

Christian Nille

## Wie man Aspekte der Gegenwartskunst dazu nutzen kann, um eine methodisch am kritischen Rationalismus orientierte Kunstgeschichte zu entwerfen, und warum eine solche sinnvoll ist

Mag der Titel auch etwas sperrig wirken, so zeigt er recht genau an, was im vorliegenden Text angestrebt ist und auf welche Art dies erreicht werden soll. Das Ziel besteht darin, eine *Kunstgeschichte*<sup>1</sup> zu entwerfen, die dadurch charakterisiert ist, dass sie methodisch an der wissenschaftstheoretischen Position des *kritischen Rationalismus*<sup>2</sup> ausgerichtet ist – zentrale Momente werden dabei die Arbeit an Problemen, die Auseinandersetzung mit bisherigen Vorschlägen zur Lösung dieser Probleme *via* kritischer Diskussion sowie der an der regulativen Idee der Wahrheit angelehnte Fortschritt in der wissenschaftlichen Arbeit sein. Dass diese Form der Kunstgeschichte zu erlangen ist, impliziert die These, dass die aktuelle Kunstgeschichte methodisch anders strukturiert ist, was zu gewissen Schwierigkeiten führt, denen mit dem zu erarbeitenden Vorschlag begegnet werden soll. Eine solche Umstellung wird auf einer methodischen Ebene ansetzen, die den Gesamtkomplex der Wissenschaft betrifft und damit allgemeiner ist als jene, auf der die gängigen Methoden der Kunstgeschichte, wie Stilkritik, Ikonographie, Ikonologie *et cetera*, liegen und diskutiert werden<sup>3</sup>. Für eine solche Umstellung, so eine weitere These, lassen sich Aspekte der Gegenwartskunst nutzen. Dies bedeutet, dass die Gegenwartskunst für die hier intendierte Umstellung zwar nicht streng notwendig ist, dass sie dazu aber gleichwohl eine Chance bietet, die genutzt werden sollte.

Erläuternd muss hinzugefügt werden, dass einige der zu besprechenden Punkte in der ein oder anderen Form durchaus schon früher vorkommen, also nicht auf die aktuelle Situation der Kunstgeschichte und die Gegenwartskunst begrenzt sind, worauf auch jeweils hingewiesen werden wird<sup>4</sup>. Die Fokussierung auf die Gegenwart ist dadurch legitimiert, dass es angebrachter ist, Probleme der Gegenwart zu lösen als jene der Vergangenheit, sofern diese bereits gelöst wurden oder in einer nicht mehr zeitgemäßen Form

aufzutreten. Da eine gewisse Unstimmigkeit dahingehend herrscht, was unter einer *Methode* zu verstehen ist, wird sich im Folgenden an der von Hubertus Kohle gegebenen Definition orientiert: „Der Begriff ‚M[ethode]‘ (griech. *methodos* = ‚Weg‘) bezeichnet die Eigenschaften eines Ansatzes zur Lösung eines historischen oder systematischen Problems“<sup>5</sup>.

Im Einzelnen wird folgendermaßen vorgegangen: Zunächst wird das Problem herausgestellt, an dem gearbeitet werden soll, nämlich die aktuelle Situation in der Kunstgeschichte (I). Es folgt eine genauere Klärung und Erklärung dieses Problems (II), die dann zur Möglichkeit einer Lösung über die Nutzbarmachung der Gegenwartskunst führt (III). Diese Lösung in Form einer am kritischen Rationalismus orientierten Kunstgeschichte wird als nächstes allgemein dargestellt (IV), um sie dann anhand einzelner Beispiele, die weitgehend aus dem Bereich der kunstgeschichtlichen Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst stammen, zu verdeutlichen, was gleichsam ihre Fruchtbarkeit vor Augen führt (V). Abschließend folgt ein Fazit, das das Erarbeitete überblickshaft zusammenführt, was nötig ist, da einige Punkte erst in der Zusammenschau in ihrer vollen Tragweite verständlich werden (VI).

In vierfacher Weise wird somit zur Klärung der Frage nach den kunstgeschichtlichen Methoden in Bezug auf die Gegenwartskunst beigetragen: Erstens betrifft der Vorschlag einer methodisch am kritischen Rationalismus orientierten Kunstgeschichte die Kunstgeschichte allgemein und somit auch die spezielle Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst; zweitens werden Möglichkeiten skizziert, wie Aspekte der Gegenwartskunst für eine methodische Umstellung der Kunstgeschichte genutzt werden können; drittens wird dabei eine Alternative zur gängigen Ansicht der Bildhermeneutik präsentiert, dass die Methode den Veränderungen des Gegenstandes angepasst werden müsse; viertens werden zur Verdeutlichung einer am

kritischen Rationalismus orientierten Kunstgeschichte Beispiele besprochen, die um die Frage von kunsthistorischer Methode und Gegenwartskunst kreisen.

## I. Probleme der aktuellen Kunstgeschichte

Worin bestehen die Probleme, die im Folgenden gelöst werden sollen, welche Schwierigkeiten lassen sich im Hinblick auf die aktuelle Kunstgeschichte feststellen? Zur Beantwortung dieser Frage wird eine Gegenwartsdiagnose von Hans Belting zum Umgang mit der Kunst und ihrer Geschichte aufgegriffen und erläutert (I. 1). Dann werden einige Charakteristika der Wissenschaft herausgestellt und mit der Situation in der Kunstgeschichte abgeglichen, so dass Widersprüche sichtbar werden (I. 2). Schließlich werden zwei Einwände gegen die dargelegten Probleme der Kunstgeschichte vorgestellt, um zum nächsten Abschnitt überzuleiten (I. 3).

### I. 1 Die Zeit der Monologe

In einer kurzen Passage von Hans Belting sind viele wichtige Punkte zum Stand der Kunstgeschichte prägnant zusammengestellt. Sie soll daher als Einstieg und Anhaltspunkt dienen und dann weiter ausgearbeitet werden. Dort heißt es:

*„Wer sich heute zu Kunst und Kunstgeschichte äußert, sieht jede These, die er dem Leser, der vielleicht noch existiert, mitteilen möchte, von vornherein durch beliebig viele andere Thesen entwertet. Man kann gar keinen Standpunkt mehr einnehmen, der nicht in anderer Form schon vertreten worden wäre. Am besten ist es, auf dem eigenen Standpunkt zu beharren, zu dem man sich entschlossen hat, und schon gleich damit zu rechnen, daß die anderen ihn falsch finden oder, wenn sie ihm zustimmen, ihn wahrscheinlich missverstanden haben. Es ist die Zeit der Monologe, nicht der Dialoge“<sup>6</sup>.*

Dem Zitat lassen sich mindestens fünf Problempunkte entnehmen: Erstens wird die Existenz einer Leserschaft mit einem Fragezeichen versehen, das heißt, stärker formuliert, dass Texte nicht mehr gelesen werden. Hierfür spricht allein schon der Umstand, dass mittlerweile eine so große Menge von Texten produziert wird, die schwerlich angeeignet werden kann. Bei Qualifikationsschriften wird hiermit auch nicht

mehr gerechnet, ein Umstand, den Jürgen Kaube treffend als „nutzlose[n] Reichtum“ bezeichnet<sup>7</sup>. Die neuen technischen Möglichkeiten des elektronischen Publizierens tragen zu dieser Entwicklung bei. Als ich eine Gruppe von Studierenden darum bat, einige (kunsthistorische) Bücher zu nennen, die sie für wichtig halten, stellte sich schnell heraus, dass zwar einzelne Titel, nicht jedoch deren Inhalt angegeben werden konnte – ein Versuch, der leicht wiederholt werden kann, um das Ergebnis zu überprüfen.

Zweitens steht oft These neben These, es bestehen „beliebig viele [...] Thesen“ zur Kunst und ihrer Geschichte nebeneinander, was zu einer Entwertung einer jeden These führt. Solche Ansammlungen von Thesen irritieren, da man nicht weiß, welche zu diskutieren oder gar einer anderen vorzuziehen ist, woran man deutlich das, wie es Belting nennt, „Zeitalter der Offenheit und der Unbestimmtheit, ja auch einer Ungewißheit“ erkennt<sup>8</sup>.

Drittens lässt sich mit solchen Thesen kein noch nicht vertretener Standpunkt einnehmen, was nichts anderes bedeutet, als dass nichts Neues, kein Fortschritt erreicht werden kann, in dem Sinn dass die bisherigen Thesen als falsch herausgestellt werden. Oft lässt sich nicht einmal der Stand der Forschung angeben, oder dies ist überhaupt nicht gewünscht<sup>9</sup>. Unter Berücksichtigung des letzten Punktes kann gesagt werden, dass ein vermeintlicher Fortschritt in einer Anhäufung von richtigen Thesen besteht, oder man geht davon aus, dass eine These, die sich irgendwie von anderen Thesen unterscheidet, neu ist und damit einen Fortschritt darstellt – dann genügt es, eine Aussage in neue Worte zu kleiden, ihr, um mit Belting zu sprechen, eine „andere[...] Form“ zu geben.

Viertens besteht die Lösung dieser Unbestimmtheit darin, schlicht „auf dem eigenen Standpunkt zu beharren“. Thesen werden als falsch oder richtig *empfunden*. Was fehlt, sind *rationale Argumente* für oder gegen einen Standpunkt oder eine These. Ein solches Vorgehen wird in der Geschichtswissenschaft beispielsweise von Keith Jenkins favorisiert und praktiziert, der zu Entscheidungen, wie einzelne Zusammenhänge zu verstehen sind, einfach sagt: „I just like this way of reading things“<sup>10</sup>. Entscheidungen werden aus dem Bauch heraus getroffen, um dann daran festzuhalten.

Fünftens ist damit zu rechnen, dass ein Standpunkt, eine These, selbst bei Zustimmung, missverstanden wurde. Dabei handelt es sich um eine denkbare Konsequenz der Frage, ob es überhaupt möglich ist, einen anderen Menschen zu verstehen, da man ja nicht mit diesem identisch ist. Rhetorisch bieten sich dadurch vielfältige Möglichkeiten. Wenn einem beispielsweise die Reaktion des anderen nicht passt oder man überführt wurde, einen Fehler begangen zu haben, wird einfach gesagt, dass es sich um ein Missverständnis handle.

Die bisherigen Punkte, die sich vielfach durchdringen und durch weitere ergänzt werden könnten, lassen sich prägnant unter ihrer Folge zusammenfassen: „Es ist die Zeit der Monologe, nicht der Dialoge“. Einen Leser braucht es nicht, so kann man jene Thesen aufstellen, die man will, ohne sich darum zu kümmern, was andere dazu sagen; auch ist es beim Monolog irrelevant, ob eine These ver- oder missverstanden wird, ebenso wie der Umstand, ob man damit einen Fortschritt vollzieht oder nicht.

## I. 2 Charakteristika der Wissenschaft

Dass es sich bei dem Dargelegten um ein Problem, um eine Schwierigkeit handelt, zeigt sich bislang höchstens indirekt und soll nun expliziert werden. Denn das Ausgeführte mag vielleicht intuitiv als negativ empfunden werden, doch ist es dies nicht *per se*. Beliebig viele Thesen zur Kunst und Kunstgeschichte können durchaus positiv bewertet werden, im Sinne von Vielfalt, deren Einschränkung dann als Verlust von Freiheit und Kreativität oder als langweilig empfunden würde; oft ist Fortschritt überhaupt nicht gewollt und Missverständnisse können anregend wirken. Um diese Konstellationen als Problem zu bezeichnen, muss angenommen werden, dass wissenschaftlich über Kunst und ihre Geschichte gesprochen werden soll, und nicht journalistisch, künstlerisch oder ähnlich, da es hierdurch zu Widersprüchen, einem Konflikt kommt zwischen Charakteristika, die man der Wissenschaft zuspricht, und dem soeben Beschriebenen. Belting lässt offen, ob derjenige, der „sich heute zu Kunst und Kunstgeschichte äußert,“ der Wissenschaft oder einem anderen gesellschaftlichen Feld angehört (vgl. Kap. I. 1). Sofern die Kunstgeschichte also eine

Wissenschaft sein möchte und in der beschriebenen Weise vorgeht, handelt es sich um ein Problem.

Um diesen Umstand zu verdeutlichen, bedarf es der Klärung, welche Momente für die Wissenschaft konstitutiv sind. Dabei darf nicht erwartet werden, sämtliche Elemente und damit die Wissenschaft absolut bestimmen zu können, doch sollte es gelingen, einige Charakteristika aufzuzeigen, die es erlauben, die Wissenschaft von anderen Feldern der Gesellschaft, wie der Kunst, der Religion oder der Wirtschaft, abzugrenzen. Denn nur durch eine solche Abgrenzung, durch eine Unterscheidung von Wissenschaft und Nicht-Wissenschaft, ist es gerechtfertigt, von Wissenschaft zu sprechen. Die späteren Ausführungen zum kritischen Rationalismus werden hierzu weitere Details hervorbringen (vgl. Kap. IV. 2), so dass an dieser Stelle eine knappe Skizze genügt, um für das Problem zu sensibilisieren.

Ein wesentlicher Aspekt der Wissenschaft lässt sich einem klassischen Zitat Max Webers entnehmen:

*„Wissenschaftlich aber überholt zu werden, ist [...] nicht nur unser aller Schicksal, sondern unser aller Zweck. Wir können nicht arbeiten, ohne zu hoffen, daß andere weiter kommen werden als wir. Prinzipiell geht dieser Fortschritt in das Unendliche“<sup>11</sup>.*

Diese Ansicht, die das Ziel des Fortschritts als notwendige Bedingung der Wissenschaft begreift, ist heute allgemein akzeptiert, was sich etwa daran zeigt, dass sie von der größten deutschen Institution für Forschungsförderung, der DFG, ebenso vorausgesetzt wird wie von diversen Promotionsordnungen<sup>12</sup>. Wenn Thesen allein nebeneinanderstehen, ist ein Überholen oder Überholt-Werden nicht möglich, da hierzu Thesen als falsch herausgestellt werden müssen. Die oben besprochene Vorstellung, Fortschritt durch rein sprachlich veränderte Thesen zu erlangen, ist nicht überzeugend, sondern eher eine Mogelpackung, denn stets kann man eine These neu formulieren und dann behaupten, einen Fortschritt erbracht zu haben, da es die These in genau dieser Form noch nicht gäbe und somit etwas Neues geschaffen worden sei – diese Art des Weiterkommens ist sicher nicht gemeint. Auch der Fortschritt durch Anhäufung ist nicht tragfähig, da dies voraussetzt, dass das Angehäufte unumstößlich richtig ist, eine Annahme, die

nicht tragfähig ist. Denn in der Wissenschaft geht es – anders als bei religiösen Dogmen – darum: „alle Ergebnisse konsequent selbst anzuzweifeln“<sup>13</sup>. Nicht nur von der Religion unterscheidet sich die Wissenschaft in Hinblick auf die Fehlerhaftigkeit von Thesen und den sich daraus ergebenden Fortschritt. Weber grenzt sie auch gegenüber der Kunst ab, indem er hervorhebt: „Ein Kunstwerk, das wirklich ‚Erfüllung‘ ist, wird nie überboten, es wird nie veralten“<sup>14</sup>. Fortschritt ist somit kein Kriterium, um Kunst zu bewerten. Dort ist es etwa relevant, noch nie Dagewesenes zu schaffen, eine neue Gestalt oder Formen für ein altes Thema zu finden, wie es beispielsweise Anselm Kiefer mit *Die Argonauten* (1990) tut.

Ergebnisse anzuzweifeln, sie als falsch herauszustellen, um damit zu einem wissenschaftlichen Fortschritt zu gelangen, bedarf einer Klärung, wie solche Zweifel zu gestalten sind. Hier sind rationale Argumente wichtig, mit denen für oder wider eine These argumentiert wird. Es gilt:

*„Eine Argumentation ist schlüssig, wenn sie die Wahrheit einer These garantiert. Das ist genau dann der Fall, wenn alle Argumente wahr sind und die These logisch aus den Argumenten folgt. Die Umkehrung dieses Satzes ergibt ein allgemeines Schema für das Zurückweisen von Argumentationen: Eine Argumentation ist nicht zwingend, wenn sie die Wahrheit der These nicht garantiert. Dies ist der Fall, wenn eines der Argumente falsch ist oder wenn die These nicht logisch aus den Argumenten folgt“<sup>15</sup>.*

Der Kontrast zum Beharren auf dem eigenen Standpunkt ist ebenso deutlich, wie dass ein solches Argumentieren dem Dialog viel näher steht als dem Monolog. Wie zuvor ist ein solches Vorgehen typisch für die Wissenschaft und damit untypisch für andere Felder. „Rationale Argumente ja, aber an besonderer Stelle, nicht im Mittelpunkt der menschlichen Existenz“, heißt es treffend bei Paul Feyerabend, der mit dieser besonderen Stelle eben die Wissenschaft meint<sup>16</sup>. Außerhalb der Wissenschaft sind Argumente oft nicht nötig und wenn sie doch vorkommen, dann müssen sie nicht rational sein<sup>17</sup>. Wenn der Chef sagt, dass etwas so zu machen ist, wird dies akzeptiert, auch wenn er dafür keine rationalen Argumente anführt.

