

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

---

46. Jahrgang

Mai 1993

Heft 5

---

## ZUR EINFÜHRUNG: AUSTAUSCH IN KUNST UND KUNSTGESCHICHTE: SELBSTFINDUNG UND INTERNATIONALITÄT

In dieser Ausgabe der *Kunstchronik* über den XXVIII. Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte in Berlin (15.–20. Juli 1992) kommen bewußt junge, teils sehr junge Kollegen zu Wort. Das Ergebnis kann nicht die überlegene Beurteilung der Veranstaltung im Reigen internationaler Fachtagungen der letzten Jahrzehnte sein. Auch eine kompetente Analyse des Zeitgeistes in unserer Disziplin, wofür ein solcher Kongreß sicher ein Stimmungsbarometer sein kann, wird man hier nicht finden. Über die Sektionen wird nicht erschöpfend berichtet; schließlich sollen die Akten zeitiger erscheinen, als man es von solchen Veranstaltungen gewohnt ist. (Auch in dieser Hinsicht wurde der Kongreß durch den Veranstalter, Prof. Dr. Thomas W. Gaehtgens, und seine Mitarbeiter bemerkenswert gut organisiert.) Engagiert und vielleicht einseitig, ja utopisch in den Forderungen und Hoffnungen werden – ausgehend von dem Kongreß – einige Anliegen an die internationale Fachgemeinschaft zusammengefaßt. Aufgefordert, über den Kongreß zu berichten, ging es den Autoren erstaunlicherweise durchweg eher um die internationalen Anliegen an die *Kunstgeschichte* als um den internationalen künstlerischen Austausch als Thema des Kongresses und unseres Faches. Dies ist Ausdruck der engagierten Atmosphäre der Veranstaltung selbst. Die Erforschung künstlerischen Austausches wurde mit erfrischendem Optimismus als Aufgabe der Kunstgeschichte angepackt. Das ganze Fach sollte hier zur internationalen Verständigung aufgefordert werden.

Wenn in den folgenden Beiträgen oft Kritik im Vordergrund steht, so sollte das ein Zeichen dafür sein, daß die Debatte aufgenommen wird, das Forum weiterwirkt. Gemeinsam ist den Autoren der Wunsch, daß die kulturpolitischen Aufgaben der Kunstgeschichte die Aufmerksamkeit der *ganzen* Disziplin stärker auf

sich ziehen und von einer gut informierten Fachöffentlichkeit diskutiert werden. Die internationale Methodendebatte tritt dabei nicht in den Hintergrund. Die Bereitschaft zur Übernahme pragmatischer Aufgaben ist vielmehr oft Folge einer theoretischen Selbstvergewisserung von Kunsthistorikern, die an der Verantwortung für das kulturelle Ambiente stärker mittragen wollen. Auf die Methodendiskussion wird in diesem Heft mit einer vielleicht naiv anmutenden, doch bewußten Feiheit von Schulzwängen reagiert. Die brennenden Fragen der Denkmalpflege nehmen mehr Raum ein als auf dem Kongreß selbst. Schließlich erscheinen zwei sehr nachdenkliche Texte über die Konfrontation der Kunstgeschichte in Ost und West.

\* \* \*

Internationale Zusammenarbeit ist in allen Gebieten der Kunstgeschichte seit jeher eine Selbstverständlichkeit. Mit dem engeren europäischen Zusammenschluß und den nunmehr internationalen Aufgaben in Osteuropa werden die Forschungstraditionen jedoch in einen über die Spezialgebiete des Fachs hinausgehenden Dialog treten müssen. Die Internationalität der Disziplin wird nicht mehr allein im Austausch der Kenner über die nationalen Grenzen hinweg, jedoch in den Grenzen ihres Spezialgebietes bestehen. Denkmalpflegerische Aufgaben werden nicht mehr nur als nationale Anliegen, sondern grundsätzlich (und nicht nur, wenn es um Herausragendes geht) als Aufgaben an die Kultur schlechthin empfunden. Die Grenzen der Verantwortung fallen weg. Wie keine andere Disziplin kann unsere der visuellen Kultur gewidmete Fachwissenschaft gemeinsame europäische Traditionen über die Sprachgrenzen hinaus sinnfällig machen. Damit fällt ihr auch eine Aufgabe bei der Schaffung eines internationalen kulturellen Bewußtseins zu.

Kunstgeschichte macht einerseits die Bilder aller Kulturen, wo und wann immer sie entstanden, verfügbar. Sie trägt damit zur Auflösung lokaler Traditionen bei, sofern diese auch dadurch Bestand hatten, daß Fremdes nicht zur Kenntnis genommen wurde. *Kunstgeschichte internationalisiert die visuelle Phantasie*. Als Zweig der Kulturindustrie trägt sie dazu bei, Geschmack und Geschichte überregional zu vereinheitlichen. Sie beeinflußt die Ästhetik des Design, der Medien und der Werbung und ist ein wichtiger Produktivfaktor. Ähnlich, wie Sammlungen moderner Kunst oder Design und Architektur weltweit einander ähnlicher werden, gleicht sich auch das Potential ästhetischer Assoziationen zunehmend. Die Verbreitung und die Verfügbarkeit der Kultur der Bilder trägt auch zur Vereinheitlichung, zur Verödung des visuellen Wissens der Bildungsbürger im „global village“ (Marshall MacLuhen) bei.

