provenienzen in die Geschichtsschreibung der Kunstrezeption und des praktischen Kunsturteils überführt wurde. Seine Methodik war charakterisiert durch das genaue Untersuchen individueller Motive und zeittypischer Entwicklungen des Sammelns bei gleichzeitiger klarer Einsicht in die Grenzen dieses Vorgehens. Im Gegensatz zu vielen jüngeren Studien, unter denen sich einige auch direkt auf ihn berufen, misstraute Haskell allen eindimensionalen Erklärungen zutiefst.

Die in seinen Büchern rekonstruierte historische Situation stellte sich immer komplizierter dar als erwartet, denn Haskell vermied die Reduktion auf das Gruppentypische ebenso wie auf das rein

Im vergangenen Jahr veröffentlichten die Londoner National Gallery und das Paul Mellon Centre unter dem Titel *The King's Pictures* postum einen Text des 2000 verstorbenen Francis Haskell. Dieser hatte 1994 im Rahmen der *Paul Mellon Lectures* in sechs Vorträgen die Sammlungen Karls I. und seines unmittelbaren Umfelds sowie die Auswirkungen ihrer Auflösung während des Bürgerkrieges für den europäischen Kunstmarkt untersucht. Damit ist jetzt sowohl eine der wichtigsten und anregendsten Arbeiten zu den britischen Sammlungen dieser Ära als auch ein