Indem die rationale Argumentation stark gemacht wird, wird vorausgesetzt, dass Thesen von den Argumentierenden wechselseitig verstanden werden, dass also kein ständiges Missverstehen herrscht, Missverständnisse vielmehr erkannt und geklärt werden können. Wer hingegen das Missverstehen ins Zentrum rückt, da Dinge allein individuell gedeutet werden, muss mit dem Folgenden leben: „Er muss seine Erfahrungen von null an neu machen und kann sie nicht einmal in Urteilen und Schlüssen festhalten. [...] Erkenntnis ist dann nicht mehr möglich“<sup>18</sup>. Individuelle Deutungen bedeuten eben auch, dass sie bei einer Person später anders sind als jetzt. Neben der Abwehr der radikalen Skepsis muss der Wissenschaftler darum bemüht sein, das vom anderen Gesagte zu verstehen und selbst verstanden zu werden, was in anderen Feldern nicht unbedingt nötig, mitunter sogar kontraproduktiv ist. Wer wird einem Künstler, der sich mit dem Werk eines anderen Künstlers auseinandersetzt, vorwerfen, dass er das Werk nicht korrekt verstanden habe?

Die Ausführungen dürften zumindest in einigen Aspekten den Widerspruch aufgezeigt haben, der zwischen der aktuellen Kunstgeschichte auf der einen und der Wissenschaft auf der anderen Seite besteht. Widersprüche bedeuten, dass ein Fehler und damit ein zu lösendes Problem vorliegt.

### **I. 3 Einwände und Überleitung**

Gegen die beiden vorigen Punkte, also die Charakterisierung der aktuellen Kunstgeschichte sowie der Wissenschaft lassen sich zwei Einwände anführen, die nicht nur der weiteren Klärung des Bisherigen dienen, sondern auch zum nächsten Kapitel überleiten sollen. Dort werden dann die hier vorgestellten Einwände zurückgewiesen (vgl. Kap. II).

Erstens ließe sich anerkennen, dass das Ausgeführte für eine Wissenschaft problematisch ist, jedoch bezweifeln, dass die aktuelle Kunstgeschichte damit richtig charakterisiert wurde, so dass sie nicht von diesen Problemen betroffen ist. Höchstwahrscheinlich wird man kunsthistorische Arbeiten anführen können, die eine hohe Auflagenzahl erreicht haben und oft zitiert werden, in denen Thesen diskutiert und fallengelassen wurden, die einen Fortschritt erbracht haben, ohne schlicht auf dem eigenen Standpunkt zu behar-

ren, und die auch verstanden wurden. Ebenso wird man Arbeiten finden, die diese Kriterien nicht erfüllen, so dass eine repräsentative Menge an kunsthistorischen Texten diesbezüglich auszuwerten wäre – ich würde wetten, weit mehr problematische Beispiele zu finden<sup>19</sup>. Da eine solche Analyse an dieser Stelle nicht geschehen kann, muss eine andere Vorgehensweise gewählt werden, bei der die genannten Probleme auf weitverbreitete Grundannahmen der Kunstgeschichte zurückgeführt werden.

Zweitens könnte man umgekehrt zugestehen, dass die kunstgeschichtliche Situation korrekt beschrieben wurde, dies jedoch kein Problem darstellt, da die Charakterisierung der Wissenschaft falsch ist. Dieser Einwand kommt in unterschiedlichen Formen vor, die davon abhängen, wie man Wissenschaft bestimmt. Etwa lässt sich sagen, dass zu beobachten und zu beschreiben ist, wie Wissenschaft betrieben wird, wie die wissenschaftliche Praxis aussieht. Normative Kriterien, wie die Wissenschaft sein sollte, gehen nach dieser Vorstellung, an der Realität vorbei<sup>20</sup>. Und wenn die kunsthistorische Praxis so beschaffen ist, dann zeigt dies eben an, wie die Kunstgeschichte als Wissenschaft funktioniert. Eine andere Möglichkeit besteht darin, unterschiedliche Arten von Wissenschaft anzunehmen, für die jeweils unterschiedliche Charakteristika gelten. So mögen die gegebenen Angaben zwar für die eine Wissenschaft stimmen, gelten aber nicht für die Kunstgeschichte, die eine andere Wissenschaft ist – am prominentesten ist hier die Abgrenzung der Geisteswissenschaften von den Naturwissenschaften.

## II (Er-)Klärung der aktuellen Probleme der Kunstgeschichte

Um diese beiden Einwände zu entkräften und die Gesamtsituation weiter zu klären, soll nun herausgearbeitet werden, wie es zu den Problemen der Kunstgeschichte kommt, das heißt, auf welche Ursachen sie sich historisch und systematisch zurückführen lassen. Es werden diesbezüglich drei Thesen geboten, ohne auszuschließen, dass weitere Gründe existieren. Die erste erklärt die kunstgeschichtlichen Probleme durch die Konzentration auf die Kunstwerke (II. 1), die zweite durch das Postulat einer wissenschaftlichen Sonder-

stellung der Kunstgeschichte (II. 2) und die dritte durch den kunsthistorischen Markt (II. 3).

### II. 1 Konzentration auf die Kunstwerke und deren Interpretation

Die Fokussierung der Kunstgeschichte auf die Kunstwerke und ihre Geschichte ergibt sich historisch aus dem Entstehen der Kunstgeschichte als eigenständiger Disziplin im 19. Jahrhundert. Günter Bandmann beschreibt treffend diesen Übergang von der allgemeinen oder Kulturgeschichte hin zu den Einzelwissenschaften und damit auch zur Kunstgeschichte:

*„Um des besonderen Interesses willen, das das überlieferte Gebilde beansprucht, hat man den idealen Begriff der Kunst, der Dichtung, des Rechtes objektiviert und in diesen Bereichen dem Gegenstand seinen Platz zugewiesen. Erst mit dieser Blickwendung auf das Besondere konnten sich einzelne historische Wissenschaften von einer allgemeinen Kulturgeschichte emanzipieren, sozusagen ihren Hilfswissenschaftscharakter aufgeben“<sup>21</sup>.*

Systematisch gewendet bedeutet dies, dass die Existenz der Disziplin Kunstgeschichte von der Hervorhebung des Gegenstands der Kunst und ihrer Geschichte sowie deren Abgrenzung vor allem gegenüber der allgemeinen Geschichtswissenschaft abhängt. Mittlerweile hat sich die Kunstgeschichte so stark als wissenschaftliche Disziplin etabliert, dass diese Orientierung an den Kunstwerken zur Selbstverständlichkeit geworden ist, was sich etwa an der Binnendifferenzierung nach Gegenstandsgruppen, wie Gattungen, und Epochen zeigt<sup>22</sup>.

Die Ausrichtung der Kunstgeschichte an den Kunstwerken hat eine spezielle Aufgabe der Kunstgeschichte zur Folge. Renate Prochno formuliert sie prägnant:

*„Eine wichtige Aufgabe des Fachs Kunstgeschichte ist es, so viel wie möglich über die genannten Gegenstände in Erfahrung zu bringen. Das ist die Forschung, die Kunsthistoriker betreiben. Zu den Zielen der Forschung gehört z.B., ein Kunstwerk einem Künstler oder einer Künstlerin zuschreiben zu können, es zu datieren, es in eine Kunstlandschaft zu lokalisieren, seinen Stil zu beschreiben, seine Funktionen zu untersuchen und seine Bedeutung zu entschlüsseln. [...] Die*

wichtigste Aufgabe der Kunstgeschichte ist es, die Werke so weit wie möglich zu verstehen und zu würdigen. Was wir über sie wissen, müssen wir verständlich aufarbeiten und einem größeren Publikum zugänglich machen. Das geschieht z.B. im Rahmen von Veröffentlichungen, durch die Präsentation im Museum, in Ausstellungen, usw.“<sup>23</sup>.

Bevor näher auf den Inhalt der Aussage eingegangen wird, muss ein anderes Moment herausgestellt werden, nämlich dass es sich bei Prochnos Arbeit um ein Einführungswerk handelt, ein Werk also, dass für die aktuell Studierenden und damit späteren Kunsthistoriker eine gewisse Norm vorgibt. Eine große Menge an Kunsthistorikern wird hierdurch geprägt, so dass es gestattet ist, diese Aussagen als verbindlich wenn nicht für *die*, so doch für einen großen Teil *der Kunstgeschichte* anzusehen<sup>24</sup>.

Inhaltlich sind zwei Punkte zu unterscheiden, denn einmal geht es um das klar festgelegte (*Zu-*)*Ordnen* (nach: Künstler, Entstehungszeit, Kunstlandschaft, Stil und Funktion), das andere Mal um das eher vage Entschlüsseln der Bedeutung. Da ersteres vor allem bei älterer Kunst und weniger bei der Gegenwartskunst eine Schwierigkeit bedeutet, steht im vorliegenden Text das *Deuten von Kunstwerken* im Vordergrund<sup>25</sup>. Bereits in der Schule ist man für gewöhnlich vor die Aufgabe gestellt worden, ein Bild, ein Gedicht oder ein Musikstück zu interpretieren, was als ein weiterer Grund für die allgemeine Verbreitung dieser Umgangsweise anzusehen ist. Zugleich zeichnet sich damit auch eine gewisse Schwierigkeit ab, denn zumindest der eine oder andere wird sich an die Unsicherheit und Unzufriedenheit erinnern, die mit diesen Schulaufgaben einhergegangen sind, da weder die Aufgaben noch die Bewertungen konkret greifbar waren – dieses Gefühl, das wohl den meisten geisteswissenschaftlichen Tätigkeiten entgegengebracht wird, entspricht weitgehend der im letzten Kapitel umrissenen Problemlage.

Inhaltlich ist weiterhin die Aufgabe der Vermittlung zu beachten. Was der Kunsthistoriker über die Kunstwerke weiß, soll er aufarbeiten und einem breiten Publikum mitteilen. Damit ist ein Vorgehen beschrieben, das dem *Monolog* deutlich nähersteht als dem *Dialog*, denn der zu Belehrende kann höchstens (Verständ-

nis-)Fragen stellen, nicht aber als gleichwertiger Dialogpartner auftreten. Dies spricht auch auf einer pädagogischen Ebene für die mit Belting formulierte These (vgl. Kap. I. 1).

Um die Wirkmacht des (künstlerischen) Gegenstands und seiner Interpretation zu unterstreichen, sei auf ältere Traditionen dieser Auffassung hingewiesen, wie sie sich zum Beispiel prägnant im mittelalterlichen Christentum finden. Da alles von Gott oder in Gottes Willen geschaffen wurde, besaßen die Dinge Hinweise auf Gott und die Deutung der Dinge führte zu Gott. So könnte man sehr knapp umreißen, weshalb man sich für die Deutung der Dinge interessierte<sup>26</sup>. Varianten solcher Vorstellungen wirken in der Kunstgeschichte nach. Wie Gottes Werke gilt es, jene von Künstlern „so weit wie möglich zu verstehen und zu würdigen“ (Prochno); und so erinnert auch manche museale Präsentation an etwas Heiliges. Weiter heißt es bei Prochno: „[W]enn Museen eine magische Anziehungskraft auf Sie ausüben, dann kann es sein, daß Sie das richtige Studium gewählt haben“<sup>27</sup>. Dinge, hier das Museum, besitzen magische Anziehungskräfte. Wie stark diese Kraft ist, zeigt sich auch an einer anderen Stelle, nämlich in Bezug auf die Frage, wie eine wissenschaftliche Arbeit zu gliedern ist: „Es gibt kein allgemein verbindliches Gliederungsschema: Sie müssen Ihre Gliederung am jeweiligen Gegenstand orientieren und deshalb für jede Arbeit (fast) neu erfinden“<sup>28</sup>. Der Gegenstand entscheidet über die Gliederung. Ein drittes Beispiel findet sich bei Ernst Gall, der eine „wahre Andacht des Auges, die allein zum Wesen der Kunst führt“, fordert<sup>29</sup>.

Die Interpretation von Kunstwerken bringt Probleme mit sich. Prochno gibt zu bedenken: „Die Kunstgeschichtsschreibung ist einem ständigen Wandel unterworfen; die Werke werden immer wieder neu und anders gesehen und gedeutet“<sup>30</sup>. Was auf den ersten Blick wie die Angabe einer belanglosen Selbstverständlichkeit erscheinen mag, stellt sich als ein ernsthaftes Problem heraus, denn der hier beschriebene *Wandel* sagt nichts über einen *Fortschritt* aus. An einer anderen Stelle geht Prochno ausführlicher auf diesen Punkt ein und verknüpft ihn mit der Frage nach der Methode:

„Sie werden in Vorlesungen und Seminaren, bei der Lektüre von Fachliteratur merken, daß man

*sich Kunstwerken auf mehr als nur eine Art nähern kann. Jede Methode erfasst nur bestimmte Aspekte eines Werks, keine einzige kann es voll erfassen. Das ist kein Armutszeugnis für das Fach, im Gegenteil. Viele Kunstwerke sind so komplex, daß man ihnen nur mit einer Methodenvielfalt halbwegs gerecht werden kann*<sup>31</sup>.

Es zeigt sich, dass die Vielfalt der Deutungen und Methoden eindeutig positiv aufgefasst wird. Doch müssen die Fragen erhoben werden, wie der Grad der Komplexität eines Kunstwerks und damit die Methodenvielfalt bestimmt werden sollen, und was damit gemeint ist, einem Kunstwerk „halbwegs gerecht [zu] werden“. Hierauf finden sich keine Antworten bei Prochno. Somit begegnet im Hinblick auf die Methodenfrage ein bloßes Nebeneinander beliebig vieler (Deutungs-)Möglichkeiten<sup>32</sup>.

Dass diese Problematik keine Besonderheit Prochnos ist, sondern vielmehr von der Konzentration der Kunstgeschichte auf Kunstwerke und deren Interpretation herrührt, wird durch eine Aussage Oskar Bättschmanns in einem anderen Einführungsbuch deutlich:

*„Eine Interpretation ist vollständig und richtig, wenn sie methodisch korrekt erarbeitet und argumentativ gesichert ist. Es kann mehrere richtige Interpretationen eines Werks geben, von denen keine die Widerlegung einer anderen ist. Unrichtigkeit einer Interpretation kann nur durch den Nachweis eines Fehlers der Methode aufgezeigt werden*<sup>33</sup>.

Auch hier wird die Vielfalt der Interpretationen zum kunstgeschichtlichen Programm erhoben. Da es sich, und dies sei wiederholt, um weitverbreitete Einführungsbücher handelt, denen diese Aussagen entstammen, ist damit zu rechnen, dass dieses Programm für die Kunstgeschichte allgemein, oder zumindest für große Teile, gilt.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass einige der oben herausgestellten Probleme (vgl. Kap. I. 1 und 2) – wie das Vorkommen beliebig vieler Thesen nebeneinander oder der fehlende wissenschaftliche Fortschritt – Teil der aktuellen Kunstgeschichte sind und sich aus der Konzentration auf Kunstwerke und deren Interpretation ergeben. Damit ist der erste Einwand teilweise widerlegt (vgl. Kap. I. 3).

## II. 2 Die geisteswissenschaftliche Einstellung in der Kunstgeschichte

Die gerade gegebene Erklärung für die Probleme der aktuellen Kunstgeschichte hängt vom Gegenstand und von der Umgangsweise mit diesem ab. Eine weitere Erklärung, die teilweise bereits bei der ersten angeklungen ist, bezieht sich auf einen Umstand, den man die *geisteswissenschaftliche Einstellung der Kunstgeschichte* nennen könnte. Sie ist weitgehend mit dem zweiten oben gegebenen Einwand identisch (vgl. Kap. I. 3) und besagt, dass die Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft eben Regeln folgt, die sich von jenen anderer Wissenschaften und dabei speziell der Naturwissenschaften unterscheiden. Was also zunächst als problematisch erscheint, ist in Wirklichkeit eine Folge geisteswissenschaftlicher Besonderheit und damit eine Auszeichnung.

Dass diese Sichtweise an prägender Stelle in der aktuellen Kunstgeschichte vertreten und vermittelt wird, zeigen die Ausführungen, die Hubertus Kohle in einem Lexikoneintrag zum Begriff der „Methode“ gibt:

*„Werke der bildenden Kunst stehen dem Betrachter in scheinbarer Transparenz vor Augen. Im Vergleich mit literarischen Arbeiten, die in unterschiedlichen Nationalsprachen geschaffen werden, könnte man glauben, im Visuellen einer Universalsprache zu begegnen, die eine Verständlichkeit über Kulturgrenzen hinweg garantiert. Aber auch Bildwerke sind Teile von historischen Diskursen, deren Verständlichkeit nicht per se gegeben ist, sondern die interpretiert werden müssen. Hinzu kommt, dass die Fragestellungen, die man an sie richten kann, historisch bedingt sind und sich nach den jeweiligen Interessen der Betrachter verändern. Das Verstehen individueller Schöpfungen des menschlichen Geists wird damit zu einem Problem, das sich in der Kunstwissenschaft und in den Geisteswissenschaften anders darstellt als etwa in den Naturwissenschaften, die stärker auf gesetzhaften Erklärungen aufbauen*<sup>34</sup>.