*Andererseits formt Kunstgeschichte aber auch lokale Identitäten*. Großen, regionalen Kunstlandschaften gewidmete Ausstellungen formen das landsmannschaftliche Kulturbewußtsein einer Gesellschaft, die sich oft ihre Tradition eher imaginiert als sie genuin fortzusetzen. Kulturelle Differenz (oder Distinktion) wird nicht mehr vor allem bewahrt, sondern stärker aus geschichtlichen Elementen konstruiert. Es steht zu erwarten, daß die Kunstgeschichte besonders in den

neuen Bundesländern eine die regionale Identität fördernde Funktion wahrnehmen wird. Die Debatte um große Wiederaufbauentscheidungen gehört in diesen Rahmen. In solchen Diskussionen geht es um die Grenze zwischen der Vermittlung von historisch Gewordenem einerseits und historischen Phantasien andererseits, zwischen verantwortungsvoller Selbstvergewisserung und der Schaffung chimärischer Identitäten. Diese Grenze kann niemals pauschal gezogen werden.

Interpretationsfragen wurden in der Kunstgeschichte spätestens seit der Dominanz der Ikonologie mit der Internationalität der Humanisten abgehandelt. Es mußte nun erstaunen, daß auch scheinbar lokal begrenzte, denkmalpflegerische und konservatorische Aufgaben wie selbstverständlich als internationale Anliegen der Kunstgeschichte diskutiert wurden. Wohlgermerkt: gemeint sind nicht leere Debatten um die Klassifizierung von Weltkulturgut. Internationale Spezialisten beteiligten sich etwa engagiert an der Debatte um die Berliner Museen.

Die Sektion „Die Zukunft historischer Städte: Berlin – Venedig“ machte beispielhaft deutlich, daß Anliegen der Denkmalpflege wegen ihrer kulturellen Bedeutung, aber auch, da sie die Möglichkeiten eines einzelnen Staates oft überschreiten, längst international sind. Venedig hat als insgesamt im Erhalt bedrohte abendländische Kulturstätte in erheblichem Umfang internationale Bemühungen an sich gezogen. Gerade auf die Gefahren übereilter, unzulänglicher und allzu sehr auf öffentliche Wirkung bedachter Restaurierungen machten Wolfgang Wolters und Mario Piana aufmerksam. Wolters mahnte zu grundsätzlicher Nachdenklichkeit. Verantwortung für das kulturelle Ambiente kann historische Bausubstanz grundsätzlich nicht als disponibel akzeptieren, sondern muß dem kulturellen Zeugnis zugestehen, heute und in Zukunft gar nicht zu erschöpfende oder von uns vorhersehbare Fragen aufzuwerfen.

Diese Mahnung gilt in der aktuellen Aufbruchstimmung besonders auch für Berlin und die ostdeutsche Denkmallandschaft. Die Nation scheint sich ihre Geschichtsmächtigkeit gerade durch die großspurige Verfügung über das Vorgefundene, Gewachsene und Verwachsene zu demonstrieren. Norbert Huse mahnte, daß die Erhaltung von Bauwerken der Nazi-Zeit und des DDR-Regimes nicht allein eine Frage des deutschen Selbstverständnisses oder der nationalen Selbstdarstellung sein kann. Auf das geringe öffentliche Interesse an Kulturdenkmälern der Fünfziger Jahre in Ost und West machte Christine Hoh-Slodzyk aufmerksam. Die Zeit des Wiederanfangs und der Verdrängung in beiden deutschen Staaten steht nicht hoch im Kurs. Im Westen ermöglichte eine existentialistisch gesehene *conditio humana* oder ein puristisches, an altchristliche Traditionen anknüpfendes Christentum die Konstruktion eines Menschenbildes auf der *tabula rasa*; das Schlechthinige der Existenz ließ die unmittelbare Vergangenheit in den Hintergrund treten. Im Osten wurde die Nazi-Barbarei bisweilen zur Etappe im historischen Kampf des Sozialismus verkleinert; die Opfer wurden oft mit dem gleichen banalen Heroenkult betrauert, der sich im architektonischen Heroismus der Stalin-Allee wiederfindet.

