

Alter von 42 ja noch, wie man so schön sagt, auf der „Höhe meiner Schaffenskraft“. Ich hätte die Möglichkeit gehabt, nach der Veröffentlichung Schluss zu machen, einfach aufzuhören, aber das kam nie in Frage.

Dennoch bedeutete der Moment, als ich das geradezu unhandliche Buch in Händen hielt, eine gewisse Zäsur für mich. Wahrscheinlich trug die Dissertation dazu bei, mich von Dingen der Vergangenheit zu entlasten, zu befreien – gewissermaßen eine Entsorgung von Erinnerungen. Denn zur Zeit der Recherche konnte ich mich noch an viele Einzelheiten erinnern, die ich dann vielleicht auch durch die Niederschrift vergessen habe. Für mich war die Zusammenarbeit mit einem Kunsthistoriker wohl so etwas wie das im Entwischen Erwischte; quasi eine Rettung in letzter Minute in

Bezug auf mein Gedächtnis und natürlich auf den Verfall des Mediums selbst. Danach empfand ich für einige Zeit die eigene Vergangenheit wie abgekoppelt, und es entwickelte sich eine regelrechte Distanz meinen frühen Arbeiten gegenüber. Jetzt, im Nachhinein, wird die Doktorarbeit für mich selbst zum unersetzlichen Nachschlagewerk über den Künstler Marcel Odenbach, jedenfalls, was unantastbare Fakten betrifft.

PROF. MARCEL ODENBACH
 Professur für Film und Video, Kunstakademie
 Düsseldorf, Eiskellerstr. 1, 40213 Düsseldorf

Paradoxien einer Kunstgeschichte der Gegenwart

Kaum je hat ein Kunsthistoriker den Wunsch, dass der Künstler sich nicht mehr zwischen ihn und das Kunstwerk stellen möge, so offen formuliert wie der französische Philosoph Paul Ricœur: „J’aime dire quelquefois que, lire un livre, c’est considérer son auteur comme déjà mort et le livre comme posthume. En effet, c’est lorsque l’auteur est mort que le rapport au livre devient complet et en quelque sorte intact; l’auteur ne peut plus répondre, il reste seulement à lire son œuvre.“ (Qu’est-ce qu’un texte?, in: *Du Texte à l’action. Essais d’herméneutique II*, Paris 1986, 139–141). Doch auf meta-

phorischer Ebene ist der Tod durchaus integraler Bestandteil moderner Hermeneutik, so etwa, wenn Hans-Georg Gadamer schreibt, dass erst das „Absterben aller aktuellen Bezüge“ ein Verständnis des Kunstwerks ermögliche, „das verbindliche Allgemeinheit beanspruchen kann“ (*Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, Kap. „Die hermeneutische Bedeutung des Zeitenabstandes“, 275ff., hier 281f.). Verstehen ist demnach, so das verbindliche Credo aller Spielarten des Historismus, prinzipiell nur möglich aus einer Position des zeitlichen Abstands, der es ermöglicht, seinen Untersuchungsgegenstand als auch zeitlich abgeschlossene Totalität zu betrachten.

Es überrascht nicht, dass der erste und schärfste Kritiker des historistischen Denkens, Friedrich Nietzsche, auch auf metaphorischer Ebene einen klaren Gegensatz formuliert hat, indem er das „Leben“ als durchgehenden Referenzpunkt seiner Po-

lemik gegen antiquarische Gelehrsamkeit wählte: „wir brauchen [die Historie] zum Leben und zur Tat, nicht zur bequemen Abkehr vom Leben und von der Tat [...] es gibt einen Grad, Historie zu treiben, und eine Schätzung der selben, bei der das Leben verkümmert und entartet“ (*Unzeitgemäße Betrachtungen Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, Frankfurt a. M. 1981, 95–184, hier 95). Dieselbe Lebensmetaphorik wird tragend für das Selbstverständnis der klassischen Moderne, exemplarisch formuliert in Filippo Marinettis „Futuristischem Manifest“ von 1909, das Museen und Bibliotheken mit Schlachthäusern, Friedhöfen und Katakomben vergleicht (in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders [Hg.], *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart 1995, 3–7, hier 5f.).