In dieser Passage begegnen einige Momente, die für die Kunstgeschichte typisch sind. Zunächst geht es darum, ein Kunstwerk zu verstehen, wozu die Interpretation dient, was dann in einen Gegensatz zum naturwissenschaftlichen Erklären gebracht wird. Dem

„Verstehen individueller Schöpfungen“ wird die „gesetzhafte Erklärung“ gegenübergestellt, wobei der Unterschied irgendwie graduell ist, ohne dass dies näher bestimmt wird. Ebenfalls nicht weiter geklärt wird das Verhältnis von „Kunstwissenschaft“ und „Geisteswissenschaften“, die sich beide von den Naturwissenschaften unterscheiden. Selbst was mit „Verstehen“ und „Verständlichkeit“ gemeint ist, beziehungsweise wann ein solcher Zustand erreicht ist, bleibt ungeklärt. Deutlich dürfte hingegen die Nähe von Kunstgeschichte und Geisteswissenschaft sein<sup>35</sup>.

Um die geisteswissenschaftliche Einstellung der Kunstgeschichte weiter aufzuschlüsseln, wird nun ein Text von Jürgen Mittelstraß herangezogen, der zentrale Charakteristika der Geisteswissenschaften benennt, von denen exemplarisch drei umrissen werden. Dann wird gezeigt, in welcher Form das Gesagte für die Kunstgeschichte zutrifft. Erstens heißt es zu den Geisteswissenschaften:

*„[I]hr philologischer und historischer Fleiß verbirgt das systematische Defizit, das ihre eigene wissenschaftstheoretische Arbeit offenbart. Deshalb scheint im übrigen auch die Tradition der Humanities ruhiger zu verlaufen; der angelsächsische Weg verzichtet weitgehend auf Theorie, die wissenschaftstheoretische Blöße bleibt bedeckt oder besser: unerkant“<sup>36</sup>.*

Die Unklarheiten in Kohles Ausführungen geben einen Eindruck davon, was mit dem „systematische[n] Defizit“ gemeint ist. Schlagender noch ist der Umstand, dass sich in den Literaturempfehlungen der einschlägigen Einführungen in das Studium der Kunstgeschichte keine wissenschaftstheoretischen Arbeiten finden<sup>37</sup>. Eine solche Kenntnis wird nicht vermittelt, nicht in den Problemkreis der Kunstgeschichte aufgenommen. Andererseits begegnen zwar auch direkt „philologischer und historischer Fleiß“ in der Kunstgeschichte, etwa wenn es um die Kenntnis und Berücksichtigung von Textquellen geht, doch zählt in erster Linie die Kenntnis der Kunstwerke durch deren sehende Aneignung. Man könnte – analog zum „philologische[n] und historische[n] Fleiß“ – von *betrachtendem Fleiß* sprechen, auf den man sich stützt: „Ein Kunstwerk erschließt sich nicht im Handumdrehen. Man muß es immer wieder betrachten: nicht nur für fünf Minuten, sondern sehr viel länger“<sup>38</sup>.

Zweitens geht es um das „Kompensationsmodell“, nach dem gilt: „Da innovativ nur die naturwissenschaftlich-technische Welt ist, nicht die kulturelle [...], ‚kompensiert‘ die geisteswissenschaftliche Welt die naturwissenschaftliche Welt“<sup>39</sup>. Dies tun die Geisteswissenschaften,

*„indem sie erzählen: Sensibilisierungsgeschichten, die einen lebensweltlichen ‚Farbigkeitsbedarf‘, Bewahrungsgeschichten, die einen lebensweltlichen ‚Vertrautheitsbedarf‘, und Orientierungsgeschichten, die einen lebensweltlichen ‚Sinnbedarf‘ erfüllen sollen“<sup>40</sup>.*

Somit ist eine Alternative zur Innovation, zum wissenschaftlichen Fortschritt gegeben und gleichsam das (monologische) Moment der *Erzählung* eingeführt. Die Form der *Erzählung* verbindet Aussagen zu einer Geschichte und versucht nicht, für oder gegen sie zu argumentieren, sie als wahr oder falsch herauszustellen. Diese Form begegnet in der Kunstgeschichte häufig, etwa wenn von der „wohl spannendsten Narration dieser Lesart der Moderne als immer wieder neu sich erfindende Malerei“ gesprochen oder gesagt wird, dass sich eine „Erzählung entwickeln [lässt], die weiträumig scheinbar Disparates verbindet“<sup>41</sup>. Zu den Kunstwerken heißt es: „[E]s ist unsere Aufgabe, sie treuhänderisch für spätere Generationen zu bewahren“<sup>42</sup>. Am eindrücklichsten kommt die Kunstgeschichte dieser Aufgabe der Kompensation wohl im Museum oder der Denkmalpflege nach<sup>43</sup>.

Drittens hebt Mittelstraß bei den Geisteswissenschaften die „eigentümliche Unerheblichkeit des Unterschieds zwischen Wahrheit und Irrtum“ hervor, was bedeutet, „daß die Beurteilung nach wahr und falsch an Bedeutung verliert und auch der Streit der Gelehrten selten nach Kriterien der Wahrheit und des Irrtums wirklich entschieden wird“<sup>44</sup>. Er verdeutlicht dies an einer klassischen Kontroverse, nämlich derjenigen zwischen Emil Staiger und Martin Heidegger. Zur Debatte steht der Mörike-Vers: „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst“, und die Frage, wie das „scheint“ zu verstehen ist, als „videtur“ (Staiger) oder als „leuchtendes Sichzeigen“ (Heidegger). Es werden von beiden Seiten verschiedene Verweise auf andere Personen und Theorien gegeben, ohne aber zu einer Entscheidung zu kommen: „Die Auseinandersetzung nimmt selbst dichterische Formen an, das Schöne wi-



dersetzt sich dem Dichter und seinem Interpreten. Die Kontroverse endet folglich unentschieden, jeder geht seine Deutungswege<sup>45</sup>.

Fragt man sich, welche Rolle der Irrtum beziehungsweise dessen Nachweis in der Kunstgeschichte spielt, so wird man einräumen müssen, dass die Kunstgeschichte nicht von dieser Art Vorgehen geprägt ist. Kontroversen finden sich – vielleicht abgesehen von Fragen der Zuschreibung und Datierung – eher selten, und noch seltener kommt es dabei zu einem klaren Ergebnis<sup>46</sup>.

Die drei skizzierten Punkte haben genauer gezeigt, was es mit dem Einwand, dass die Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft eben speziellen Regeln folgt, auf sich hat. Diese geisteswissenschaftliche Einstellung ist ebenfalls für die Probleme der aktuellen Kunstgeschichte verantwortlich und zwar auf eine andere Weise, als in der vorigen Konstellation. Denn die Konzentration auf Kunstwerke hat die Absicht der Interpretation zur Folge, was zum Problem führt, dass nicht klar zu bestimmen ist, wann eine Interpretation besser ist als eine andere (vgl. Kap. II. 1). Das Beispiel des Mörike-Verses hat nun gezeigt, dass selbst bei einer klaren Frage, auf die eine klare Antwort möglich ist, überhaupt nicht versucht wird, zu einer solchen zu gelangen. Wer dieser Einstellung folgt, wird in den Konstellationen keine Probleme sehen und er wird auch nicht auf den Nachweis seines Irrtums reagieren, sollten die Argumente auch noch so schlagend sein, da ihn ein solches Vorgehen nicht kümmert, gilt es doch allein für die anderen, die Naturwissenschaften.

### II. 3 Der kunstgeschichtliche Markt

Den beiden bisherigen Erklärungen ist gemein, dass sowohl das Abheben auf einen speziellen Gegenstand und seine Interpretation als auch die Abgrenzung der eignen Sichtweise, in erster Linie gegen die Naturwissenschaften, dazu dienen, die Eigentümlichkeit der Disziplin Kunstgeschichte zu betonen. Damit begegnet ein dritter Punkt, der erklärt, wie die aktuellen Probleme der Kunstgeschichte entstehen, indem er zeigt, wie die Betonung des typisch Kunstgeschichtlichen zustande kommt. Kurz gesagt liegt die Erklärung darin, dass Wissenschaft nicht allein ein (durch normative Spielregeln bestimmtes) Denkgebäude ist, sondern auch eine gesellschaftliche Praxis, und dass es in der

sozialen Praxis hauptsächlich darum geht, eine möglichst gute Position in der Gesellschaft einzunehmen. Dabei helfen die genannten Vorgehensweisen auf die eine oder andere Art, was nun genauer zu erläutern ist.

Zunächst sei das Grundmoment mit einer kurzen Passage aus einer Arbeit von Egon Flaig deutlich benannt:

*„Der wissenschaftliche Markt funktioniert nicht nach der hehren platonischen Regel des ‚Logon didonai‘, des Prüfens und Widerlegens, sondern nach den Strategien zur Selbstbehauptung wissenschaftlicher Fraktionen, die gegen die Entwertung ihres Wissens kämpfen sowie gegen das Eingeständnis, daß ihre Investitionen einem tendenziellen Fall der Rate des Prestige-Profits unterliegen“<sup>47</sup>.*

Deutlich wird zwischen den *Regeln der Wissenschaft* und den „Strategien zur Selbstbehauptung wissenschaftlicher Fraktionen“ unterschieden. Solche Strategien wurden in der Forschung sowohl aus wissenschaftshistorischer als auch aus wissenschaftssoziologischer Perspektive behandelt<sup>48</sup>. Speziell für die Kunstgeschichte finden sich jedoch nur vereinzelte Arbeiten<sup>49</sup>. Keine Arbeiten sind mir zu den im vorliegenden Beitrag verhandelten Konstellationen bekannt. Gleichwohl können einige Momente benannt werden. Denn sämtliche als Probleme in Hinsicht auf die Wissenschaft als Regelsystem angeführten Punkte tragen auf die eine oder andere Weise zu einem sozialen Erfolg auf dem Wissenschaftsmarkt – zum *Prestige-Profit* – bei. Etwa dürfte es wesentlich leichter fallen, einfach eine weitere These in den Raum zu stellen, als durch rationale Argumente nachzuweisen, dass die eigene These gegenüber anderen Thesen einen Fortschritt bedeutet. Und wer schneller produziert, kann mehr produzieren, was ihm beispielsweise bei der Stellenvergabe Erfolg einbringt<sup>50</sup>. Wer im Sinne des Kompensationsmodells kulturelle und politische Bedürfnisse befriedigt, wird von dorthin hochangesehen und belohnt werden. Wer nicht darum bemüht ist, Irrtümer aufzuzeigen, wird weniger anecken, sich also weniger Feinde machen, die einem womöglich Steine in den Weg legen<sup>51</sup>.

Noch eine weitere Begebenheit dürfte für die Kunstgeschichte in dieser Hinsicht eine wichtige Rolle

spielen, nämlich ihr Bezug zu Institutionen wie dem Museum, der Denkmalpflege, Galerien *et cetera*, für die Kunsthistoriker ausgebildet werden, die aber nicht in erster Linie den Charakteristika der Wissenschaft (vgl. Kap. I. 2) entsprechen müssen, sondern andere gesellschaftliche Aufgaben erfüllen. Wenn etwa aktuell ein Museum langweilige Ausstellungen besorgt, in denen das Publikum permanent auf seine Irrtümer hingewiesen wird, werden die Besucherzahlen nicht hoch sein und das Museum früher oder später geschlossen werden<sup>52</sup>.

### III Gegenwartskunst, der Umgang mit ihr und ihre Nutzbarmachung

Um anzugeben, wie sich die Gegenwartskunst zur Lösung der Probleme der aktuellen Kunstgeschichte nutzbar machen lässt, müssen die Spezifika der Gegenwartskunst benannt werden, die dann dabei helfen sollten, die gerade herausgearbeiteten Gründe für die kunstgeschichtlichen Probleme fruchtbar zu lösen. Die Spezifika werden in erster Linie über zwei Arbeiten zur Gegenwartskunst erschlossen, die zugleich unterschiedliche Vorschläge machen, wie methodisch auf diese zu reagieren ist (III. 1 und 2). Von dorthin werden zwar einige Merkmale der Gegenwartskunst übernommen, doch wird ganz anders damit umgegangen, es werden ganz andere Konsequenzen daraus gezogen (III. 3).

#### III. 1 Hermeneutik der Gegenwartskunst

Stefan Lüddemann entwirft 2016 eine „Hermeneutik der Gegenwartskunst“<sup>53</sup>. Dabei interessieren zunächst die sieben vorgestellten Parameter, in denen sich die „dramatischen Veränderungen der zeitgenössischen Kunst artikulieren“ und die an dieser Stelle kurz referiert werden, ohne darauf einzugehen, ob sie korrekt sind (vgl. dazu Kap. V. 1)<sup>54</sup>:

(1) „Die Kategorie des *Werkes* hat an orientierender Kraft verloren.“ Damit wird auf neue Kunstformen, wie Aktionskunst oder Happenings, verwiesen, die im Gegensatz etwa zu einem Tafelbild oder einer Plastik nicht mehr klar greifbar sind, das heißt, dass „das Werk seine Geschlossenheit eingebüßt“ hat. „Statt von Werken oder Stilen sprechen viele Kunstexperten entsprechend längst nur noch von ‚Positionen‘.“

(2) „Die Beziehung zwischen einem künstlerischen Werk und seinem *Medium* hat sich gelockert.“ Es werden unterschiedliche Materialien kombiniert, Werke stehen zwischen den Medien und Gattungen und es werden neue Medien, wie Video, erschlossen.

(3) „Kunstwerke werden nicht mehr isoliert gesehen, sondern im Hinblick auf die *Institution* im Kontext der Präsentation verorten und reflektiert.“ Abgehoben wird hier auf die neuen Ausstellungsorte, wie etwa den „öffentlichen Raum“, die den „Blick auf die Kunst verändert haben.“

(4) „Zur gleichen Zeit haben sich die *Rollenzuschreibungen* des Kunstbetriebes verändert.“ Oft betätigen sich Künstler auch als „Kuratoren, Kunstvermittler, Kunstessayisten oder Kritiker“. Die Bedeutung von Kuratoren nimmt zu und es kommt zu „multiplen Rollenkonzepten.“

(5) „Die Kunst verwirklicht sich inzwischen nicht mehr allein in Objekten als Kunstwerken. Einen spürbaren Bedeutungszuwachs hat auch der *Kunstdiskurs* erfahren.“ Unter Diskurs werden Kunstkritik, Katalog- oder Galerietexte sowie der „große Bereich von im weitesten Sinn erläuternden und interpretierenden Texten“ verstanden.

(6) „Die *Verortung* der Kunst verändert sich“ weg von einer Orientierung an den „Zentren der westlichen Welt“ hin zu einer „Weltkunst“. Kunst wird zum „weltumspannenden Kulturphänomen.“

(7) „Künstler, Kunstwerke, Museen, Publikum, Kritik, Kunsthandel: Diese und weitere Positionen und Akteure haben sich zu einer netzartigen *Kunstwelt* verbunden“. Es findet bei der Kunst eine „Aushandlung von vielen Akteuren“ statt. „Die Kunst manifestiert sich in Werken ebenso wie in Künstlern, aber auch in kuratorischen Statements, Publikumsreaktionen, Marktpreisen, Ausstellungskonzepten oder Vermittlungs- und Managementstrategien“, kurz: „Die Kommunikation mit und über Kunst [...] modelliert die Kunst selbst.“

Wie reagiert Lüddemann methodisch auf diese Konstellationen? Die Antwort verläuft in für die Kunstgeschichte zu erwartenden Bahnen:

„Da *Deutungsmethoden* stets auf der Höhe ihres Gegenstandes zu sein haben, muss das bisher in der vorliegenden Darstellung entwickelte Interpretationskonzept der Bildhermeneutik erweitert

*und ergänzt werden – und das bei gleichem methodischen Standard. Die klassische Bildhermeneutik rechnet nicht mit der Beweglichkeit und Offenheit ihres Gegenstandes, der sich mit der pluralen Situation der Gegenwartskunst allerdings längst eingestellt hat. [...] Die erweiterte Hermeneutik der Gegenwartskunst rechnet deshalb mit der Beweglichkeit, ja sogar Nichtfixiertheit ihres Gegenstandes<sup>55</sup>.*

Typisch ist die Konzentration auf den Gegenstand, dem sich die Deutungsmethoden anzupassen haben. Das heißt, die zuvor genannten Spezifika müssen bei der Interpretation berücksichtigt, also in die Interpretationsmethode integriert werden. Zwar werden die sieben Punkte nicht eins-zu-eins umgesetzt, doch lassen sie sich im vorgeschlagenen Sechs-Ebenen-Modell klar erkennen. Dieses behandelt: das „Objekt“ (Beschreibung), den „Rahmen“ („institutionelle[r] Kontext als Ort der Kunst“), die „Wahrnehmung“, das „Kunstsystem“, die „Interaktion“ (soziale Wirkungen der künstlerischen Positionen) und den „Diskurs“ („komplexe[s] Gefüge aus Texten, Handlungen und Praktiken“)<sup>56</sup>.

Man könnte näher auf die einzelnen Ebenen eingehen oder auch die von Lüddemann durchgeführte Beispielanalyse heranziehen. Doch genügt es, einige Charakteristika der Gegenwartskunst mitgeteilt bekommen zu haben, sowie einen hermeneutischen Vorschlag, diese in der Interpretation zu berücksichtigen, indem man das klassische Interpretationsmodell auf die Spezifika der Gegenwartskunst hin erweitert.