Der heutige Zeitgeist ist demgegenüber zwar sehr an historischer Selbstvergewisserung interessiert. Es geht dabei durchaus, wenn auch oft unterschwellig und

wenig selbstkritisch, um nationale Identitätsfindung. Die historischen Irrwege werden jedoch gern übersprungen. Das Selbstverständnis der Nation gibt sich oberflächlich als rational, liberal. So wollen manche den Wiederaufbau des Berliner Stadtschlusses, um architektonische und urbanistische Maßstäbe zu setzen – nicht aus Gründen nationaler Selbstdarstellung. Diese Diskussion wurde auf dem Kongreß nicht geführt. Aber zusammen mit der Debatte um den Erhalt der Fünfziger Jahre zeugt sie von nationalem Selbstverständnis und seinen versteckten Wegen. Es oszilliert nach der Wiedervereinigung mehr denn je zwischen dem Stolz auf die eigene Leistungsfähigkeit, einem Bewußtsein „sachlicher“ Überlegenheit, den daraus abgeleiteten Konsum- und Machtansprüchen, und dem Zweifel über die historische Schuld und die gegenwärtigen rassistischen Ausschreitungen. Diese Ambivalenz spiegelt sich in der Debatte darum, mit welchen Monumenten die deutsche Geschichte wieder besetzt werden soll. Die Rekonstruktion von Stein gewordenen Zeugen deutschen Geistes wie die von Schinkels Berliner Bauakademie oder die Wiedergewinnung von Identitätssymbolen wie der Dresdener Frauenkirche sind eine Sache, die Pflege von Denkmälern europäischer Industriekultur, von frühen Wohnsiedlungen des neuen Bauens, von Stadtlandschaften der Fünfziger Jahre in Ost und West eine andere. Die Sektion machte deutlich, daß Verantwortung auch für die deutsche Vergangenheit nicht an den Grenzen haltmacht. Nationale Identität hat sich vor der internationalen Öffentlichkeit zu verantworten.

Eine Sektion „Das Kunstwerk als Tourist“ wurde von Carlo Bertelli in Absprache mit Wolfgang Wolters und Manfredo Tafuri, den Leitern der zuletzt genannten Sektion, konzipiert. Denn hier wie dort ging es um die als postmodern bezeichnete Verfügbarkeit der Kunstwerke. Bertelli erörterte dies auch am Beispiel der Diskussion um den Umgang mit dem historischen Hospital in Siena, dem die Umwandlung in ein Luxushotel drohte. Was den Ausstellungstourismus betrifft, so ging es ihm nicht darum, vor allem zu beklagen, daß Museen heute Ereignisse produzieren müssen, um überhaupt die laufenden Kosten für das Bewahren ihrer Sammlungen tragen zu können. Dabei scheint er vor allem an die italienische Situation gedacht zu haben, wo vielfach, wie bei den Florentiner Ausstellungen des vergangenen Jahres über Lorenzo il Magnifico, Eigenbesitz spektakulär präsentiert wird, um den Ausstellungstourismus anzukurbeln. Auch führte Bertelli den Konflikt zwischen Kuratoren und Ausstellungsmachern nicht einfach auf die Inkompetenz der letzteren zurück. Vielmehr wies er darauf hin, daß auch die Dauerausstellungen ständig neu arrangiert und präsentiert werden, also in jeder Hinsicht eine Zurückdrängung des Dauerhaften zugunsten des Neuartigen auch und gerade im Museum um sich greift. Gerade das Originalkunstwerk wird zum Gegenstand einer *Show*. Daß Originale benutzt werden, macht ihre Zusammenstellung in der spektakulären Ausstellung zu einer einzigartigen Begebenheit; eine Einzigartigkeit, für die auch die Gefährdung des Werks durch den Transport in Kauf genommen wird.

Die Internationalität des Ausstellungsbetriebs führt nicht allgemein zu einer wirklichen kulturellen Begegnung und zum Verständnis der Mentalitäten über die

Regional- und Sprachgrenzen hinaus – so das nachdenkliche Ergebnis dieser Sektion. Das *musée imaginaire* ist nicht mehr unser vor allem geistiger Besitz, der sich nur in den Köpfen beständig wandelt. Es steht nicht mehr als unstabil wie die Phantasie der Konstanz der Werke gegenüber; die Werke selbst fluktuieren vielmehr durch wechselnde künstlerische Konstellationen und unterschiedliche Spektakel wie die *images* in der Vorstellungswelt. Der Verfügbarkeit der Werke entspricht die Verfügbarkeit der Geschichte; der Geschichtsverlust wird gerade im freien Zugriff auf die Zeugnisse aller Epochen immer mitempfunden. Das Original im klassischen Musentempel hatte seine gleichbleibende, erhabene Aura, die das Kunstwerk im Zusammenhang immer neuer Ausstellungen verliert. Oft fragt sich der geübte Ausstellungstourist, wo er ein Werk schon gesehen habe: Nostalgie über die Ortlosigkeit selbst des Geschichtsmonuments macht sich breit.