LEBEN UND TOD, GESCHICHTE UND GEGENWART

Die Metaphorik von Leben und Tod charakterisiert also den grundlegenden Bruch, den die Moderne hinsichtlich des Umgangs mit Geschichte bedeutete: Bestimmte sie sich doch selbst gerade in der Abgrenzung gegenüber dem Vergangenen, als das Neue schlechthin. Ähnlich aggressiv hat sich später die Postmoderne gegenüber der Moderne antihistorisch geriert, indem sie nicht nur für sich beanspruchte, mit allen Kategorien und Ansprüchen der Moderne gebrochen zu haben, sondern gänzlich aus der Geschichte ausgestiegen und folglich prinzipiell nicht mehr historisierbar zu sein. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist die aggressive Rhetorik von Rosalind Krauss (vgl. Verena Krieger, *Der Blick der Postmoderne durch die Moderne auf sich selbst. Zur Originalitätskritik von Rosalind Krauss*, in: dies. [Hg.], *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln/Weimar/Wien 2008, 143–161). Treffend bezeichnete Stefan Germer daher die Künstler/innen seit den 1960er Jahren als „schwierige Zeitgenossen“, die sich einer Historisierung und Kontextualisierung ihrer Kunst verweigerten und diese zu „blockieren“ versuchten, indem sie Strategien einer permanenten Aktualisierung

verfolgten (vgl. Die schwierigen Zeitgenossen. Über die Probleme der Historisierung aktueller Kunst [1994], in: Julia Bernard [Hg.], *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer*, Köln 1999, 219–232).

Die Verwerfung des historischen Denkens zugunsten einer absoluten Präsenz des Neuen, Gegenwärtigen, auf die Zukunft Gerichteten ist also schon seit der Moderne, mehr noch seit der Postmoderne ein zentrales Merkmal des Gegenstandes selbst, mit dem sich eine Kunstgeschichte der Gegenwart auseinandersetzen hat. Sie begibt sich damit auf ein Terrain, in dem ganz andere Gesetze herrschen, andere Prinzipien gelten als in ihrem eigenen – als einer genuin historischen Wissenschaft. Es handelt sich also um einen grundsätzlichen Konflikt – und dieser ist nicht aufhebbar, da die Kunst sich immer wieder neu als gegenwärtige manifestiert, dabei aber nolens volens zugleich immer geschichtlich ist und wird und folglich auch die Grenze zwischen einer auf die Gegenwart und einer auf die Geschichte orientierten Kunstwissenschaft ständig in Bewegung bleibt. Als Kunsthistoriker/innen, die wir selbst Teil dieses Prozesses sind, müssen wir unvermeidlich in und mit diesem Konflikt existieren und umgehen. Das bedeutet, dass wir für die aus diesem grundlegenden Konflikt erwachsenden methodischen Schwierigkeiten keine ein für alle Mal gültigen Lösungen finden werden, sondern experimentell immer neue Lösungsansätze entwickeln müssen.

ZWISCHEN BESSERVERSTEHEN UND MISSVERSTEHEN

Betrachtet man den Konflikt zwischen „lebendiger“ Gegenwart und historischer Perspektive methodologisch, so ergeben sich aus der gleichzeitigen Lebenszeit von Künstler/in und Interpret/in vor allem zwei Herausforderungen, die in einem komplementären Verhältnis zueinander stehen: 1. die aktive Einflussnahme des Künstlers bzw. der Künstlerin auf die Interpretation des eigenen Werks; 2. die Teilhabe des Interpreten bzw. der Interpretin an den Themen, Motiven und Kontexten, die für das zu interpretierende Werk prägend sind, also all das, was man gemeinhin mit „Zeit-