### **III. 2 Kritische Bewertung der Gegenwartskunst**

In einem kurzen Artikel befasst sich Wolfgang Ullrich ebenfalls mit Eigenheiten der Gegenwartskunst und den sich daraus ergebenden methodischen Konsequenzen für die Kunstgeschichte<sup>57</sup>. Er beginnt seine Ausführungen mit einer Kritik der aktuellen Situation der Kunstgeschichte, in der sich einige Momente der obigen Ausführungen wiederfinden (vgl. Kap. I und II). Oft ist eine Ratlosigkeit der Forscher in Bezug auf Werke des 20. Jahrhunderts festzustellen:

*„Wer zum Beispiel mehr über Max Beckmann und seine späten Triptychen erfahren will, macht die verstörende Erfahrung, dass die Fachautoren*

*hifflös herumtappen, sich in Details verlieren, um schließlich zu Interpretationen zu gelangen, die kein bisschen plausibler sind als die Interpretationen anderer Exegeten. Teilweise kann man sich nicht einmal darauf einigen, was auf den Bildern eigentlich dargestellt ist. [...]*

*Wenn es aber keinem Interpreten gelingt, überzeugender als andere zu argumentieren, ja wenn alles gleichermaßen geschrieben werden kann, dann wird die Qualifikation des Kunsthistorikers fraglich: Was soll sein Urteil noch von dem jedes anderen Rezipienten unterscheiden, der sich seinerseits etwas zusammengereimt hat? Gilt es seit Karl Popper als selbstverständlich, dass eine Theorie nur seriös ist, wenn auch ein Kriterium für ihre Falsifikation angegeben wird, so hat man es hier mit Interpretationen zu tun, die weder widerlegbar sind noch anderes widerlegen. Das ist ziemlich wenig.“*

Nicht nur wird hier erneut und sehr anschaulich das Dilemma vieler gleichwertiger Interpretationen vorgeführt, sondern mit dem Verweis auf Popper auch ein wenig den späteren Darlegungen vorgegriffen (vgl. Kap. IV. 1). Zweitens kritisiert Ullrich, dass viele Wissenschaftler das Urteil scheuen und die „Entscheidung darüber, was als Kunst gilt, weitgehend dem Markt“ überlassen. Drittens werden die „verlegenschwärmerische[n] Bekenntnisse“ gegenüber den Kunstwerken beanstandet.

Der Grund hierfür wird aber nicht allein bei der Kunstgeschichte gesehen. Vielmehr ist es eine Eigenart einiger Werke der Gegenwartskunst, „jede Interpretation als ungenügend erscheinen zu lassen“, indem sie „aus dem Anspruch auf Andersheit und Vieldeutigkeit heraus entstanden sind.“ Da es neben dieser Art von Werken, wie von Cy Twombly oder Louise Bourgeois, auch Werke gibt, „die sich ergiebig mit den herkömmlichen Methoden deuten lassen und eine kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung lohnen“, wie etwa von David Hockney oder Andreas Slominski, plädiert Ullrich für eine klare Unterscheidung: „Folglich sollte sich die Kunstwissenschaft nicht länger darum herumdrücken, zwischen Kunst, die sinnvoll zu verhandeln ist, und mystizistischen Positionen zu unterscheiden.“ Immer gilt es zu prüfen, ob ein Werk „eine wissenschaftliche Beschäftigung verdient.“ Einer sol-

chen Entscheidung spricht Ullrich einen „aufklärerischen Impuls“ zu.

Abschließend geht er kurz auf die Gegenposition ein, die eine Beurteilung von Kunst nach dem Kriterium ihrer Interpretierbarkeit als „unangemessen“ ansieht. Diese Position wird gleichgesetzt mit einer Abkehr von der Hermeneutik der Kunst und letztlich von der Kunstwissenschaft, wobei Susan Sontag als Beispiel dient, für die gilt: „Erotik statt einer Hermeneutik der Kunst“. Der „Kunstwissenschaft“ werden die „Kunstfreunde“ gegenübergestellt.

Wurde bei Lüddemann also die Methode der Gegenwartskunst angepasst, so verfährt Ullrich genau umgekehrt und kritisiert die Gegenwartskunst unter dem Kriterium der gängigen kunsthistorischen Methoden. Ein weiterer und detaillierter Abgleich beider Vorgehensweisen wäre lohnend, kann aber an dieser Stelle nicht durchgeführt werden. Gemeinsam ist beiden Autoren jedoch, dass Kunstwerke interpretiert werden sollen.

### III. 3 Nutzbarmachung von Aspekten der Gegenwartskunst

Nun wird der Versuch unternommen, eine dritte Art und Weise zu skizzieren, wie mit Aspekten der Gegenwartskunst im Hinblick auf die Frage nach der kunstgeschichtlichen Methode umgegangen werden kann. Rückblickend auf Ullrich ließe sich sagen, dass die *Alternative Kunstfreund oder Kunstwissenschaft* um eine dritte Position bereichert wird. Es wird darum gehen, Aspekte der Gegenwartskunst als *Möglichkeiten* zu konzipieren, durch die sich Lösungen für die oben angeführten Ursachen der Probleme der Kunstgeschichte ergeben. Im Unterschied zu den beiden vorigen Varianten, die eine *notwendige Beziehung* zwischen Gegenwartskunst und kunstgeschichtlicher Methode etablieren und sich darauf berufen, dass die „Deutungsmethoden stets auf der Höhe ihres Gegenstandes zu sein haben“ (Lüddemann) beziehungsweise umgekehrt (Ullrich), können hier nur *Möglichkeiten* der Gegenwartskunst aufgezeigt werden, da nicht an dieser nicht näher geklärten Gegenstandsspezifität der Methode festgehalten wird<sup>58</sup>. Es werden drei Aspekte besprochen.

Erstens interessiert die Konzentration auf den Gegenstand, das *Kunstwerk*, die die aktuelle Kunstgeschich-

te – wie nicht zuletzt die Ausführungen von Lüddemann und Ullrich gezeigt haben – immer noch bestimmt. Hier muss zunächst auf die allgemeine Situation hingewiesen werden, dass eine Betonung des Kunstwerks und dessen Eigentümlichkeit zur Etablierung der Kunstgeschichte als Disziplin nötig war, dass dieser Prozess mittlerweile jedoch soweit fortgeschritten ist, dass die Kunstgeschichte aktuell als Disziplin institutionalisiert ist. An fast allen Universitäten kann man Kunstgeschichte studieren und Einrichtungen wie die Denkmalpflege, das Museum oder Galerien stellen Arbeitsfelder dar. In dieser Hinsicht benötigt man das Kunstwerk nicht mehr. Und es spricht nichts dagegen, nach einer Phase der Etablierung im 19. Jahrhundert und einer Phase der vollzogenen Institutionalisierung im 20. Jahrhundert, einen nächsten Schritt zu tun, um die Probleme der Kunstgeschichte im 21. Jahrhundert zu lösen.

Für einen solchen Schritt spricht auch ein Umstand, den Belting folgendermaßen charakterisiert:

*„Das neue Berufsfeld des Kurators, der ‚Projekte‘ verwirklicht, statt Werke auszustellen, ist Gegenstand der Ausbildung in den ‚Cultural Studies‘, die keinen Rückhalt mehr in einer Kunstgeschichte westlicher Observanz haben, sondern in der Kunst kulturelle und politische Fragen in den Vordergrund stellen“<sup>59</sup>.*

Mit dem Kunstsystem (vgl. Lüddemanns Punkt (7)) hat sich auch das Interesse gewandelt und bezieht sich nun auf „kulturelle und politische Fragen“. Berücksichtigt man die obigen Ausführungen Günter Bandmanns, wonach sich die „einzelne[n] historische[n] Wissenschaften von einer allgemeinen Kulturgeschichte emanzipieren“, indem sie ihre jeweiligen Gegenstände betonen und damit ihren „Hilfswissenschaftscharakter aufgeben“ (Kap. II. 1), so findet nun eine Rückkehr zur Kulturgeschichte statt, die jedoch von den Kompetenzen einer institutionalisierten Kunstgeschichte profitiert – eine Rückkehr auf einer höheren Ebene also.

Um sich in der gegenwärtigen Situation von anderen Disziplinen abzusetzen, genügt die Berufung auf das Kunstwerk als Gegenstand der Disziplin nicht mehr, denn mit der Gegenwartskunst haben sich die Kunstwerke derart gewandelt und erweitert, dass sie nun auch das Interesse anderer Disziplinen erregen. So

befasst sich die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte in ihrer *Ästhetik des Performativen* ausführlich und produktiv mit Marina Abramovičs Performance *Lips of Thomas*, ohne dass diese theaterwissenschaftliche Beschäftigung für den Kunsthistoriker (fach-)fremd wirkt<sup>60</sup>. Vom Gegenstand aus gedacht bedeutet dies, dass sich das Kunstwerk als Arbeitsgebiet der Kunstgeschichte und das Theater als Arbeitsgebiet der Theaterwissenschaft soweit angenähert haben, dass sich die Grenzen auflösen. Diese Ausweitung des Kunstwerks trifft weitgehend Lüdde-manns Punkte (1), (2) und (3). Hält man in dieser Situation weiter am Kunstwerk als für die Disziplin konstitutivem Merkmal fest, dann zeigt bereits dieses Beispiel, dass das Resultat eine Mischform aus Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft wäre.

Es wird deutlich, dass die Gegenwartskunst sowie die aktuelle Situation der Kunstgeschichte durchaus dafür sprechen, dass eine Konzentration der Kunstgeschichte auf Kunstwerke nicht nötig ist. Damit ist eine Möglichkeit geboten, die sich daraus ergebenden Probleme der aktuellen Kunstgeschichte zu lösen (vgl. Kap. II. 1).

Zweitens interessiert ein Punkt, den Lüdde-mann als *Rollenzuschreibung* (4) angedeutet hat; dabei werden zugleich die Punkte (5) und (7) mitberührt. Es geht darum, dass

*„zahlreiche Künstler dazu übergegangen [sind], das hermeneutische Geschäft der Kunstgeschichte an sich zu ziehen und systematisch selbst zu betreiben nicht nur mittels der Produktion von Selbstdarstellungen, sondern auch indem sie die Dokumentierung und Kontextualisierung des eigenen Werks in ihre künstlerische Tätigkeit integrieren und sich so zu ‚Autoritäten‘ ihrer eigenen Historiographie aufschwingen“<sup>61</sup>.*

Ob man diesen Prozess, wie hier, von den Künstlern ausgehen lässt, oder darauf abhebt, dass die Äußerungen der Künstler „von der Kunstgeschichte bisweilen schlicht wiederholt werden“, ist dabei egal<sup>62</sup>. Was hier interessiert, ist eine Vermischung der Rollen, eine Vermischung zwischen Kunst und Wissenschaft. Das Künstlerehepaar Anne und Patrick Poirier bietet ein markantes Beispiel für diese Entwicklung: „Die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft werden von ihnen spielerisch verwischt, wo es um die Vergewisse-

rung und Exploration des Gedächtnisses geht“<sup>63</sup>. Auch wenn die Künstler explizit für ihre Werke keinen wissenschaftlichen Anspruch erheben<sup>64</sup>, so wecken die Werke Assoziationen zur Wissenschaft, hier der Archäologie. Ihr Projekt *Mnemosyne* etwa beinhaltet das Modell einer Stadt sowie ein Grabungstagebuch<sup>65</sup>.

Welche *Möglichkeiten* bietet diese Annäherung der Kunst an die Wissenschaft für die aktuelle Kunstgeschichte? Es bieten sich meines Erachtens zwei entgegengesetzte Möglichkeiten. Auf der einen Seite lässt sich hierin eine Art Bestätigung für die geisteswissenschaftliche Einstellung der Kunstgeschichte sehen, insofern sich Kunst und Kunstgeschichte auch von der Kunst her durchdringen (vgl. Kap. II. 2). Ein künstlerisches Vorgehen der Kunstgeschichte wäre dann gegenstandsadäquat. Diese Richtung bedeutet gleichwohl eine Verstärkung des Problems (vgl. Kap. I. 1 und 2). Für die Geschichtswissenschaft hat Egon Flaig die Konsequenzen, die sich aus einer Verwandlung zur Kunst ergeben, treffend als „schönen Tod“ charakterisiert, was auch für die Kunstgeschichte gilt<sup>66</sup>.

Produktiver ist die andere Seite, denn die zunehmend unklarer werdende Situation lässt sich als Herausforderung für die Kunstgeschichte verstehen, eine klare Position zu beziehen. Sie könnte gegen den Strom der Kunst schwimmen – statt mit ihm – und die Unterschiede der Kunstgeschichte als Wissenschaft von der Kunst in aller Deutlichkeit herausarbeiten.

Damit ist drittens nicht nur das Problem der geisteswissenschaftlichen Einstellung der Kunstgeschichte, sondern auch zugleich jenes des kunstgeschichtlichen Markts (vgl. Kap. II. 3) berührt. Auch diesbezüglich könnte die Kunstgeschichte die aktuelle Konstellation nutzen, um sich als Wissenschaft von anderen Akteuren und gesellschaftlichen Feldern, wie dem Museum, dem Kunsthandel oder der Kunstvermittlung, abzugrenzen. Wie eine solche Nutzbarmachung aussehen kann, wird im nächsten Kapitel aufgezeigt.

#### **IV Eine methodisch am kritischen Rationalismus orientierte Kunstgeschichte**

In diesem Kapitel wird ein Vorschlag gemacht, wie sich die herausgestellten Probleme der aktuellen Kunstgeschichte lösen lassen, indem sich am

kritischen Rationalismus orientiert wird. Unter kritischem Rationalismus wird eine wissenschaftstheoretische Position verstanden, die eng mit den Arbeiten vor allem von Karl Popper, Hans Albert und Gerhard Vollmer verbunden ist. Bei den Autoren finden sich zu Detailfragen jeweils unterschiedliche Ansichten, was für die vorliegenden Überlegungen nicht von Relevanz ist, da es allein darum geht, eine grobe Richtung zu übernehmen, die jedoch ausreicht, um die kunsthistorischen Probleme zu lösen. Die oben bereits angedeuteten Charakteristika der Wissenschaft werden nun in systematischer Form vertieft (vgl. Kap. I. 2).

Um die Umstellung von der aktuellen Kunstgeschichte auf eine am kritischen Rationalismus orientierte Kunstgeschichte und damit die Lösung der kunstgeschichtlichen Probleme möglichst deutlich vor Augen zu führen, werden die einzelnen Änderungen der zentralen Punkte zunächst nacheinander demonstriert. Dies wird in erster Linie auf einer allgemeinscientifischen Ebene geschehen (IV. 1). Daraufhin wird gezeigt, wie sich darin typische Charakteristika der Kunstgeschichte integrieren lassen (IV. 2).

#### IV. 1 Umstellung auf den kritischen Rationalismus

Folgende sechs Punkte sind für die Umstellung von der bisherigen Kunstgeschichte auf eine Orientierung am kritischen Rationalismus zentral<sup>67</sup>. Da diese Punkte in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander stehen, ist die Reihenfolge, in der sie besprochen werden, egal. Gleichsam werden einige Aspekte erst klar, wenn andere bekannt sind, und umgekehrt.

Die erste Umstellung betrifft dasjenige, mit dem man sich auseinandersetzt, also den Gegenstand. In der Kunstgeschichte ist dies das *Kunstwerk*, während der kritische Rationalismus sich mit *Problemen* und den *bisherigen Problemlösungen* in Form von *Theorien* befasst<sup>68</sup>. Auf der einen Seite steht also etwas Greifbares, wie ein Bild oder eine Skulptur, das in jedweden Medium vorkommen kann, auf der anderen etwas Abstraktes, das im Medium der sprachlichen Aussagen vorkommt beziehungsweise darin formuliert wird. Ein Beispiel Poppers verdeutlicht dies:

„Diese Probleme können durchaus ihren Ursprung in praktischen Problemen haben. So führte das prak-

tische Problem, ‚Was kann gegen die Armut getan werden?‘, zu dem rein theoretischen Problem, ‚Warum sind Leute arm?‘, und von da zur Theorie der Löhne und Preise und so weiter“<sup>69</sup>.

Was hier unter der „Theorie der Löhne und Preise“ angeführt ist, kann als bisheriger Lösungsversuch des Problems angesehen werden.

Zweitens verändern sich die Methoden. Den vielen *Interpretationen* eines Kunstwerks, die nebeneinander bestehen können und sich jeweils einer anderen Methode, etwa der Stilkritik, der Ikonographie, der Ikonologie und so weiter, bedienen oder diese in mitunter hochkomplexen Kombinationen zusammenführen, lässt sich mit dem kritischen Rationalismus ein „*allgemeine[s] Schema des Problemlösens durch die Methode von einfallsreichen Vermutungen und Kritik*“ oder kurz die „*Methode der Vermutungen und Widerlegungen*“ entgegensetzen<sup>70</sup>. Das Schema sieht folgendermaßen aus:  $P_1 \rightarrow VT \rightarrow FE \rightarrow P_2$ , wobei  $P_1$  das Problem ist, von dem ausgegangen wird, VT die „vorläufige Theorie“ im Sinne einer „vermuteten Lösung“, FE die „Fehlerelimination“, die „in einer strengen kritischen Prüfung unserer Vermutung“, in einer „kritischen Diskussion“ besteht, und  $P_2$  die „Problem-situation, die sich aus unserem ersten kritischen Versuch zur Lösung des Problems ergibt“<sup>71</sup>.