So beklagt Bertelli denn auch, daß die Museen ihre Aufgabe, gegenwärtige Kunst anzuregen, nicht mehr erfüllen, einfach weil die Bereitstellung von so viel Historischem die Phantasie insgesamt in Anspruch nehme, ohne einen Bedarf nach aktueller Kreativität zurückzulassen. Zum künstlerischen Selbstaussdruck scheint auch Naivität zu gehören, die durch Kunstgeschichte zunichte gemacht wird. Postmodern ist durchaus, wie hier die Geschichte als Phantasie die Gegenwart einholt, wie hier die Welt der Bilder, ja sogar der Originale, die Gegenwart überdeckt: Geschichte wächst sich nicht mehr zur Gegenwart an, sondern wird in ihrer Zeitlosigkeit inszeniert; Kunst spiegelt nicht mehr Realität, sondern nur noch die Vorlieben des Zeitgeschmacks für Bilder, die durch die Geschichte bereitgestellt werden. Intellektuelle Moden, mehr und mehr auch ein Ausdruck von *lifestyle*, arrangieren neue *ingroup*-Vorlieben und bedienen sich dabei frei im großen Traumbazar des ästhetisch Verfügbaren. Wie die künstlerische Verantwortung für historische Wahrheit und für die Gegenwart verblaßt, so auch die für das Kunstwerk.

Momente auf dem Weg zu dieser universalen Verfügbarkeit von Kunstwerken, die der Verfügbarkeit des Wissens über Kunst auf dem Fuß folgte, waren Gegenstand der Vorträge. Zusammenhänge, die alle kennen und beklagen, am Einzelbeispiel zu konkretisieren, ist dabei keineswegs sinnlos: der konkrete Mißbrauch gibt oft erst Mut zur Naivität ebenso konkreter Forderungen, es anders zu machen. Frank Zöllner stellte die Reiseaktivitäten der „Mona“ Lisa des Giocondo vor, besonders eine durch den Präsidenten und den französischen Kulturminister André Malraux persönlich geförderte Reise nach New York im Jahre 1962, wenige Wochen nach der Kuba-Krise. In dieser politisch veranlaßten Verschiffung wurde Leonardos Meisterwerk zum Identifikationsobjekt abendländischer, ja „westlicher“ Zivilisation. Anhand einer einzelnen Ausstellung, der Schau „Circa 1492: An Encounter with Works on Tour in 1992“ regte Eunice C. Howe differenzierte Gedanken über die Notwendigkeit solcher „Blockbuster“-Ausstellungen an. Einerseits sei das Unternehmen notwendig gewesen, um zu einem zeitgemäßen, multikulturellen Bild der Entdeckung und der frühen Kolonisierung Amerikas zu gelangen. Andererseits werde Kunst- und Kulturgut immer mehr in den

Prozeß seiner eigenen Interpretation hineingezogen und dadurch in Mitleidenschaft gezogen. Michele Cordaro machte auf die Gestaltung des Kunstwerks anlässlich seiner Restaurierung aufmerksam. Bei dem zum Spektakel gemachten Ereignis der Restaurierung tritt die Notwendigkeit der Bewahrung oft in den Hintergrund gegenüber dem Bestreben der Sponsoren, Bedeutendes für Berühmtes zu tun. Es geht vielfach vor allem um das Verschönern und um die Gelegenheit, gewichtige Entdeckungen zu machen, die in einer Ausstellung und ihrem Katalog präsentiert werden können. Physikalisch-chemische Untersuchungen, pittoresk visualisiert, treten bei so motivierten Restaurierungen oft an die Stelle quellenkritischer, kunsthistorischer Analysen. Sinnvoller sei es, etwa die Auswirkungen des Massentourismus auf die Erhaltung von Kunstwerken zu untersuchen. Vorträge über die Auswirkungen der Maastrichter Verträge auf den europäischen Kunstmarkt, die Erwerbungspolitik der Museen und das Ausstellungswesen hat man in dieser Sektion vermißt.

Ausstellungen wird es nach wie vor in großer Anzahl geben. Die große monographische Schau wird dabei Höhepunkte setzen. Während Kunsthistoriker sich freuen, Originale Seite an Seite begutachten zu können, wird für die breite Masse die „zentrale“ Figur dieses oder jenes Künstlers in Mode gebracht. Regionen werden ihre Mäzene, ihre Dynastien, ihre Kunst nach wie vor präsentieren und sich im Glanz ihres kulturellen Erbes sonnen. Sponsoren, Regionen, Länder und Nationen interessieren sich weniger für die thematische Ausstellung, die kulturelle und künstlerische Zusammenhänge einem Publikum so präsentiert, daß zugleich mit künstlerischer Schönheit Verständnis für historische Mentalitäten, für regionale Situationen geweckt wird. Gerade dieser Typus Ausstellung aber könnte künstlerischen Austausch als Voraussetzung kultureller Blüte in Europa präsentieren und um Verständnis für unterschiedliche nationale Probleme und ästhetische Werte werben. Statt in ihre Forschungsinteressen verliebt zu sein und sie zum Gegenstand von Ausstellungen zu machen, muß die Kunstgeschichte sich den auch politischen Bildungsauftrag von Ausstellungen für eine breite Öffentlichkeit stärker zur Aufgabe machen. Kulturpolitik muß nach wie vor für Projekte gewonnen werden, die, statt der Selbstdarstellung zu dienen, dem Verständnis der Nationen nützlich sein wollen. Der Kunstgeschichte wird angesichts der gesamteuropäischen Probleme diese von zeitgeschichtlicher Verantwortung geprägte Aufgabe wieder stärker wahrnehmen müssen.