geist“ umschreibt. Dass Künstler/innen die Interpretation des eigenen Werks durch Manifeste, Theorien und andere Schriften nachhaltig beeinflussen, ist kein speziell für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst relevantes Phänomen – schließlich haben Künstlerschriften auch für das Verständnis historischer Kunst erstrangige Bedeutung. Charakteristisch für die Gegenwartskunstgeschichte ist aber ein quantitativ und qualitativ gesteigertes Maß an Einflussnahme. Nicht nur agieren Künstler/innen heute vermehrt durch aktuelle und schnell eingreifende Medien wie Fernsehen, Internet/Social Media und Tagespresse, sondern viele betreiben auch ein systematisches Selbst-Marketing, dessen zentraler Bestandteil die gezielte Steuerung der für ihr Werk verbreiteten Interpretationsmuster ist. In dem Bewusstsein, dass ihr Erfolg auf dem Kunstmarkt nicht nur von der Qualität ihrer künstlerischen Arbeit, sondern mehr noch von marktgängigen Deutungen abhängig ist, produzieren nicht wenige Künstler/innen komplexe Selbst-Interpretationen – die Kunsthochschulen und Akademien bieten längst hierfür die entsprechende theoretische Schulung an (vgl. den Beitrag von Daniel Hornuff in diesem Heft, 360ff.). Oder sie integrieren die Dokumentation und Kontextualisierung des eigenen Werks gar direkt in ihre künstlerische Tätigkeit und schwingen sich so zu „Autoritäten“ ihrer eigenen Historiographie auf (vgl. Julia Gelshorn [Hg.], *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwart*, Bern u. a. 2004).

In ihrem verständlichen Interesse mitzubestimmen, welche Deutungsmuster zum Tragen kommen, betreiben sie im Rahmen ihrer Möglichkeiten auch eine Selektion der Autor/innen von Katalogtexten und von Kurator/innen ihrer Ausstellungen. Das hat konkrete Auswirkungen auf die in diesem Feld tätigen Kunsthistoriker/innen, denen ebenso wie den Künstler/innen daran gelegen sein muss, dass eine erfolgreich funktionierende Arbeitsbeziehung zustande kommt (vgl. den Beitrag von Reinhard Spieler in diesem Heft, 356ff.). „Gelingen“ erscheint diese Beziehung aber immer nur dann, wenn die Interpretation den Vorstellungen des Künstlers bzw. der Künstlerin

entspricht oder wenn diese/r dadurch eine Rückmeldung über das eigene Werk erhält, die ihr bzw. ihm einleuchtet, schmeichelt, gefällt. Das hermeneutische Prinzip des „Besserverstehens“ des Künstlers als er sich selbst verstanden hat, kann also durchaus auch für die Gegenwartskunst gelten (vgl. Lutz Danneberg, Besserverstehen. Zur Analyse und Entstehung einer hermeneutischen Maxime, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko [Hg.], *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin 2003, 644–711). Entsprechend „misslungen“ erscheint das Verhältnis, wenn dies nicht der Fall ist. Ob eine in diesem Sinne „misslungene“ Interpretation zu einem späteren Zeitpunkt neue Valenz erhalten kann und wird, ist die entscheidende Frage, auf die sich immer erst im Nachhinein antworten lässt.

TEILHABE AN DER GEGENWART ALS METHODENPROBLEM

Faktisch hat damit aber ein Wandel der hermeneutischen Prämissen stattgefunden: 1920 hat Erwin Panofsky den wichtigen Satz formuliert, dass Künstlertheorien „ein der Deutung fähiges und bedürftiges Parallelphänomen“ zu den Kunstwerken seien, „Objekte, nicht Mittel der sinngeschichtlichen Interpretation“ (Der Begriff des Kunstwollens, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14, 1920, 321–339). Heute dagegen dient das Künstlerwort meist als Ausgangspunkt für die Deutung, und man kann froh sein, wenn es nicht zugleich der Endpunkt ist (zur notwendig aufrecht zu erhaltenden Differenz zwischen Künstlertheorie und kunsthistorischer Deutung vgl. Gelshorn, Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung, in: *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst*, 2008, 193–211). Freilich war Panofsky nicht mit Künstler/innen befasst, die nachdrücklich und eloquent ihre eigenen Auffassungen vertraten. Dagegen agieren Kunsthistoriker/innen, die sich heute mit zeitgenössischer Kunst befassen, stets mehr (als Kurator/innen oder Kunstkritiker/innen) oder weniger (als universitäre Kunsthistoriker/innen) in einem Netzwerk wechselseitiger

Abhängigkeiten und Loyalitäten, was ein kritisch-hermeneutisches Arbeiten in Panofskys Sinne strukturell erschwert. Allerdings gilt dieses Problem auch für die historische Forschung. Man denke etwa an das interessegeleitete Agieren der Erb/innen und Nachlassverwalter/innen von verstorbenen Künstler/innen des 20. Jahrhunderts, die nur „genehmen“ Forscher/innen Zugang gewähren. Die Einflussnahme der lebenden Künstler/innen auf die Deutung ihres Werks überträgt sich auch auf deren Nachkommen.