Wie der Name schon sagt, ist die *Kritik* für den kritischen Rationalismus unverzichtbar. Für gewöhnlich wird Kritik als etwas Negatives angesehen, das man zu vermeiden versucht, indem man alles richtig macht – „[J]eder [...] will gern gelobt und gelesen sein, nicht aber angeschnauzt“ (Panofsky)<sup>72</sup>. Um eine „kritische Einstellung“ zu ermöglichen, um Kritik im Umgang mit anderen Menschen akzeptabel zu machen, ist die *Sprache* nötig, denn „die kritische oder rationale Methode besteh[t] darin, daß wir unsere Hypothesen anstelle von uns sterben lassen: Es ist ein Fall von exosomatischer Evolution“<sup>73</sup>. Kritik bezieht sich also allein auf Hypothesen, auf sprachlich verfasste Aussagen und nicht auf andere Menschen, so dass man aus Fehlern lernt und nicht an ihnen zugrunde geht.

Drittens zeigt sich hieran auch der Aspekt des *Fort-schritts*, den die Interpretation von Kunstwerken vermissen lässt. Dies kann anschaulich vor Augen geführt werden, indem man eine gängige Visualisierung

einer solchen Interpretation betrachtet und sie mit Poppers Schema vergleicht (Abb. 1)<sup>74</sup>. Es zeigt sich, dass die Interpretation über keine Richtung im Sinne eines Erkenntnisfortschritts verfügt, sondern konsequent auf das Kunstwerk ausgerichtet ist, während die Pfeile bei Popper klar einen Fortschritt markieren<sup>75</sup>. Dabei darf das Schema nicht den Eindruck erwecken, als ginge es um einen stetig-linearen Fortschritt mit einem erreichbaren Ziel. Denn das Unternehmen ist prinzipiell offen, das heißt, dass das Schema immer und immer wieder durchlaufen wird, ein Fortschritt ins Unendliche stattfindet: Eine Lösung „führt zu einem zweiten Versuch, und so fort“<sup>76</sup>. Weiterhin ist der kritische Rationalismus bei allen Modifikationen im Detail eine an Charles Darwin orientierte, evolutionäre Erkenntnistheorie, was bedeutet, dass auch mehrere Schritte vorwärts plötzlich in ein Sackgasse münden können<sup>77</sup>. Fortschritt ist somit immer relativ zum bisher Erreichten.

bieten“, gesucht wird, nicht nach Lösungen für Trivialitäten<sup>80</sup>.

Viertens findet im Zusammenhang mit dem Fortschritt eine Umstellung von einer „Unerheblichkeit des Unterschieds zwischen Wahrheit und Irrtum“ (Mittelstraß) hin zur *Wahrheit als regulativer Idee* statt. Damit ist folgendes gemeint:

*„Unsere kritischen Diskussionen der Theorien sind von dem Gedanken beherrscht, eine wahre (und leistungsfähige) erklärende Theorie zu finden; und wir rechtfertigen unsere Bevorzugung durch Berufung auf die Idee der Wahrheit: Sie spielt die Rolle einer regulativen Idee. Wir prüfen auf Wahrheit, indem wir das Falsche ausscheiden. Daß wir keine Rechtfertigung – keine hinreichenden Gründe – für unsere Vermutungen haben können bedeute nicht, daß wir nicht auf die Wahrheit gestoßen sein könnten; einige unserer Hypothesen können sehr wohl wahr sein“<sup>81</sup>.*

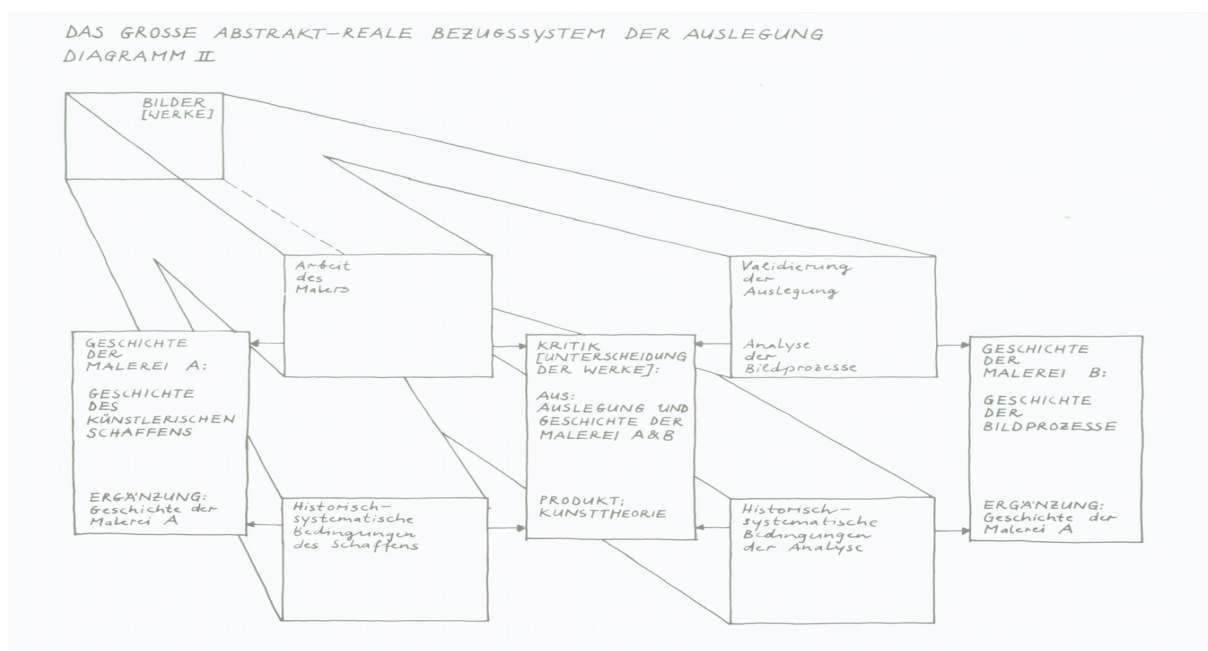


Abb. 1: Diagramm zur Bildinterpretation nach Oskar Bätschmann<sup>78</sup>

Ein Fortschritt liegt dann vor, wenn man zur Lösung eines Problems eine bessere Theorie aufgestellt hat: „Eine solche muß nicht nur da erfolgreich sein, wo es ihre Vorgängerin war, sondern auch da, wo sie versagte, d.h. wo sie widerlegt wurde“<sup>79</sup>. Sofern die neue Theorie noch nicht widerlegt wurde, könnte sie wahr sein. Ein anderer Parameter besteht darin, dass nach „Theorien, die Lösungen für interessante Probleme

Diese Auffassung widerspricht nicht nur der Gleichgültigkeit gegenüber der Wahrheit, sondern auch der ebenfalls von der Kunstgeschichte vertretenen Vorstellung, dass Aussagen positiv als wahr gerechtfertigt werden können, etwa indem man sagt, dass man ein Kunstwerk nur beschreibt und davon ausgeht, dass die Beschreibung im Sinne einer „Bestandsaufnahme“ wahr ist<sup>82</sup>.

Im Hinblick auf die Wahrheit spielt die Sprache eine große Rolle, da nur sprachliche Aussagen dahingehend beurteilt werden können, ob sie wahr oder falsch sind – die Aussage „Es regnet.“ ist wahr, wenn es zutrifft, dass es regnet, und falsch, wenn dies nicht der Fall ist. Zwar gibt es immer wieder Versuche, zu sagen, dass Kunstwerke und andere Gegenstände eine Wahrheit besitzen, doch sind diese Vorschläge recht nebulös<sup>83</sup>. Damit man eine Aussage als falsch herausstellen kann, ist es nötig, „klar und einfach [zu] reden“, das „Streben nach Einfachheit und Durchsichtigkeit [ist] eine moralische Pflicht aller Intellektuellen“<sup>84</sup>. Indem man eine Aussage unklar formuliert, *immunisiert* man sie gegen Kritik, denn wenn unklar ist, was gesagt wird, ist auch unklar, wann diese Aussage falsch ist.

Fünftens bietet der kritische Rationalismus – anders als die Kunstgeschichte in der sich Wissenschaft, Kunst und weitere Positionen durchdringen – Kriterien, um zwischen Wissenschaft und anderen Umgangsweisen mit der Welt zu unterscheiden, er bietet *Abgrenzungskriterien*. Popper führt diesbezüglich vor allem die Falsifizierbarkeit an, das heißt, „*daß das Kriterium der Wissenschaftlichkeit einer Theorie ihre Falsifizierbarkeit ist, ihre Widerlegbarkeit, ihre Überprüf-*

*barkeit*“<sup>85</sup>. Es geht darum, „daß Sätzen oder Systemen von Sätzen nur dann wissenschaftlicher Charakter zukommt, wenn sie mit möglichen oder doch denkbaren Beobachtungen in Widerspruch stehen können“<sup>86</sup>. Wenn also ein Satz zu vage formuliert ist, als dass er mit einer Beobachtung in Widerspruch geraten könnte, oder wenn sich keine Beobachtung denken lässt, die einem Satz widerspricht, dann handelt es sich um keine (empirisch) wissenschaftliche Aussage<sup>87</sup>. Ein anderer Punkt, in dem sich die Wissenschaft vom Alltagsverstand unterscheidet, ist die Erkenntnistheorie<sup>88</sup>.

Sechstens lässt sich zusammenfassend auf Beltings Charakterisierung der aktuellen Kunstgeschichte zurückkommen: „Es ist die Zeit der Monologe, nicht der Dialoge“ (Kap. I. 1). Denn der kritische Rationalismus lebt vom *Dialog*, genauer von der *kritischen Diskussion* von Theorien zur Lösung von Problemen. Auch die Sprachauffassung weist auf die Diskussion hin. Kurz: „Der [kritische] Rationalismus ist also mit der Idee verbunden, daß der andere das Recht hat, gehört zu werden und seine Argumente zu verteidigen“<sup>89</sup>.

Die gerade skizzierten Umstellungen lassen sich übersichtlich in folgender Tabelle zusammenfassen:

	<b>aktuelle Kunstgeschichte</b>	<b>kritischer Rationalismus</b>
<b>Gegenstand</b>	Kunstwerk	Theorien (Probleme und Problemlösungen)
<b>Methode</b>	Interpretation	$P_1 \rightarrow VT \rightarrow FE \rightarrow P_2 \rightarrow \dots$
<b>Fortschritt</b>	wenig Relevanz; unklar	Fortschritt ins Unendliche; relativ zum aktuellen Forschungsstand
<b>Wahrheit</b>	wenig Relevanz; unklar (z.T. auf das Kunstwerk bezogen)	Wahrheit als regulative Idee
<b>Verhältnis der Wissenschaft zu anderen Feldern</b>	diffus	Abgrenzungskriterien (v.a. Falsifizierbarkeit)
<b>Umgang mit anderen</b>	Monolog	kritische Diskussion



## IV. 2 Kritisch-rationale Kunstgeschichte

Im letzten Kapitel wurde in groben Zügen die wissenschaftstheoretische Position des kritischen Rationalismus umrissen und gezeigt, welche Änderungen damit in Bezug auf die Kunstgeschichte verbunden sind. Zugleich dürfte deutlich geworden sein, dass der kritische Rationalismus nicht zu den Problemen der aktuellen Kunstgeschichte führt, sondern vielmehr in ausdifferenzierter Weise die Charakteristika der Wissenschaft bewahrt (vgl. Kap. I. 2). Nachdem nun angezeigt ist, wie eine allgemein tragfähige Wissenschaft aufgebaut und praktiziert werden kann, gilt es in einem nächsten Schritt darzulegen, wie dies mit der speziellen Disziplin der Kunstgeschichte zu kombinieren ist. Das Ziel ist es, eine Kunstgeschichte innerhalb der Parameter des kritischen Rationalismus beziehungsweise, wie man es nenne könnte, eine *kritisch-rationale Kunstgeschichte* zu betreiben. Ich sehe hierzu zwei Möglichkeiten.

Die erste Möglichkeit entspricht weitgehend den Angaben, die sich im „Leitfaden des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Universität Augsburg“ finden, wo es heißt:

*„Kunstgeschichte als Wissenschaft beschäftigt sich nicht mit den einzelnen Werken, Gattungen, Epochen etc. an sich, sondern mit den offenen Fragen, die selbst die bekanntesten Werke heute aufwerfen. Um ein Beispiel zu nennen: Sie setzt sich nicht mit Michelangelos Figur des ‚David‘ an sich auseinander, sondern sie fragt beispielsweise heute danach, ob diese Skulptur als Symbol städtischer Freiheit verstanden worden ist. Derartige Fragen und die damit verbundenen Probleme bilden den Gegenstand einer kunsthistorischen Untersuchung, bei der die Skulptur selbst das Material ist, das kritisch analysiert wird“<sup>90</sup>.*

Man richtet sich also nach dem Material, dem sich die Kunstgeschichte widmet, und bearbeitet die sich daraus ergebenden Probleme, wie es der kritische Rationalismus vorschlägt. Da auch die problematische aktuelle Kunstgeschichte Fragen aufwirft und diese zu beantworten sucht, könnte der Eindruck entstehen, dass überhaupt keine Umstellung erfolgt<sup>91</sup>. Daher muss mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass nun die Probleme interessieren und dem Material eine allein dienende Rolle – durchaus im Sinne von

Bandmanns „Hilfswissenschaftscharakter“ (vgl. Kap. II. 1) – zukommt. Kunstwerke werden nicht mehr als *Zweck*, sondern als *Mittel* begriffen. Diese Möglichkeit ist eine verhaltene Umstellung, da die Kunstwerke immer noch den Interessensrahmen bestimmen, das heißt, dass von ihnen ausgegangen wird, indem sie die Fragen generieren. Auf ähnliche Weise könnte man auch im kunsthistorischen Diskurs ansetzen, also bei Aussagen der Kunstgeschichte, die es dann zu kritisieren gilt.

Die zweite Möglichkeit setzt die Ausrichtung an Problemen und damit den kritischen Rationalismus noch konsequenter um. Entscheidend ist folgender Umstand: *„Wir studieren ja nicht Fächer, sondern Probleme. Und Probleme können weit über die Grenzen eines bestimmten Gegenstandsbereichs oder einer bestimmten Disziplin hinausgreifen“<sup>92</sup>. Spezifisch kunstgeschichtlich wird die Problemlösung über ihre Tradition, über die „Tradition der betreffenden Disziplin“<sup>93</sup>. Und zwar lässt sich hierzu einerseits das Material, also die Kunstwerke, nutzen und andererseits die kunsthistorischen Methoden. Beides dient dazu, ein Problem zu lösen, das allgemeiner ist als die Disziplin der Kunstgeschichte.*

Zur Verdeutlichung dieses Punktes sowie des Unterschieds zur ersten Möglichkeit, sei das Beispiel von Michelangelos Figur des *David* und die Frage, ob diese Skulptur als Symbol städtischer Freiheit verstanden worden ist, aufgegriffen. In der ersten Variante gibt es die Figur und von dieser ausgehend ergibt sich die Frage, die man nun ins Zentrum rückt, das heißt es wird entweder, sofern noch nicht vorhanden, eine Antwort auf die Frage gegeben oder es werden die bisherigen Antworten gesammelt und versucht, darin Fehler zu finden, um eine bessere Antwort zu geben und damit einen wissenschaftlichen Fortschritt zu erzielen. In der zweiten Variante wird die Frage als Spezialfall einer allgemeineren Frage aufgefasst, etwa danach, wie Symbole städtischer Freiheit funktionieren. Diese Frage ist nicht nur für die Kunstgeschichte interessant, sondern auch für die Soziologie (z.B. Theorien des menschlichen Zusammenlebens), die Stadtgeschichtsforschung (z.B. Theorien zur Stadtentwicklung), die Politikwissenschaft (z.B. Freiheits-Theorien), die Philosophie (z.B. Symbol-Theorien) und so weiter. Zur Lösung dieses allgemeinen Problems

kann nun die Kunstgeschichte über spezielles Material (z.B. Michelangelos *David*) oder über spezielle Methoden beitragen, wobei es darauf ankommt, die Spezialergebnisse stets an die allgemeine Theorie rückzubinden.

## V Beispiele für eine am kritischen Rationalismus orientierte Kunstgeschichte

Das soeben gegebene Beispiel war sehr allgemein. Zur weiteren Klärung einer am kritischen Rationalismus orientierten Kunstgeschichte werden nun konkrete Probleme der Forschung auf diese Weise behandelt. Damit soll zudem demonstriert werden, dass ein solches Vorgehen durchaus praktikabel und nicht allein ein frommer Wunsch ist. Um die Frage nach dem Verhältnis von kunstgeschichtlicher Methode und Gegenwartskunst auch in dieser Hinsicht weiterzubringen, entstammen die Beispiele (soweit möglich) diesem Bereich. Zur genaueren Strukturierung werden die soeben vorgestellten Möglichkeiten herangezogen, das heißt es wird zunächst ein von den Kunstwerken ausgehendes Problem (V. 1), dann ein Problem aus dem kunstgeschichtlichen Diskurs (V. 2) thematisiert. Es folgt ein Problem, das sich durch das Heranziehen von Kunstwerken (V. 3) und schließlich ein Problem, das sich durch das Heranziehen kunsthistorischer Methoden besser lösen lässt (V. 4).