Die Internationalität der *Aufgaben* an die Kunstgeschichte und ihre Institutionen könnten anhand dieser Sektionen beispielhaft beleuchtet werden. Die Internationalität und der nationale Charakter der Kunstgeschichte selbst, ihrer Schulen und Institutionen (wie etwa auch des CIHA), wurden nicht ausdrücklich zum Thema des Kongresses. Dennoch forderte die Veranstaltung wohl nicht nur die Autoren der Beiträge dieses Heftes zum Nachdenken darüber auf.

Die Paradigmen künstlerischen Austausches waren mehr oder weniger das Thema aller Sektionen, selten jedoch (etwa in dem Beitrag Oleg Grabars) wurde die Dialektik von nationaler Selbstvergewisserung und Transnationalität ausdrücklich zum Thema. Bevorzugt wurden Kunsthistoriker eingeladen, die über

den jeweiligen nationalen Rahmen hinausdenken – bei amerikanischen Kollegen mehr als andernorts eine Selbstverständlichkeit. Nationale Traditionen in unserem Fach wurden eher in den Hintergrund gestellt. Aus Italien beispielsweise war etwa mit Salvatore Settis ein Archäologe und Kunsthistoriker mit einer vor dem Hintergrund der italienischen Tradition untypischen intellektuellen Laufbahn eingeladen. Der Dialog zwischen den unzweifelbar nationalen Schulen der Kunstgeschichte bleibt ein Anliegen. Es wird dabei um die jeweilige historische Situation gehen, in der kunsthistorische Schulen ihr nationales Profil gewannen, um die institutionellen Voraussetzungen, die besonderen nationalen Anliegen an das Fach und die Legitimation der bevorzugten Methoden. Verständnis für Andersartigkeit kann dabei eher gewonnen werden, als wenn man sich am Zusammenhalt „traditioneller“, exklusiver Schulen nur stößt.

Settis leitete die Sektion, in der Denkmodelle der Internationalität entwickelt werden sollten (vgl. S. 241-243 in diesem Heft). An den unterschiedlichen Beispielen wurde aufgezeigt, wie künstlerischer Austausch sich historisch vollzogen hatte. Tonio Hölscher entwickelte neue Modelle zur Rezeption griechischer Kunst in der römischen Zivilisation: Statt römische Kunstperioden nach dem jeweils vorherrschenden griechischen Stilvorbild einzuteilen, sieht er gerade die Verfügbarkeit unterschiedlichster griechischer Modelle in einer vielfältigen Formensprache als Merkmal einer künstlerischen Semantik an. Sie war der hochdifferenzierten und doch von einheitlichen, griechisch-römischen Kulturwerten zusammengehaltenen römischen Gesellschaft angemessen. Am Beispiel der Antikenrezeption in früher islamischer Kunst stellte Oleg Grabar Denkmodelle künstlerischen „Einflusses“ oder „Austausches“ grundsätzlich in Frage, um den eigenständigen, bewußten und durch neue Begründungszusammenhänge motivierten Rückgriff in den Vordergrund zu stellen. Lyckle de Vries untersuchte den Einfluß von Bartholomäus Spranger auf Hendrik Goltzius' Genrestiche und verfolgte, wie eine Stilübertragung von Prager Hofkunst in das bürgerliche Milieu Haarlams wegen der unterschiedlichen Erwartungen des Publikums nach kurzer Zeit keine Nachfolge fand.

Grundsätzliches über Tradierung in der Zeit und zwischen Kulturen kam besonders anhand zweier Vorträge zu ethnologischen Problemkreisen zur Sprache. Carlo Severi kritisierte eine formalistische Interpretation der Werke exotischer Gesellschaften als Kunst, bei der technische Qualität als Bewertungsmaßstab anschlüssig gemacht wird. Motiviert seien solche Ansätze letztlich durch die Musealisierung. In der Interpretation vor dem Hintergrund von kollektivem Gedächtnis und Ritus sah Severi ein Mittel, an die Stelle des Ästhetizismus die wirkliche Begegnung mit anderen Kulturen zu stellen. Von da aus gelangte er zu einer Verteidigung der Ikonologie als kulturgeschichtlicher Methode. Settis selbst verfolgte diesen Ansatz in der Geschichte der Kunstgeschichte: Aby Warburg, so seine These, habe am Beispiel eines „historistischen“ Rückgriffs der Pueblo-Indianer auf Formen, die ein bestimmter Stamm einige Generationen vorher verwendet hatte, Denkmodelle für das Wiederaufgreifen vergangener Kunstsprachen auch im abendländischen Kulturkreis entwickelt. Spektakulär war Horst Brede-

kamps Vortrag über „Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austausches“: Der spielerische Umgang mit unterschiedlichsten Erzeugnissen der Kunst, der Technik und mit Naturfunden erschloß dennoch Welt. Die *omnitudo realitatis*, die Gesamtheit aller perfekten und daher auch von Gott geschaffenen Dingen, stand unausgesprochen im Hintergrund: Sie wurde vom Menschen als zweitem Demiurgen der Wirklichkeit spielerisch nacherschlossen. Bredekamp nahm der ungewohnten Begegnung des Heterogenen den Charakter des Wunderbaren, Monströsen.