Damit berührt sich der Aspekt der Einflussnahme von Künstler/innen auf die Interpretation faktisch mit dem Aspekt der Teilhabe der Kunsthistoriker/innen an den von ihnen beschriebenen kulturellen Phänomenen. Diese Teilhabe schließt nicht nur die persönliche Verbundenheit mit den besprochenen Künstler/innen und das gemeinsame Interesse an deren Erfolg ein, sondern darüber hinaus die bewusste oder uneingestandene Teilhabe an den kulturellen, sozialen und geistigen Voraussetzungen, auf denen die zeitgenössische Kunst basiert. Aufgrund eben dieser Involviertheit galt es in der akademischen Kunstgeschichte fast das gesamte 20. Jahrhundert hindurch als fragwürdig, sich mit zeitgenössischer Kunst zu befassen – genauer gesagt, galt es als unmöglich, dies auf wissenschaftlich ernstzunehmendem Niveau zu tun. Jahrzehntlang verfassten akademische Kunsthistoriker/innen nebenher Katalogbeiträge oder Kritiken über zeitgenössische Kunst, ohne dies als Teil ihrer wissenschaftlichen Arbeit zu deklarieren.

Explizit hat diese in der Bundesrepublik noch bis weit in die 1980er Jahre vorherrschende Auffassung Heinz Ladendorff formuliert, als er 1955 schrieb, dass sich „alle Kunstbetrachtung [...] einer Art Dunkelfeld“ von bis zu 90 Jahren gegenübersehe, „in dem ein gerechtes Verstehen und ein verbindliches Urteil nicht möglich“ sei. Der Kunsthistoriker könne an der „Kunst nach dem Impressionismus vornehmlich als generationsbestimmter Zeitgenosse Anteil“ nehmen, daher ließe sich „über den wissenschaftlichen Wert derjeni-

gen Arbeiten, die sich mit der jüngeren Vergangenheit beschäftigen“, vorerst „wenig aussagen“ (Kunstwissenschaft, in: Werner Schuder [Hg.], *Universitas Litterarum. Handbuch der Wissenschaftskunde*, Berlin 1955, 605–634, hier 622f.).

Etwa seit den 1990er Jahren hat die universitäre Kunstgeschichte diese Auffassung von Grund auf verworfen. Zeitgenössische Kunst ist zum selbstverständlichen Gegenstand von Forschung und Lehre geworden und stößt auf ein enormes Interesse seitens der Studierenden. Das ist prinzipiell positiv zu bewerten, hat aber auch problematische Seiten. Zum einen geschieht dies vielfach auf Kosten der älteren Kunstgeschichte, was einen Verlust an historischen Kenntnissen bei der nächsten Kunsthistoriker/innengeneration befürchten lässt und einer Enthistorisierung der Perspektive auf Gegenwartskunst Vorschub leistet (die freilich auch bei zeitgenössischen Künstler/innen unaufhaltsam voranschreitet). Zum anderen hat sich die Kunstgeschichte für ihren Umgang mit zeitgenössischer Kunst bislang kein methodologisches Fundament geschaffen, das Vorbehalten und Einwänden wie denjenigen Panofskys und Ladendorffs gerecht würde oder auf einer dezidiert neuen Methodologie basiert. So sehr war man damit beschäftigt, die Befassung mit Gegenwartskunst überhaupt zu rechtfertigen, dass wenig Raum blieb, die damit verbundenen strukturellen Schwierigkeiten zu reflektieren. Kunstgeschichtliche Deutungen von zeitgenössischer Kunst geraten daher, wie Wolfgang Ullrich nicht zu Unrecht polemisiert, mitunter „beliebig oder devot“ (Fatale Liebe zum Geheimnis, in: *DIE ZEIT*, Nr. 10, 2008, 54).