### V. 1 Von Kunstwerken abhängige Probleme

Bei diesem Beispiel wird auf bereits Angeführtes zurückgegriffen, nämlich auf die von Lüddemann dargelegten Besonderheiten der Gegenwartskunst, die dazu führen, auf eine spezifische Weise mit diesen Werken umzugehen (vgl. Kap. III. 1). Eine seiner Thesen lautet:

*„Die Kunst konstituiert sich nicht mehr allein über einzelne, ohne weiteres identifizierbare Werke, sondern vor allem als Gefüge von Werken und ihrem Kontext, mithin also als System aus multiplen Bezügen. [...] Eine erweiterte und aktualisierte Hermeneutik der Kunst nimmt neben dem Werk den betrachtenden, erfahrenden und reflektierenden Rezipienten in die Analyse mit hinein, sie rechnet mit Potenzialen der Interaktivität und analysiert ebenso wie die Merkmale von Objekten*

*auch die Potenziale ästhetischer Wahrnehmung“<sup>94</sup>.*

Bringt man die Überlegungen auf die typische Form des Schemas von Popper ( $P_1 \rightarrow VT \rightarrow FE \rightarrow P_2$ ), dann müsste man sagen, dass das Problem darin besteht, wie man mit der Gegenwartskunst umgehen soll. Lüddemanns vorläufige Theorie lautet, wie soeben zitiert, dass sich die Gegenwartskunst von früheren Kunstformen, etwa durch ihren Kontextbezug, unterscheidet. Da viele Umgangsweise mit Kunst an älteren Konstellationen entwickelt wurden, müssen sie erweitert werden, um mit der Gegenwartskunst mitzuhalten.

Um einen Fortschritt zu erzielen, muss versucht werden, Fehler in dieser Theorie zu finden (FE) und nach Möglichkeit eine Theorie anzubieten, die diese Fehler nicht besitzt<sup>95</sup>. Was die Theorie ausschließt, ist der Umstand, dass es vor der Gegenwartskunst Werke gab, die als „System aus multiplen Bezügen“ aufzufassen sind, die über „Potenziale der Interaktivität“ verfügen, denn wenn es diese gäbe, dann verschwindet das Unterscheidungskriterium für die Gegenwartskunst. Lassen sich also entsprechende Werke ausfindig machen, die in den Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte fallen?

Solche Werke finden sich in der Tat. Beispielsweise ist an Landschaftsgärten, wie jene in Wörlitz oder in Weimar, zu denken. Ein Werk im Sinne eines klaren Gegenübers ist nicht gegeben, es kommt zu einer Interaktivität, da der Betrachter, oder besser der Nutzer sich durch das Werk bewegt, ständig neue Eindrücke erfährt und damit das Werk letztendlich immer wieder neu verwirklicht. Grenzen zwischen Werk und Umgebung werden etwa durch von weitem nicht sichtbare Gräben versteckt oder existieren nicht.

Ein anderes Beispiel stellen insgesamt Werke dar, die nicht allein wie museale Ausstellungsstücke betrachtet werden, sondern in verschiedenen Zusammenhängen erscheinen. Dies ist bei Kirchen der Fall, die auf unterschiedliche Weise genutzt wurden und ohne diese Nutzung unvollständig beziehungsweise in ihrer Bedeutung unbestimmt sind. Je nach Nutzungsart wurden und werden sie modifiziert, es werden Einbauten errichtet, bestimmte Stellen geschmückt, andere verdeckt, und je nach Position entstehen neue Eindrücke<sup>96</sup>.

In dieser Hinsicht ist Lüddemanns Theorie falsch, sie ist an historischen Beobachtungen gescheitert. Indem ein Fehler erkannt wurde, ist ein Schritt Richtung Wahrheit getan, ein wissenschaftlicher Fortschritt erzielt – „Wir prüfen auf Wahrheit, indem wir das Falsche ausscheiden“ (Popper; Kap. IV. 1). Eine bessere Theorie könnte darin bestehen, die historisch nicht tragfähigen Punkte auszuschließen<sup>97</sup>. Alternativ dazu kann, wie im vorliegenden Text praktiziert, die Verbindung zwischen Kunstwerk und Methode gelockert, das heißt als *Chance* und nicht als *notwendige Beziehung* verstanden werden, so dass Ausnahmen gestattet sind.

## V. 2 Vom kunstgeschichtlichen Diskurs abhängige Probleme

Die nun vorzustellende Variante ist die wohl am einfachsten zu praktizierende, da man allein einen kunstgeschichtlichen Text aufschlagen und nach Fehlern suchen muss, um diese dann zu kritisieren und zu korrigieren<sup>98</sup>. Beim gewählten Beispiel geht es um folgende Theorie:

„Es ist vermutlich kein Zufall, dass gerade Imdahl einer der ersten deutschen Hochschullehrer war, die sich ausdrücklich der zeitgenössischen Kunst gewidmet haben, repräsentiert er doch jene methodologische Richtung innerhalb der Kunstgeschichte, die dezidiert für einen ahistorischen und formästhetischen Zugang zum Kunstwerk plädiert. Deshalb konnte Imdahl zeitgenössische wie historische Kunst stets gleichermaßen ‚als gegenwärtige‘ behandeln. Nicht primär kultur- und ideengeschichtliche Kenntnisse erscheinen aus dieser Sicht vonnöten, sondern eine intime Nähe zum Künstler und zum schöpferischen Vorgang, vor allem aber die Fähigkeit zum ‚sehenden Sehen‘ des Werks“<sup>99</sup>.

Zunächst ist auf einen Umstand hinzuweisen, der in kunstgeschichtlichen Arbeiten häufig begegnet, nämlich unklare Formulierungen. Denn im ersten Satz heißt es, dass „dezidiert für einen ahistorischen [...] Zugang zum Kunstwerk plädiert“ wird, während sich im letzten Satz eine Abschwächung dieser Aussage findet, wenn nicht „primär kultur- und ideengeschichtliche Kenntnisse“ als nötig angesehen werden. Somit wird es nahezu unmöglich, einen Fehler nachzuwei-

sen, denn immer lässt sich sagen, dass dieses oder jenes schon relevant, aber eben nicht primär relevant sei – eine typische *Immunisierungsstrategie*. Schon hierhin lässt sich ein Fehler erkennen, so dass es durch eine klare Formulierung der These zu einem Fortschritt kommt. Ebenso unklar ist es, was mit einer „intime[n] Nähe zum Künstler und zum schöpferischen Vorgang“ gemeint ist und wann eine „Nähe“ als ausreichend intim betrachtet wird. Schließlich ist zu beachten, dass Imdahl angibt: „Selbstverständlich bilden Ikonographie und Ikonologie einerseits und Ikonik andererseits keinen Gegensatz“<sup>100</sup>. Der behauptete *Gegensatz* besteht, nach Imdahl, nicht, sondern es herrscht eine *Gegenseitigkeit*. Eine verbesserte Theorie würde Imdahls methodische Fähigkeit, sich mit zeitgenössischer Kunst zu beschäftigen, dadurch erklären, dass er „zeitgenössische wie historische Kunst“ im Sinne der Ikonik „stets gleichermaßen ‚als gegenwärtige‘“ behandelt – wobei historische Eigenheiten in Form von Ikonographie und Ikonologie systematisch berücksichtigt werden.

## V. 3 Problemlösungen durch Kunstwerke

Nun findet ein Sprung statt, indem nicht mehr Kunstwerke im Zentrum der Problemlösung stehen, sondern bei der Lösung allgemeinerer Probleme eine dienende Rolle einnehmen. Das Beispiel entstammt der Raumsoziologie Martina Löws, mit der versucht wird, eine Theorie der Gesellschaft zu entwerfen, die am Raum-Begriff orientiert ist. Eine solche Gesellschaftstheorie ist weitgreifend angelegt, da damit erklärt werden soll, wie das menschliche Zusammenleben funktioniert, wie Strukturen und Ungleichheiten entstehen, Veränderungen stattfinden *et cetera*<sup>101</sup>. Zentral ist dabei folgendes Raumverständnis: „Raum ist eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten“<sup>102</sup>.

Bei dieser Raumdefinition fällt auf, dass „soziale Güter“, also jedwede Gegenstände, wie Häuser, Steine oder Tische, und „Menschen (Lebewesen)“ strikt voneinander getrennt werden. Es gibt somit in dieser Raumsoziologie keinen Platz für Mischformen<sup>103</sup>, wie sie sich beispielsweise in der Kunst finden, und zwar in grundsätzlich zwei Formen: Erstens ist auf jedwede Darstellungen von Menschen (Lebewesen), etwa in der Plastik, der Malerei, der Fotografie oder Videos,

hinzuweisen. Da es sich um ein Hauptthema der Kunst handelt, sind die Beispiele Legion – man denke an antike Skulpturen oder an Fotografien von Cindy Sherman. Zwar ist ein dargestellter Mensch kein Mensch, sofern er auf der Leinwand, dem Bildschirm oder in Marmor existiert, doch ist es etwas anderes als die Darstellung einer Landschaft, eines Hauses oder eines anderen nichtlebendigen Dings. Horst Bredekamp spricht dem *Bild allgemein* ein „Doppelspiel von Anorganik und Eigenleben“ zu und zitiert zur Verdeutlichung Aby Warburgs Charakterisierung des Bilds: „Du lebst und thust mir nichts“<sup>104</sup>. In besonderem Maße dürfte dies für Bilder von Menschen und Lebewesen gelten, wofür die menschliche „Fähigkeit zur spontanen Nachahmung anderer“ verantwortlich zu machen ist, die für andere Menschen ebenso gilt wie für Bilder anderer Menschen, was sich sowohl entwicklungspsychologisch (Stichwort: Oikeiosis) als auch neurobiologisch (Stichwort: Spiegelneuronen) nachweisen lässt<sup>105</sup>.

Die zweite Möglichkeit, die klare Trennung von „Menschen (Lebewesen)“ und „sozialen Gütern“ zu unterlaufen, die die Kunst bietet, besteht darin, Menschen (Lebewesen) in Werke zu integrieren, gleichzeitig aber den Charakter des Kunstwerks als soziales Gut zu betonen. Paradigmatisch hierfür ist die Kunstform des *Tableau vivant*. Aber auch Werke wie Joseph Beuys' *Das Rudel* (1969) deuten in diese Richtung, insofern es folgende Charakteristik aufweist: „Man ist nicht richtig Teil des Werkes und fühlt sich fremd im Raum, aber spürt auch, dass der Raum auf einen gewartet hat“<sup>106</sup>. Damit ist das aus sozialen Gütern, hier einem VW-Bus und Schlitten, bestehende Werk auf den Menschen angewiesen, lehnt diesen zugleich aber ab. Andere Kunstwerke, etwa von Marina Abramović, erzeugen einen Wechsel von Werk zum Menschen<sup>107</sup>.

Um die soeben umschriebenen Konstellationen in Löws Definition von *Raum* zu berücksichtigen, ließe sich sagen: Raum ist eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten, wobei soziale Güter und Menschen (Lebewesen) komplexe Mischformen bilden können. Diese Mischformen können dann genauer differenziert und in die jeweiligen Überlegungen integriert werden, beispielsweise in Anlehnung an Warburgs Bildtheorie. Damit ist ein wissenschaftlicher Fortschritt erzielt.

## V. 4 Problemlösungen durch kunsthistorische Methoden

In dieser vierten und letzten Variante einer am kritischen Rationalismus orientierten Kunstgeschichte geht es darum, kunsthistorische Methoden für die Lösung allgemeiner Probleme fruchtbar zu machen. Als Beispiel dient das Problem, menschliches Handeln zu erklären, und das dazu verwendete Modell des *Habitus*, das weite Teile der Soziologie und der Kulturwissenschaften prägt. Der Kerngedanke der Habitus-theorie im Sinne Pierre Bourdieus, auf den sich überwiegend bezogen wird, besteht in Folgendem:

*„Durch transformierende Verinnerlichung der äußeren (klassenspezifisch verteilten) materiellen und kulturellen Existenzbedingungen entstanden, stellt der Habitus ein dauerhaft wirksames System von (klassenspezifischen) Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata dar, das sowohl den Praxisformen sozialer Akteure als auch den mit dieser Praxis verbundenen alltäglichen Wahrnehmungen konstitutiv zugrunde liegt“*<sup>108</sup>.

Menschliches Handeln wird somit nicht als gänzlich frei, sondern als mit gesellschaftlichen Strukturen verbunden konzipiert, wobei Details an dieser Stelle nicht interessieren<sup>109</sup>.

Vielmehr interessiert, wie man einen solchen *Habitus*, eine solche inkorporierte Haltung, erforscht. Als typisches Beispiel mag die von Loïc Wacquant, einem Schüler Bourdieus, durchgeführte Untersuchung des Boxens beziehungsweise des „boxerischen Habitus“ dienen<sup>110</sup>. Dort werden folgende Quellen verwendet: Wacquant integriert sich und nimmt am zu erforschenden Gegenstand, also dem Boxen, teil, indem er Mitglied eines Boxclubs wird und dort über Jahre trainiert, dabei führt er von Beginn an ein ethnographisches Tagebuch und fertigt Fotografien an, untersucht die Lebensgeschichten der anderen Mitglieder, führt Tiefeninterviews und wertet Fachzeitschriften, Biografien und anderes Material über einzelne Boxer sowie das Boxen allgemein aus<sup>111</sup>. Als methodisch zentral hebt Wacquant hervor:

*„In der Tat sind die Regeln der Kunst des Boxens auf körperliche Bewegungen zurückzuführen, die sich nur in der Ausführung selbst erfassen lassen und im Grenzbereich dessen liegen, was sich intellektuell sagen und begreifen lässt. [...] Daraus*

folgt die Feststellung, dass man diese ‚soziale Kunst‘ nur wissenschaftlich fassen kann, indem man sich, in Echtzeit und realen Situationen, einer Initiation in diese Praxis unterzieht. Die Welt des Boxsports versteht nur, wer persönlich in sie eintaucht, die entsprechende Lehrzeit und die verschiedenen Stadien durchläuft. Ein indigenes Erfassen ist hier unabdingliche Voraussetzung für ein adäquates Begreifen des Gegenstandes<sup>112</sup>.

Da der *Habitus* etwas körperliches ist und als Phänomen der Praxis einer eigenen, nichtdiskursiven Logik folgt, so der Gedanke, muss man selbst in diese Praxis eintauchen, um sie zu erforschen<sup>113</sup>. Damit werden die genannten Quellen stark zurückgedrängt. Gleichwohl wird sich in der Arbeit selbst oft auf die Tagebuchaufzeichnungen berufen, während die Fotografien zwar gezeigt werden, ohne dass sie jedoch letztendlich eine Rolle spielen, da der Text ohne sie nichts verlöre. Die Fotografien sind allein ein unnötiger Zusatz, während der Verzicht auf die Tagebuchaufzeichnungen den Text weitgehend seiner Belege beraubte. Ein solcher Umgang mit Bildern ist – in Arbeiten zum *Habitus* – häufig zu finden<sup>114</sup>.

Wie können nun kunsthistorische Methoden eine solche Untersuchung voranbringen, was kann die Kunstgeschichte zur Erforschung des *Habitus* methodisch beitragen? Die grundlegende wissenschaftshistorische Komponente kann an dieser Stelle nur angedeutet werden. Denn historisch betrachtet stammt die Auseinandersetzung mit dem *Habitus* aus der Kunstgeschichte, da Bourdieu sie von dorthier, genauer von Erwin Panofsky, übernommen hat, was zwar in der Forschung mitunter erwähnt aber selten konsequent berücksichtigt wird<sup>115</sup>. Es geht um den Gegenstand der ikonologischen Analyseebene, um die „ungewollte und ungewußte Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt,“ die sich in Kunstwerken aber auch in alltäglichen Gesten, wie dem Abnehmen des Huts zum Gruß, niederschlägt<sup>116</sup>.

Konkret lassen sich mindestens zwei Möglichkeiten angeben, um die Bilder über klassische kunsthistorische Methoden für die Untersuchung des *Habitus* fruchtbar zu machen. Erstens kann, ganz im Sinne Panofskys, herausgearbeitet werden, wie der Boxclub gestaltet wurde, genauer, was die Gestaltung des Boxclubs über diesen und das Boxen verrät. Dies versucht

Wacquant in Ansätzen, indem er die „Ikonografie der Wände“ beschreibt<sup>117</sup>. Doch mit der *Ikonographie* zielt die Analyse auf bewusste Instrumentalisierungen der Bilder ab, während der *Habitus* etwas Unbewusstes ist und damit auf der Ebene der *Ikonologie* liegt<sup>118</sup>. Um die Gestaltung ikonologisch auszuwerten, gilt es beispielsweise zu berücksichtigen, dass der Club im Gegensatz zur äußeren Umgebung überhaupt gestaltet worden ist, da damit ein Umstand angesprochen ist, der faktisch vorhanden ist, ohne aber bewusst geplant worden zu sein<sup>119</sup>.

Die zweite Möglichkeit geht über Panofsky hinaus und versteht das Foto als Medium, um einen *Habitus* einzufangen und damit greifbar zu machen<sup>120</sup>. Wenn, wie Wacquant hervorhebt, die „Regeln der Kunst des Boxens auf körperliche Bewegungen zurückzuführen“ sind, dann erlaubt es die Fotografie, diese Bewegungen, die sich sonst der Analyse aufgrund ihrer Komplexität und Geschwindigkeit weitgehend entziehen, stillzustellen. Etwa müsste der Vergleich von Aufnahmen derselben Handlung, die Wacquant einmal zu Beginn seines Trainings, das andere Mal nach einigen Jahren zeigen, deutliche Änderungen in der Haltung und damit im *Habitus* erkennen lassen, eben weil sie etwas Unbewusstes sichtbar machen. Da die Kunstgeschichte große Erfahrungen im vergleichenden Sehen besitzt, stellt sie die perfekte methodische Orientierung für eine solche Analyse dar.