Die von Settis geleitete Sektion beleuchtete das Problem des Kultur-Transfers anhand von Einzelbeispielen. Kultureller Austausch erweist sich als ein schillerndes Phänomen, das so viele Facetten hat, wie man es ansieht. Die Dialektik von Regionalität und Austausch, von Eigenem und Fremden in der *Kunst* kann wohl nur von einer *Kunstgeschichte* verstanden werden, die sich über ihre eigenen nationalen Voraussetzungen und die Bedingungen internationaler Verständigung Rechenschaft ablegt. Ein sehr konservatives Fach ist angesichts moderner Herausforderungen versucht, den zweiten Schritt vor dem ersten zu tun: Auch kulturtherapeutisches Wirken zur Förderung multikulturellen Bewußtseins setzt Selbstanalyse voraus. Gerade die teils verkrusteten, festgefahrenen Schulen, deren Blickfeld bisweilen auf das nationale Kulturerbe beschränkt bleibt, müssen in den Dialog geführt werden.

Die Kunstgeschichte ist heute in ihren Schulen, Institutionen und Forschungstraditionen deutlich nationaler geprägt als in den verschiedenen Phasen der Gründung ihres methodologischen Repertoires. Internationalität und nationale Selbstbesinnung oder gar Nationalismus wechseln einander ab. Zu Zeiten des internationalen Klassizismus in Rom standen nationale Schulen der Kunsttheorie und -deutung in einem viel engeren Dialog als im frühen 19. Jahrhundert. Ein anderes Beispiel soll genauer betrachtet werden: Der Dialog zwischen Julius von Schlosser, Roberto Longhi und Benedetto Croce war sicher von nationalen Denktraditionen unbelastet. Longhi hatte bei Toesca eine auf Domenico Morelli zurückgehende, positivistische Werkanalyse gelernt, bevor er von der genaueren, die künstlerische Logik sprachlich nachschöpfenden Beschreibung der großen französischen Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts beeinflußt wurde. Berensons Gedanken über den illustrativen und dekorativen Charakter von Kunst machte er ebenso fruchtbar wie Cavalcaselles vergleichende Methode. Von Croce akzeptierte er zwar seine Aufwertung der Intuition als eines eigengesetzlichen, auf Charakter statt auf Allgemeines gerichteten Erkenntnisvermögens. Croces bewußter Nichtbeachtung der spezifischen Darstellungsmittel einer Kunst in ihrem Einfluß auf den lyrischen Ausdruck jedoch mißtraute der analytisch denkende Longhi. Der internationale Charakter dieser Schulung wird kaum in Abrede gestellt werden können, und doch wurde Longhi zum Begründer einer in ihren Fragestellungen und Methoden gänzlich national italienischen Schule der Kunstgeschichte, der Attribution und die Konstruktion individueller *œuvres* ein Hauptanliegen geworden ist. – Zwischen den Fragestellungen und Anliegen verschiedener Denk- und Schultraditionen zu vermitteln, wird ein bleibendes Anliegen des internationalen Austausches in der Kunstgeschichte sein müssen.