EMPATHIE ODER DISTANZ?

In diesem Zusammenhang ist es hilfreich, einen Seitenblick auf die akademische Nachbardisziplin der Zeitgeschichte zu werfen. Weit eher als die Kunstgeschichte hat sich nämlich die Geschichtswissenschaft in der Bundesrepublik mit der Gründung des Instituts für Zeitgeschichte in München im Mai 1949 (damals noch unter dem Namen: Deutsches Institut für Geschichte der nationalsozialistischen Zeit) und der *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* (1953) der „Epoche der Mitleben-

den“ zugewandt (Hans Rothfels, *Zeitgeschichte als Aufgabe*, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 1, 1953, 1–8). Das Problem der Involviertheit von Wissenschaftler/innen in die Interessen und Konflikte der eigenen Zeit reflektiert sie nicht nur schon länger, sondern auch zugespitzter als Problem der Parteilichkeit bzw. in gesteigerter Form als Gefahr der direkten politischen Indienstnahme. Ihre – durchaus plausible – Antwort lautet, dass zeitlicher Abstand ebensowenig eine unabdingbare Voraussetzung für wissenschaftliche Distanz sei, wie er diese zu garantieren vermöge (Eberhard Jäckel, *Begriff und Funktion der Zeitgeschichte*, in: ders./Ernst Weymar [Hg.], *Die Funktion der Geschichte in unserer Zeit*, Stuttgart 1975, 162–176, v. a. 173f.; Horst Möller/Udo Wengst [Hg.], *Einführung in die Zeitgeschichte*, München 2003, 20; Gabriele Metzler, *Einführung in das Studium der Zeitgeschichte*, Paderborn u. a. 2004, 39ff.).

Distanz ist demnach ein ethisches Postulat, das nur durch eine adäquate wissenschaftliche Methodik einzulösen ist. Ausgehend von diesem ethischen Postulat gilt es, „Essentials“ für den wissenschaftlichen Umgang mit zeitgenössischer Kunst zu formulieren. Bezogen auf die Kunst stellt sich die Frage der Parteilichkeit und Indienstnahme vor allem als Frage nach der Unabhängigkeit des Erkenntnissubjekts vom Kunstmarkt und von monetären Interessen (vgl. den Beitrag von Isabella Cramer und Paula Schwerdtfeger in diesem Heft, 351ff.). Nur durch die klare Abgrenzung gegenüber einer unmittelbaren Verwertbarkeit ihrer Ergebnisse können sich Kunsthistoriker/innen der Vereinnahmung durch das „Betriebssystem Kunst“ erwehren und ihre kritische Eigenständigkeit bewahren. Über diese Unabhängigkeit tatsächlich zu verfügen, ist ein Privileg der an den Universitäten tätigen Kunsthistoriker/innen, was mit der besonderen Verantwortung verbunden ist, sie in der eigenen Praxis zu wahren.

Im Unterschied zur Zeitgeschichte ist es für die Kunstgeschichte aber wesentlich, nicht nur ein distanziertes, sondern auch ein empathisches Ver-

hältnis zu ihrem Gegenstand zu haben. Das heißt, das Postulat kritischer Distanz ist nicht nur vor dem Hintergrund der beschriebenen Involviertheit von Kunsthistoriker/innen in wechselseitige Abhängigkeiten und Loyalitäten in der Praxis häufig schwer einlösbar, es gerät darüber hinaus auch in einen strukturellen Gegensatz zu dem konkurrierenden Postulat, wonach das Vermögen zur einführenden Nähe zum Kunstwerk eine Voraussetzung qualitätvoller Analyse ist. Nicht nur Gegenwärtigkeit und Historizität, auch Teilhabe und Distanz stehen also in einer paradoxalen Spannung. Hinweise, wie hiermit methodisch-praktisch umzugehen ist, geben die empirischen Sozialwissenschaften, deren als qualitative Methode der Feldforschung gebräuchliche „teilnehmende Beobachtung“ einer methodisch reflektierten Kunstgeschichte der Gegenwartskunst als Modell dienen kann. Nach diesem Konzept befindet sich der bzw. die teilnehmende Beobachter/in in einer Zwischenstellung zwischen sozialer Partizipation an dem zu untersuchenden kulturellen Feld und wissenschaftlicher Distanz, sie bzw. er akzeptiert eine relative Nähe und Empathie zum Untersuchungsgegenstand und bleibt dennoch „Außenseiter“ in einer ihm fremden Kultur“ (Roland Girtler, *Methoden der qualitativen Sozialforschung*, Wien/Köln/Graz 1988, zit. nach Reiner Aster/Michael Repp, *Teilnehmende Beobachtung – zwischen Anspruch und Wirklichkeit*, in: dies./Hans Merckens [Hg.], *Teilnehmende Beobachtung. Werkstattberichte und methodologische Reflexionen*, Frankfurt a. M./New York 1989, 122–133, hier 127).