Mit diesen kunsthistorischen Methoden ist ein wissenschaftlicher Fortschritt erzielt, da sie zeigen, dass Wacquant damit falsch liegt, das „indigene Erfassen“ als einzigen Zugang zum *Habitus* zu stilisieren. Weiterhin bieten sie auf diese Weise neue Ansatzpunkte, um einzelne Thesen zu überprüfen.

## VI Fazit

Nachdem nun die einzelnen Punkte entwickelt worden sind, sollen sie abschließend in Form von Thesen prägnant zusammengefasst werden, um deren Kritik und somit den diesbezüglichen Fortschritt der Wissenschaft zu erleichtern. Dabei dürften auch Wege klar werden, wie eine jede These zu prüfen ist und gegebenenfalls widerlegt werden könnte. Es handelt sich um sieben Thesen:

Erstens wurde die These aufgestellt, dass sich die aktuelle Kunstgeschichte in Schwierigkeiten befindet, da

ihre Grundausrichtung nicht mit den Ansprüchen an eine Wissenschaft übereinstimmt. Ein Beispiel hierfür ist der Umstand, dass der für die Wissenschaft konstitutive, klar erkennbare Fortschritt durch die Widerlegung und Verbesserung bisheriger Thesen kein (primäres) Ziel der Kunstgeschichte ist.

Zweitens wurden für dieses Problem der aktuellen Kunstgeschichte drei Punkte als Erklärungen angeführt: Eine Konzentration auf Kunstwerke und deren Interpretation verhindert wissenschaftliche Charakteristika, wie Fortschritt, Widerlegung von Thesen *et cetera*; eine geisteswissenschaftliche Einstellung bewirkt, dass man sich gar nicht nach wissenschaftlichen Kriterien richten will beziehungsweise eigene Wissenschaftskriterien beansprucht; der kunstgeschichtliche Markt mit seinen außerwissenschaftlichen Institutionen, wie Galerien, begünstigt eine Missachtung der Wissenschaftlichkeit in der Kunstgeschichte.

Drittens wurde dafür argumentiert, dass die Gegenwartskunst eine *Möglichkeit* bietet, die soeben angeführten Gründe für die problematische Lage der aktuellen Kunstgeschichte zu beheben. Die Auflösung einer festen Werkstruktur lässt sich nutzen, um sich von der Fixierung auf Kunstwerke und deren Interpretation zu lösen; das Übergreifen der Kunst in die Kunstgeschichte kann als Herausforderung betrachtet werden, sich klar als Wissenschaft in einem allgemeinen Sinn zu positionieren; ebenso verhält es sich auf institutioneller Ebene, wo Wissenschaft von Wirtschaft, Religion und anderen Feldern zu unterscheiden ist.

Viertens wurde damit eine Alternative angeboten zur Auffassung, dass sich die Kunstgeschichte methodisch der Gegenwartskunst anpassen muss (Lüdemann), oder umgekehrt (Ullrich). Die für die aktuelle Kunstgeschichte typische Abhängigkeit vom Gegenstand ist damit aufrechterhalten, während die alternative Lösung darin besteht, auf ein Problem, in Form des wissenschaftlich fragwürdigen Status der Kunstgeschichte, zu reagieren und die Gegenwartskunst dafür als Angebot – nicht als Zwang – zu betrachten. Das heißt, die vorgeschlagene Umstellung auf eine *kritisch-rationale Kunstgeschichte* wäre auch ohne die Gegenwartskunst machbar, doch kann und sollte man die sich hierdurch bietenden Chancen nutzen.

Fünftens wurde vorgeschlagen, die Kunstgeschichte an der wissenschaftstheoretischen Position des kritischen Rationalismus auszurichten, um ihren Status als Wissenschaft zu festigen. Hierzu wurden einzelne Umstellungen von der aktuellen Kunstgeschichte zum kritischen Rationalismus markiert, etwa dass man sich mit Problemen und Theorien und nicht mit Kunstwerken direkt befasst.

Sechstens wurden vier Varianten skizziert, wie man auf der Grundlage des kritischen Rationalismus Kunstgeschichte betreiben kann, nämlich: indem man sich mit Fragen befasst, die von einem Kunstwerk abhängen und bessere Lösungen für diese Fragen zu finden versucht, als die bislang vorliegenden; indem man jedwede in kunstgeschichtlichen Arbeiten zu findenden Thesen zu verbessern versucht; indem man Kunstwerke zur Verbesserung von Lösungen für allgemeine, das heißt über die Kunstgeschichte hinausreichende Probleme verwendet; indem man kunsthistorische Methoden zur Verbesserung von Lösungen für allgemeine, das heißt über die Kunstgeschichte hinausreichende Probleme verwendet. Für jede dieser Vorgehensweisen wurde ein konkretes Beispiel geliefert.

Siebtens und zusammenfassend wurde eine historische These aufgestellt, die eine Unterscheidung von drei Phasen der Kunstgeschichte vorschlägt. Mit Günther Bandmann besitzt die Kunstgeschichte zunächst den Charakter einer Hilfswissenschaft, sie dient ohne klare Konturen der allgemeinen Kulturgeschichte. Um sich als eigenständige Disziplin zu etablieren, kehrt sie ab dem 19. Jahrhundert ihren besonderen Untersuchungsgegenstand, nämlich die Kunstwerke und deren Geschichte, sowie ihre Zugehörigkeit zu den Geisteswissenschaften heraus. Da diese Fixierung auf den Gegenstand sowie die geisteswissenschaftliche Einstellung nachweislich Probleme mit sich bringen, indem der wissenschaftliche Status fraglich wird, und da die Kunstgeschichte mittlerweile als Disziplin institutionalisiert ist, sollte und kann nun eine dritte Phase begonnen werden, die die Kompetenzen der Disziplin aus der zweiten Phase nutzt, um sich erneut – wie in der ersten Phase – allgemeinen Problemen zuzuwenden und dies auf wissenschaftlichem Niveau, das über die Anlehnung an den kritischen Rationalismus gestützt wird<sup>121</sup>.

## Endnoten

1. Sofern nicht explizit anders bestimmt, wird *Kunstgeschichte* als Bezeichnung der Disziplin verwendet und nicht im Sinne der Geschichte der Kunst. Dabei wird die Disziplin recht weit gefasst, so dass auch angrenzende Bereiche, wie die *Bildgeschichte*, die *Bildwissenschaft* u.ä., inbegriffen sind.
2. Die Orientierung am *kritischen Rationalismus*, und dabei insbesondere an Karl Popper, geschieht deshalb, da mir für die hier zu behandelnden Probleme keine bessere wissenschaftstheoretische Konzeption bekannt ist – gerne lasse ich mich eines Besseren belehren. Die Lösung ist in sich stimmig, gut verständlich und in Bezug auf die zu verhandelnden Probleme in der skizzierten Form praktikabel. Es sei sogleich betont, dass es im Kontext des vorliegenden Texts nicht möglich und nötig ist, auf Auseinandersetzungen mit dem *kritischen Rationalismus* einzugehen. Vgl. hierzu etwa speziell in Bezug auf Popper den zeitgenössischen Band: *The Philosophy of Karl Popper*, hg. v. Paul Arthur Schilpp, Illinois 1974 sowie rückblickend zur wissenschaftstheoretischen Einschätzung allgemein: Gerhard Schurz, *Einführung in die Wissenschaftstheorie*, Darmstadt 2014. Nicht nur würde eine Berücksichtigung dieser Diskussionen erheblichen Raum beanspruchen, sondern sie sind auch erst dann wirklich fruchtbar, wenn sich die Kunstgeschichte auf dem Niveau des *kritischen Rationalismus* befindet, d.h. wenn Probleme der Kunstgeschichte gelöst sind, die durch eine Orientierung am *kritischen Rationalismus* gelöst werden können. Eine der wenigen kunsthistorischen Arbeiten, die wissenschaftstheoretische Überlegungen explizit integriert und als Einführungsbuch eine größere Reichweite besitzt, ist: Marcel Baumgartner, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, Köln 1998. Da dort eine Orientierung an Thomas S. Kuhn und Paul Feyerabend stattfindet und damit quasi ein Alternativprogramm zum vorliegenden Vorschlag gegeben wird, könnte eine entsprechende Aufarbeitung – an der ich mittelfristig arbeite – konkret bei dieser Arbeit ansetzen.
3. Zur groben Orientierung hinsichtlich der kunsthistorischen Methoden vgl.: *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, hg. v. Wolfgang Brassat und Hubertus Kohle, Köln 2003.
4. Unter *Gegenwart* wird ein Zeitabschnitt verstanden, der möglichst nahe am Jetzt liegt. Wenn man etwa mit Martin Engler, *Die Gegenwart der Kunstgeschichte*, in: *Gegenwartskunst. 1945 – HEUTE im Städel Museum*, hg. v. Martin Engler und Max Hollein, Frankfurt am Main 2012, S. 14-18, hier S. 15 davon ausgeht, dass gilt: „Unsere Gegenwart beginnt spätestens 1945. Mitunter im europäischen Vorkrieg. Sie hat ihr Fundament nicht zuletzt im 19. Jahrhundert“, dann fielen alle zu erwähnenden Punkte in die Gegenwart.
5. Hubertus Kohle, *Methode*, in: *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, hg. v. Stefan Jordan und Jürgen Müller, Stuttgart 2012, S. 232-235, hier S. 232.
6. Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 2002, S. 17. Es sei darauf hingewiesen, dass im Zitat unklar bleibt, ob unter *Kunstgeschichte* die Geschichte der Kunst oder die Disziplin gemeint ist.
7. Jürgen Kaube, *Über das wissenschaftliche Sachbuch. Denken zwischen Mülltrennung und Notaufnahme*, in: *FAZ* (16.03.2012).
8. Belting 2002, *Das Ende der Kunstgeschichte*, S. 24. Was bei kunsthistorischen Arbeiten das Nebeneinanderstellen von beliebigen Thesen ist, entspricht bei Künstlern und Kuratoren dem Kombinieren von Bildern, aus dem sich stets neue Bedeutungen ergeben. Vgl. hierzu und zur Beziehung dieses Vorgehens zu Aby Warburg: Wolfgang Ullrich, *Denn Bedeutung schlummert überall*, in: *Die Zeit* (10.01.2013).
9. Vgl. Kaube 2012, *Über das wissenschaftliche Sachbuch*: „Den ‚Stand der Forschung‘ eines Faches formulieren zu können, wird unter diesen Umständen als naive Erwartung abgetan.“
10. Keith Jenkins, *The End of the Affair: On the Irrecoverable Breakdown of History and Ethics*, in: *Wahre Geschichte – Geschichte als Ware. Die Verantwortung der historischen Forschung für Wissenschaft und Gesellschaft*, hg. v. Christoph Kühberger u.a., Rahden/Westf. 2007, S. 27-36, hier S. 31.
11. Max Weber, *Wissenschaft als Beruf*, in: Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. v. Johannes Winckelmann, Tübingen 1988, S. 582-613, hier S. 592f.
12. Vgl. *Denkschrift. Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis*, hg. v. der DFG, Weinheim 2013, S. 40 und exemplarisch die *Promotionsordnung der Fachbereiche 02 – Sozialwissenschaften, Medien und Sport, 05 – Philosophie und Philologie, 06 – Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft, 07 – Geschichts- und Kulturwissenschaften, 09 – Chemie, Pharmazie und Geowissenschaften, 10 – Biologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, S. 5 und S. 11 ([http://www.uni-mainz.de/studlehr/ordnungen/PromO\\_02\\_05\\_06\\_07\\_09\\_10\\_aktuell.pdf](http://www.uni-mainz.de/studlehr/ordnungen/PromO_02_05_06_07_09_10_aktuell.pdf), 05.10.2016).
13. *Denkschrift* 2013, hg. v. der DFG, S. 15.
14. Weber 1988, *Wissenschaft als Beruf*, S. 592. Wie differenziert Webers Analyse ist, zeigt sich daran, dass er zuvor (ebenda, S. 590-592) auf Ähnlichkeiten zwischen Wissenschaft und Kunst eingeht.
15. Hubert Schleichert, *Wie man mit Fundamentalisten diskutiert, ohne den Verstand zu verlieren, oder Anleitung zum subversiven Denken*, München 2004, S. 15f. Ich verwende den Zusatz *rational*, um verschiedene Arten von Argumenten zu unterscheiden. Was Schleichert hier ausführt, gilt nur für rationale Argumente.
16. Paul Feyerabend, *Ein letzter unphilosophischer Waldspaziergang*, in: Paul Feyerabend, *Die Torheit der Philosophen. Dialoge über die Erkenntnis*, Frankfurt am Main 1998, S. 79-145, hier S. 99.
17. Vgl. für einen guten Überblick über verschiedene Argumente, die hier als *nicht-rational* bezeichnet werden, Schleichert 2004, *Wie man mit Fundamentalisten diskutiert*, S. 24-79.
18. Egon Flaig, *Alles ist Text, und nichts ist wahr!*, in: *Kulturtheorien im Dialog. Neue Positionen zum Verhältnis von Text und Kontext*, hg. v. Oliver Scheiding u.a., Berlin 2011, S. 277-287, hier S. 283. Ebenda wird dieses Problem ausführlich thematisiert.
19. Das Wettangebot ist keine Floskel. Wenn der Einsatz hochgenug ist, bin ich gerne dazu bereit und warte auf entsprechende Angebote. Zu einigen Beispielen vgl. Christian Nille, *Rezension von: Bild und Wahrnehmung der Stadt*, hg. v. Peter Johaneck (2012), in: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission*, Band 2, 2013, S. 117-122.
20. Dieser Einwand wird etwa von Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt am Main 1977, z.B. S. 392-399 gegenüber Karl Popper erhoben.
21. Günter Bandmann, *Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 7, 1962, S. 146-166, hier S. 147.
22. Vgl. auch Hubert Locher, *Kunstgeschichte / Kunstwissenschaft*, in: *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, hg. v. Stefan Jordan und Jürgen Müller, Stuttgart 2012, S. 200-205, hier S. 200: „Im Mittelpunkt von Kg. / Kw. steht das konkrete künstlerische Phänomen, dessen Traditionen, Gebrauchszusammenhänge und Funktionsweisen.“
23. Renate Prochno, *Das Studium der Kunstgeschichte. Eine praxisbetonte Einführung*, Berlin 2008, S. 15f. Ähnliche Angaben finden sich auch bei Susanna Partsch, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, Stuttgart 2014, S. 9: „Das Studium der Kunstgeschichte befähigt dazu, Kunstwerke in einen zeitlichen, räumlichen und gattungsspezifischen Rahmen einzuordnen. Dazu gehört auch die Analyse des einzelnen Werks. Hinzu kommt die Erhaltung und Bewahrung der Werke, was häufig mit dem Sammeln einhergeht.“
24. Dieser methodische Zug zur Erforschung der Kunstgeschichte wird bislang leider noch nicht angewendet. Daher dient der vorliegende Text auch dazu, die Fruchtbarkeit eines solchen Vorgehens zu verdeutlichen. Da mitunter der Einwand erhoben wird, dass in den Einführungsbüchern nicht die absolute Spitze der Forschung zu einem Themenkomplex zu finden ist, es also durchaus Arbeiten gibt, die die jeweiligen Punkte besser behandeln, ist darauf zu antworten, dass dies so sein mag, dass es aber darauf ankommt, dass die Einführungsbücher eine große Menge an Lesern prägen und somit allgemeine Standards festlegen. Kurz: Wer den *absoluten Forschungsstand* zu einem Punkt angeben möchte, muss jene Arbeit berücksichtigen, die einen Punkt bislang am besten behandelt hat; wer aber den *allgemei-*