Bevor die kunsthistorische Alltagsarbeit des Deutens und Analysierens von Anfang an aus dem internationalen Gedankenaustausch erwachsen kann, wird über nationale Bedingtheiten der kunsthistorischen Schulen stärker nachgedacht werden müssen. Die Erforschung der Geschichte unserer eigenen Disziplin wird seit einigen Jahren wieder stärker betrieben; eine historische Soziologie unseres Faches und seiner nationalen Schulen steckt jedoch noch in den Kinderschuhen. Selbst über die Gesamtzahl der Kunsthistoriker in den einzelnen Nationen wissen wir wenig. So kann man etwa nur darüber spekulieren, daß die relativ geringe Zahl von Kunsthistorikern in Frankreich auch andere methodische Schwerpunkte bedingt. Auch die institutionellen Voraussetzungen kunsthistorischer Forschung sind meist nur Gegenstand allgemeiner Bemerkungen. Man mag darüber *raisonnieren*, ob das System nationaler Wettbewerbe geradlinige Karrieren und damit auch eine stärker national ausgerichtete Ausbildung fördert; tatsächlich bekannt ist darüber wenig. Auch die institutionellen Voraussetzungen des Zusammenwirkens der Forschung in Museen, Universitäten und in der Denkmalpflege (bzw. des Scheiterns einer solchen Zusammenarbeit) in den einzelnen Ländern sind nur Gegenstand allgemeinen Erfahrungsaustausches. Wir wissen meist nicht einmal, wieviele Kollegen in den verschiedenen Aufgabenbereichen arbeiten, wie typischerweise ihre Ausbildung verläuft, in welchem Alter sie verantwortliche Positionen erreichen etc. Auch von ihrer eigenen Produktivität auf dem Buchmarkt, im Ausstellungswesen und in freien Berufen hat die Kunstgeschichte kaum eine sachliche Vorstellung. Das gleiche Publikum, das Ausstellungen massenhaft besucht und regelmäßig Kulturreisen unternimmt, hat vom Kunsthistoriker oft noch die Vorstellung des verschrobene[n] Elfenbeinturmgelehrten. Zwar wird die Geschichte kunsthistorischer Institutionen im lokalen Rahmen seit jeher erforscht oder zumindest archiviert. Doch fehlt es weitgehend an koordinierten Bemühungen, daraus so etwas wie *die institutionelle Geschichte unserer Disziplin* und ihrer Aufgaben abzulesen. Die Entwicklung des Museums und des Kunstsammlertums wird demgegenüber mehr und mehr zu einem aktuellen Thema des Faches. Die Geschichte historischer Sammlungspräsentationen jedoch ist noch zu schreiben.

Auch in der Kunstgeschichte setzt die Begegnung mit dem Anderen Nachdenken über Eigenes voraus. Verantwortung für die Bewahrung der *eigenen* Denkmäler und der nationalen Forschungstradition richtet sich auch nach *außen*. Gerade in der visuellen Weltzivilisation hat unser Fach wie alle Kulturwissenschaften die Aufgabe, durch Traditionspflege regionale Gemeinschaftlichkeit zu erhalten, neu zu beleben oder das Material für neue kulturelle Prägungen bereitzustellen. Der modernen Kunst etwa der dritten Welt oder westlichen *high and low*-Tendenzen wird gerade die *Gründung* kulturellen Gruppenbewußtseins immer mehr zur künstlerischen Aufgabe. Natürlich muß die Kunstgeschichte das Erlesenste und Geschmackvollste oder das Neueste und Aktuellste international bereitstellen. Sie trägt dadurch in notwendiger Weise zur Formung einer internationalen, intellektuellen Elite bei. Zugleich begründet sie das distinktive, geschmackliche Element einer internationalen *ingroup*. Doch gerade im „global village“ werden der Erhalt und die Förderung von Unterschiedlichkeit, der Kunst von Gruppen,

Gesellschaftsklassen, Völkern, Regionen und Nationen immer mehr auch zur Angelegenheit internationaler Verantwortung. Das Absterben einer kulturellen Selbstfindung benachteiligter Schichten und Völker fördert primitive Identifikationen, dumpfen Nationalismus und Chauvinismus. Die Gegenüberstellung progressiv-liberaler Internationalität und konservativer Regionalität gehört zum Urgestein sedimentierter, ideologischer Vorurteile; sie ist obsolet. Selbstfindung und Internationalität gehören gleichermaßen zu den Aufgaben der Kunstgeschichte. Dieser weiter gespannten Verantwortlichkeit wird das Fach nur gewachsen sein, wenn es lernt, sich selbst besser zu verstehen, hierarchische Strukturen des wissenschaftlichen Austausches abzubauen und den Diskurs der Verantwortlichkeit in den eigenen Reihen auf eine breitere Basis zu stellen.