Dabei haben Nähe und Distanz gleichermaßen wichtige heuristische Funktionen: Während Nähe dazu dient, Einsichten zu erlangen, die einem sonst verschlossen blieben, ermöglicht kulturelle Distanz „das ‚Sehen‘ von nahezu Ausgeblendetem, aber auch von routinisierten Abläufen, von standardisiertem Verhalten und als normal geltenden Ansichten und Gefühlen“ (Brigitta Hauser-Schäublin, *Teilnehmende Beobachtung*, in: Bettina Beer [Hg.], *Methoden und Techniken der Feldforschung*, Berlin 2003, 33–54, hier 37f.). Bezogen auf

eine Kunstgeschichte der Gegenwartskunst ist die „teilnehmende Beobachtung“ nicht primär auf das soziale Feld des Kunstsystems zu beziehen, sondern auf die Kunst selbst. Das heißt, im Falle der Beziehung der Kunsthistoriker/in zur Gegenwartskunst manifestiert sich die „Nähe“ durch die Partizipation des Erkenntnissubjekts an der Gegenwartskultur, die „Fremdheit“ wird durch die historische Perspektive und das methodische Instrumentarium des Fachs erzeugt. Erforderlich ist insofern eine doppelte Perspektive, die einen Standpunkt im aktuellen Geschehen einzunehmen und diesen gleichzeitig zu reflektieren vermag.

Längst hat die Kunstgeschichte ihren „langen Weg zur Gegenwart“, wie ich ihn an anderer Stelle beschrieben habe, erfolgreich hinter sich gebracht (Verena Krieger, *Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte*, in: *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst*, 2008, 5–25, hier 8). Nicht nur gibt es heute eine entwickelte Praxis in der kunsthistorischen Analyse, Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Kunst, es gibt Kriterien für deren wissenschaftliche Qualität (z. B. Versachlichung von Ausstellungskatalogen, quellenkritischer Umgang mit Künstlerselbstäußerungen etc.), die durchaus berücksichtigt werden (vgl. Anne-Marie Bonnet, „Sand im Getriebe“ oder „Durchlauferhitzer für den Kunstmarkt“?, in: Oskar Bätschmann/Julia Gelshorn/Norberto Gramaccini/Bernd Nicolai/Peter Schneemann [Hg.], *Dienstleistung Kunstgeschichte? Art history on demand?*, Emsdetten/Berlin 2008, 119–125). Dies

findet inzwischen vielerorts auch in der universitären Lehre regelmäßig seinen Niederschlag, wenn Studierende durch die Mitarbeit an Ausstellungsprojekten, Katalogen, Künstlergesprächen etc. lernen können, Korruptierungen und Oberflächlichkeiten in der alltäglichen Praxis zu vermeiden. Doch bei alledem ist es von zentraler Bedeutung, sich dessen bewusst zu sein, dass die Historisierung der Gegenwart ein grundsätzlich paradoxes Unterfangen ist – und Paradoxien lassen sich selbst durch die geschärfte Methodologie nicht einfach auflösen. So bleibt es letztlich unsere Aufgabe, experimentell und in individuell unterschiedlichen Ausprägungen an ihrer Bewältigung zu arbeiten und uns immer wieder selbstkritisch und offen über die dabei gemachten Erfahrungen auszutauschen.

PROF. DR. VERENA KRIEGER
Kunsthistorisches Seminar, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Frommannsches Anwesen,
Fürstengraben 18, 07743 Jena,
verena.krieger@uni-jena.de