Eine stärkere Transparenz der institutionellen Strukturen unseres Faches wäre auch die Voraussetzung dafür, daß die Kunstgeschichte als ganze die ihr zufallende Verantwortung koordinierter übernimmt. Die Fachöffentlichkeit der Kunsthistoriker könnte kompetenter die herausragenden kulturpolitischen Anliegen an die Disziplin aufnehmen. Die Förderung einer solchen Fachöffentlichkeit wird von der jungen Generation international mit unterschiedlichen Akzenten als wichtiges Anliegen empfunden. Weniger als in den Siebziger Jahren suchten junge Kollegen ihre aktuelle Position ausschließlich durch methodologische, theoretische Orientierung. Von den „neuen Ansätzen“ der Kunstgeschichte ist die Mehrzahl bereits Jahrzehnte alt. Der Kongreß hat gezeigt, daß die schulinterne Debatte vergleichsweise weniger Echo hervorruft als noch vor wenigen Jahren. Natürlich werden neue Probleme der Sozial- und Ideengeschichte, medientheoretische Fragestellungen oder die Analyse von Erzähl- und Darstellungsstrategien begeistert verfolgt – übrigens über die Grenzen semiologisch, hermeneutisch, rezeptionsgeschichtlich oder ideologiekritisch ausgerichteter Denktraditionen hinweg. Die Geschichte der graphischen Künste bis zur illustrierten Presse unter medientheoretischem Aspekt, die Entwicklung von Design, Photographie und Werbung wollen Kunsthistoriker ebenso zu ihrem genuinen Aufgabenbereich rechnen wie die außereuropäischen Künste. So wichtig dies ist, scheinen doch der Wille und die Bereitschaft zur Teilnahme an der kulturpolitischen Verantwortung des Faches stärker ausgeprägt als der Wunsch nach theoretischer Stellungnahme. Probleme der Denkmalpflege (wie die Frage nach Denkmalorientierten oder urbanistisch ausgerichteten Konzepten), der Museologie (wie die Suche pluralistischer Ausstellungskonzepte oder das Bemühen um die Zusammenarbeit historischer, anthropologischer und kunsthistorischer Museen), auch der Forschungspolitik (welche Kataloge, Inventare, Corpora brauchen wir?) müssen in weiteren Fachkreisen zur Diskussion gestellt werden. Vielfach ist der Kreis der Entscheidungsträger zu klein oder zu alt – oder er gibt sich nicht zu erkennen. Die Gelegenheit, eine breite, kompetente Debatte zu aktuellen *praktischen* Fragen an die Kunstgeschichte zu organisieren, wird oft verpaßt. Die Kritik ereilt oft das Los, zu spät zu kommen (so auch in der *Kunstchronik*). In einem Fach, das seine eigene, interne Debatte um die wichtigen Anliegen so sehr vernachlässigt hat wie das unsere, muß man sich nicht wundern, wenn junge Studenten und

Kollegen oft jahrelang wenig engagierte Elfenbeinturm-Themen bearbeiten statt frühzeitig praxisorientiert zu forschen. In Bereichen wie dem Kunstgewerbe oder der Skulptur fehlt trotz der Kunsthistorikerschwemme der Nachwuchs.

Die durch den Kongreß angebotene Diskussion geht weiter, sie wird aus dem Kreis der Jüngeren vom Fach gefordert. Es geht ihnen darum, die Strukturen des Faches stärker öffentlich transparent zu machen und wenigstens durch die Teilnahme an der kritischen Debatte früher als bisher an der Verantwortung mitzutragen. Die mit dem internationalen Austausch in unserem Fach betrauten Institutionen sowie die nationalen und internationalen Verbände (einschließlich des CIHA selbst) müssen vorangehen. Sie sehen sich aufgefordert, ihre Aufgaben konkret zu benennen, die Voraussetzungen ihrer Bewältigung darzulegen und die kompetente Diskussion über ihre Zielsetzungen zu suchen.

Michael F. Zimmermann

*Nachbemerkung der Redaktion: Die Redaktion verdankt Michael F. Zimmermann die inhaltliche Gestaltung dieses Heftes*

## DIE TÜRME. DENKSPIELE UND DENKFIGUREN IM KUNSTHISTORISCHEN AUSTAUSCH

XXVIII. Internationaler Kongreß für Kunstgeschichte in Berlin, 16.7.-21.7.1992

Der letzte Internationale Kunsthistorikerkongreß stellte mit seinen Dimensionen alle Vorgängerveranstaltungen in den Schatten. Insgesamt verfolgten mehr als 3500 Vertreter des Faches fünf Tage lang in 26 Sektionen 180 Vorträge und hatten darüber hinaus durch ein umfangreiches Exkursionsprogramm die Möglichkeit, sich mit Problemen der Denkmalpflege, Museumsplanung u. ä. vertraut zu machen. Das thematische Spektrum der Sektionen reichte von „Video“ und „Gedruckte Photographie. Narrative und redaktionelle Strategien“ bis zu „Konstruktivismus in Ost und West“ und „Modernität und Tradition in der islamischen Architektur“. Eine bis an die Grenzen der Aufnahmefähigkeit reichende Vielfalt war der bestimmende Eindruck der Veranstaltung. Die Durchführung eines Großkongresses ist eine schwierige Aufgabe. Wenn die Kunstgeschichte als Disziplin so gut ist wie ihre Fähigkeit zur Logistik, darf man von ihr noch einiges erwarten. Das Team um Thomas Gaetgens hat in dieser Hinsicht Bewundernswertes geleistet. Sollte sich die Tendenz zur Großveranstaltung auch in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen fortsetzen, werden die Grenzen in Raum und Zeit allerdings bald erreicht sein.

Die Wahl des Tagungsortes Berlin wurde 1988 noch vor den eingreifenden politischen Veränderungen der letzten Jahre getroffen. Zu diesem Zeitpunkt konnte noch niemand ahnen, welche Bedeutung dem damals beschlossenen Rahmenthema „Künstlerischer Austausch“ 1992 zukommen würde. Es wäre falsch anzunehmen, die Kunstgeschichte sei in der Lage, auf politische Veränderungen zu reagieren wie die Fahne auf den Wind. Sie kann und sollte aber versuchen,