- nen Forschungsstand zu einem Punkt angeben möchte, muss weitverbreitete und normative Arbeiten (also z.B. Einführungsbücher) berücksichtigen, die diesen Punkt behandeln.
25. Die Ausgrenzung des (Zu-)Ordners aus den weiteren Betrachtungen bedarf einer kurzen Erläuterung, da damit genau jene Seiten der Kunstgeschichte zurückgestellt wird, die in Teilen eine große Nähe zu derjenigen Vorgehensweise besitzen, für die später allgemein argumentiert wird. Dies bedeutet auch, dass diejenigen Kunsthistoriker eher dazu neigen werden, die aufgeworfenen Probleme der Kunstgeschichte nicht zu erkennen, die sich in erster Linie mit dem (Zu-)Ordnen befassen; oder es wird als Gegenargument für die These der kunstgeschichtlichen Probleme eben auf derartige Arbeiten verwiesen. Das (Zu-)Ordnen besitzt seine eigenen Probleme, etwa dass eine hierauf beschränkte Kunstgeschichte zu keinen neuen Fragen kommt, die über das (Zu-)Ordnen hinausgehen. Auf eine ausführliche Diskussion dieser Punkte wird an dieser Stelle verzichtet. Vgl. zur Konzentration auf die Deutung auch Odo Marquard, *Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften*, in: Odo Marquard, *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, Stuttgart 1986, S. 98-116, hier S. 108.
  26. Vgl. hierzu ausführlich und wesentlich differenzierter Henning Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980.
  27. Prochno <sup>3</sup>2008, *Das Studium der Kunstgeschichte*, S. 23.
  28. Prochno <sup>2</sup>2008, *Das Studium der Kunstgeschichte*, S. 107.
  29. Ernst Gall, *Rezension zu Hans Sedlmayrs: Die Entstehung der Kathedrale*, in: *Kunstchronik*, Band 4, 1951, S. 14-21, hier S. 21.
  30. Prochno <sup>3</sup>2008, *Das Studium der Kunstgeschichte*, S. 14.
  31. Prochno <sup>2</sup>2008, *Das Studium der Kunstgeschichte*, S. 144.
  32. Vgl. Belting <sup>2</sup>2002, *Das Ende der Kunstgeschichte*, S. 22: „Der Streit um die Methode verlor seine Schärfe, und die Interpreten ersetzten die eine, zwingende Kunstgeschichte durch mehrere, ja viele Kunstgeschichten, die als Methoden ähnlich konfliktlos nebeneinander existierten, wie es die zeitgenössischen Kunstrichtungen tun.“
  33. Oskar Bätschmann, *Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. v. Hans Belting u.a., Berlin <sup>6</sup>2003, S. 199-228, hier S. 222.
  34. Kohle 2012, *Methode*, S. 232f.
  35. Für gewöhnlich wird man die Kunstgeschichte einfach als eine von mehreren Disziplinen der Geisteswissenschaften bezeichnen.
  36. Jürgen Mittelstraß, *Die unheimlichen Geisteswissenschaften*, in: Jürgen Mittelstraß, *Die Häuser des Wissens. Wissenschaftstheoretische Studien*, Frankfurt am Main 1998, S. 110-133, hier S. 118f.
  37. Vgl. Prochno <sup>3</sup>2008, *Das Studium der Kunstgeschichte*, S. 145-156; Partsch 2014, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, S. 216-219.
  38. Prochno <sup>3</sup>2008, *Das Studium der Kunstgeschichte*, S. 24.
  39. Mittelstraß 1998, *Die unheimlichen Geisteswissenschaften*, S. 120.
  40. Mittelstraß 1998, *Die unheimlichen Geisteswissenschaften*, S. 121.
  41. Engler 2012, *Die Gegenwart der Kunstgeschichte*, S. 16 und S. 17. Es ließen sich viele weitere Beispiele anführen. Auch Belting <sup>2</sup>2002, *Das Ende der Kunstgeschichte*, spricht von der „Inspektion der Kunst und auch all der Erzählungen, mit denen wir Kunst beschreiben“ (S. 8) oder von der „Erzählform der Kunstgeschichte“ (S. 10).
  42. Prochno <sup>3</sup>2008, *Das Studium der Kunstgeschichte*, S. 18.
  43. Daran zeigt sich auch das Problem des Kompensationsmodells, das Mittelstraß 1998, *Die unheimlichen Geisteswissenschaften*, S. 121 klar herausstellt: „Gelehrsamkeit legt sich barmherzig über strukturelle und andere Einfallsslosigkeit. Modernisierung ist die Kunst der anderen, nicht die eigene Kunst. So drohen die Geisteswissenschaften unter den Schalmeien- oder Zikadentönen des Kompensationsmodells zu Entspannungswissenschaften zu werden, zu Teilen eines ‚Kulturbetriebs‘, der keine wissenschaftlichen Probleme löst, sondern von diesen gerade ablenkt, andere Wirklichkeiten ins Auge faßt, unterhält, entlastet, eben gegenüber dem Innovationsdruck der erfolgreichen Naturwissenschaften, selbst auf die Ausübung eines solchen Druckes verzichtend, ‚kompensiert‘. Zugleich droht die in den Geisteswissenschaften verbreitete Liebe zum Irrelevanten zur Eigenliebe zu werden.“ Dass das *Museum* und die *Denkmalpflege* in diesem Sinne der Kompensation dienen, stellt Marquard 1986, *Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften*, S. 106 selbst heraus.
  44. Mittelstraß 1998, *Die unheimlichen Geisteswissenschaften*, S. 125.
  45. Mittelstraß 1998, *Die unheimlichen Geisteswissenschaften*, S. 125-127.
  46. Vgl. für ein Beispiel die Auseinandersetzung um die Deutung der gotischen Kathedrale in der Mitte des 20. Jahrhunderts: Christian Nille, *Mittelalterliche Sakralarchitektur interpretieren. Eine Einführung*, Darmstadt 2013, S. 38-43.
  47. Egon Flaig, *Kinderkrankheiten der Neuen Kulturgeschichte*, in: *Rechtshistorisches Journal*, Band 18, 1999, S. 458-476, hier S. 462.
  48. Ein wissenschaftshistorischer Klassiker ist in dieser Hinsicht Feyerabend 1977, *Wider den Methodenzwang*, während auf der wissenschaftssoziologischen Seite etwa auf Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Frankfurt am Main 1988 zu verweisen ist.
  49. Vgl. etwa Norbert Schneider, *Hinter den Kulissen. Die Akte ‚Wahrheit‘*, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Band 12, 2010, S. 53-61. Diese Schriftenreihe bietet noch weitere Beiträge, die in eine ähnliche Richtung weisen.
  50. Vgl. Ulrich Herbert/Jürgen Kaube, *Die Mühen der Ebene: Über Standards, Leistung und Hochschulreform*, in: *What the hell is quality? Qualitätsstandards in den Geisteswissenschaften*, hg. v. Elisabeth Lack und Christoph Marksches, Frankfurt am Main 2008, S. 37-51, hier S. 40: „Wer nur vier Aufsätze und zwei Bücher anzubieten hat, hat bei Berufungsverfahren Probleme, möge seine oder ihre Arbeiten noch so gut sein.“
  51. Schon bei Erwin Panofsky heißt es in einem Brief: „[J]eder, wie Jean Paul sagt, will gern gelobt und gelesen sein, nicht aber angeschauet“ (*Erwin Panofsky. Korrespondenz 1950 bis 1956*, hg. v. Dieter Wuttke, Wiesbaden 2006, S. 69).
  52. Vgl. Wolfgang Ullrich, *Das Museum im Zeitalter des Ausstellens*, in: *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, hg. v. Katharina Hoins und Felicitas von Mallinckrodt, Dresden 2015, S. 85-99, v.a. S. 87f.
  53. Stefan Lüddemann, *Hermeneutik der Gegenwartskunst*, in: *Einführung in die Bildhermeneutik*, hg. v. Stefan Lüddemann und Thomas Heinze, Wiesbaden 2016, S. 167-198.
  54. Die folgenden Zitate finden sich bei: Lüddemann 2016, *Hermeneutik der Gegenwartskunst*, S. 171f.
  55. Lüddemann 2016, *Hermeneutik der Gegenwartskunst*, S. 174f.
  56. Lüddemann 2016, *Hermeneutik der Gegenwartskunst*, S. 175-178.
  57. Wolfgang Ullrich, *Fatale Liebe zum Geheimnis*, in: *Die Zeit* (06.03.2008). Dorthin stammen auch die folgenden Zitate.
  58. Es ist typisch für hermeneutische Zugänge, die Spezifik des Gegenstandes zu betonen. Vgl. etwa Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt <sup>5</sup>2001, S. 8f.: „Kunstgeschichtliche Hermeneutik ist im Unterschied zur philosophischen nicht eine allgemeine, sondern eine fachspezifische Hermeneutik. Weil das Fach auch einen Gegenstand hat, kann nur diejenige Hermeneutik fachspezifisch sein, die gegenstandsspezifisch ist, d.h. die Eigenart des Gegenstandes in der Auslegung berücksichtigt. Eine der Konsequenzen ist, daß die Kunstgeschichte nicht eine einzige Theorie und Praxis des Auslegens ausbilden kann, sondern verschiedene Auslegungsarten wird unterscheiden und ausbilden müssen – mindestens so viele, als es verschiedene Kunstgattungen gibt.“ Neben dem typischen Zug der Hermeneutik zeigt sich an diesem Zitat auch die Krux dieses Unterfangens, denn es läßt sich schwerlich festlegen, wann die Spezifik des Gegenstandes ausreichend berücksichtigt wird, ob eine Unterscheidung von Gattungen, wie hier angegeben, reicht, oder ob man nicht auch zwischen einzelnen Materialien, oder, wie im vorliegenden Fall, Epochen unterscheiden muss. Konsequenter weitergedacht bedarf ein jeder Gegenstand seiner eigenen Hermeneutik, was das Unternehmen *ad absurdum* führte.
  59. Hans Belting, *Was bitte heißt ‚contemporary?‘*, in: *Die Zeit* (20.05.2010).



60. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 9-30.
61. Verena Krieger, *Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte*, in: *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, hg. v. Verena Krieger, Köln 2008, S. 5-25, hier S. 8.
62. Julia Gelshorn, *Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorien als kunsthistorische Herausforderung*, in: *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, hg. v. Verena Krieger, Köln 2008, S. 193-211, hier S. 194.
63. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2003, S. 367.
64. Vgl. Egon Flaig, *Spuren des Ungeschehenen. Warum die bildende Kunst der Geschichtswissenschaft nicht helfen kann*, in: *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*, hg. v. Bernhard Jussen, Göttingen 1999, S. 16-50, hier S. 17, Anm. 2.
65. Vgl. Flaig 1999, *Spuren des Ungeschehenen*, S. 29-36.
66. Egon Flaig, *Ohne Wahrheit keine Wissenschaft – Überlegungen zur Wendung nach der Wende*, in: *Wahre Geschichte – Geschichte als Ware. Die Verantwortung der historischen Forschung für Wissenschaft und Gesellschaft*, hg. v. Christoph Kühberger u.a., Rahden/Westf. 2007, S. 49-80, hier S. 49.
67. Eine etwas anders strukturierte Liste von Punkten, die im Sinne des kritischen Rationalismus für die Wissenschaft konstitutiv sind, findet sich bei: Christian Nille, *Auf der Suche nach einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte. Eine Skizze wissenschaftlicher Spielregeln*, in: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3343>, 03.09.2016.
68. Um mögliche Verständnisschwierigkeiten zu vermeiden, sei betont, dass die Wörter *Theorie*, *Aussage*, *These*, *Hypothese* im Kontext des kritischen Rationalismus weitgehend dasselbe meinen und allein verschiedene Aspekte betonen. Denn Theorien sind Aussagen(systeme) über etwas und besitzen den Status von Hypothesen usw.
69. Karl Popper, *Die Evolution und der Baum der Erkenntnis*, in: Karl Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg <sup>1</sup>1984, S. 268-287, hier S. 275.
70. Karl Popper, *Zur Theorie des objektiven Geistes*, in: Karl Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg <sup>1</sup>1984, S. 158-197, hier S. 170.
71. Popper <sup>4</sup>1984, *Zur Theorie des objektiven Geistes*, S. 170.
72. Siehe Anm. 51.
73. Karl Popper, *Über Wolken und Uhren. Zum Problem der Rationalität und der Freiheit des Menschen*, in: Karl Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg <sup>1</sup>1984, S. 214-267, hier S. 258.
74. Vgl. auch die Varianten bei: Bächtmann <sup>2</sup>2001, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, S. 157 sowie bei: Bächtmann <sup>2</sup>2003, *Anleitung zur Interpretation*, S. 225.
75. Das Problem der *Interpretation* stellt Karl Popper, *Von den Quellen unseres Wissens und unserer Unwissenheit*, in: Karl Popper, *Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der menschlichen Erkenntnis*, Bd. 1, Tübingen 1994, S. 2-44, hier S. 18 in einem anderen Zusammenhang klar heraus, indem er deren „subjektivistische und relativistische Tönung“ betont, das heißt, „daß wir uns des Bestehens anderer Interpretationen, oder Lesarten, bewußt sind, und die Frage offen lassen, ob vielleicht eine oder mehrere von diesen denselben Anspruch auf Autorität haben.“ Dort wird auch die Nähe zur künstlerischen Interpretation sehr deutlich, etwa wenn „Rudolf Serkin die *Waldstein-Sonate* interpretiert“ hat“. Mitunter verwendet Popper auch einen anderen Interpretationsbegriff, der keine Probleme bereitet, so dass darauf zu achten ist, beide nicht zu vermischen.
76. Popper <sup>4</sup>1984, *Zur Theorie des objektiven Geistes*, S. 170.
77. Man denke an Darwin Evolutionsdiagramm. Vgl. auch Popper <sup>4</sup>1984, *Die Evolution und der Baum der Erkenntnis* und Gerhard Vollmer, *Evolutionäre Erkenntnistheorie. Angeborene Erkenntnisstrukturen im Kontext von Biologie, Psychologie, Linguistik, Philosophie und Erkenntnistheorie*, Stuttgart <sup>6</sup>1994.
78. Das Diagramm entstammt: Bächtmann <sup>2</sup>2001, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, S. 158.
79. Karl Popper, *Vermutungswissen: meine Lösung des Problems der Induktion*, in: Karl Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg <sup>1</sup>1984, S. 1-31, hier S. 14. Vgl. hierzu auch ebenda, S. 13-23.
80. Vgl. hierzu Karl Popper, *Zwei Seiten des Alltagsverstandes: ein Plädoyer für den Realismus des Alltagsverstandes und gegen die Erkenntnistheorie des Alltagsverstandes*, in: Karl Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg <sup>1</sup>1984, S. 32-108, hier S. 55. Eine Liste weiterer Kriterien für eine gute erfahrungswissenschaftliche Theorie findet sich bei: Gerhard Vollmer, *Wozu Pseudowissenschaften gut sind. Argumente aus Wissenschaftstheorie und Wissenschaftspraxis*, in: Gerhard Vollmer, *Wissenschaftstheorie im Einsatz. Beiträge zu einer selbstkritischen Wissenschaftsphilosophie*, Stuttgart 1993, S. 11-29, hier S. 20-24.
81. Popper <sup>4</sup>1984, *Vermutungswissen*, S. 30.
82. Vgl. z.B. Prochno <sup>3</sup>2008: *Das Studium der Kunstgeschichte*, S. 90: „Die Beschreibung ist sozusagen die Bestandsaufnahme. Sie steht am Anfang jeder Arbeit.“
83. Vgl. hierzu etwa Karl Ulmer, *Die Vielfalt der Wahrheiten in den Wissenschaften und ihre Einheit*, in: *Die Wissenschaften und die Wahrheit. Ein Rechenschaftsbericht der Forschung*, hg. v. Karl Ulmer, Stuttgart u.a. 1966, S. 7-24, hier S. 17, wo es heißt: „Die Wahrheit der Interpretation zeigt sich darin, ob sie vermag, die Wahrheit des Kunstwerks überzeugend sichtbar zu machen.“ Wann etwas überzeugend sichtbar gemacht ist und wann nicht, wird nicht gesagt. Etwas überzeugend sichtbar zu machen, entspricht eher der Tätigkeit eines Priesters, der eine überzeugende Predigt liefert, oder einem Künstler, der ein überzeugendes Werk schafft. Ich verfasse gerade eine Arbeit, in der näher auf diese beiden Wahrheitskonzepte eingegangen wird (Arbeitstitel: ‚Künstlerische‘ und ‚wissenschaftliche Kunstgeschichte‘. Ansätze zur Unterscheidung zweier Grundorientierungen der kunsthistorischen Praxis unter Berücksichtigung von Hans-Georg Gadamer und Karl Popper).
84. Popper <sup>4</sup>1984, *Zwei Seiten des Alltagsverstandes*, S. 44.
85. Karl Popper, *Wissenschaft: Vermutungen und Widerlegungen*, in: Karl Popper, *Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der menschlichen Erkenntnis*, Bd. 1, Tübingen 1994, S. 46-95, hier S. 52.
86. Popper 1994, *Wissenschaft*, S. 55. Dieses Zitat sei ferner zum Anlass genommen, der oftmals unter Geisteswissenschaftlern verbreiteten Auffassung zu widersprechen, nach der Popper und speziell das Kriterium der *Falsifizierbarkeit* dem *Positivismus* (im Sinne eines nicht näher erläuterten Charakteristikums der Naturwissenschaften) zugerechnet wird. Popper hat dies selbst aufgearbeitet, indem er differenziert vorführt, dass sich seine Ansichten von jeder Art des Positivismus unterscheiden. Vgl. Karl Popper, *Gegen die großen Worte (Ein Brief, der ursprünglich nicht zur Veröffentlichung bestimmt war)*, in: Karl Popper, *Auf der Suche nach einer besseren Welt*, München <sup>2</sup>1987, S. 99-113, hier v.a. S. 105-110.
87. Vgl. Popper 1994, *Wissenschaft*, S. 52-55 mit einigen Beispielen. Um Missverständnissen vorzubeugen, muss ergänzt werden, dass sich einige Theorien, wie jene des kritischen Rationalismus, nicht empirisch widerlegen lassen. In diesem Fall kann man nur dafür argumentieren. Vgl. Popper <sup>4</sup>1984, *Zwei Seiten des Alltagsverstandes*, S. 38-44 mit dem Beispiel des Realismus. Daher können im vorliegenden Beitrag auch nur Argumente vorgebracht werden.
88. Vgl. Popper <sup>4</sup>1984, *Zwei Seiten des Alltagsverstandes*, S. 61-65.
89. Karl Popper, *Die Verteidigung des Rationalismus*, in: Karl Popper, *Lesebuch. Ausgewählte Texte zur Erkenntnistheorie, Philosophie der Naturwissenschaften, Metaphysik, Sozialphilosophie*, hg. v. David Miller, Tübingen 2000, S. 12-25, hier S. 23.
90. *Referat, Thesenpapier, Hausarbeit. Leitfaden des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Universität Augsburg* (<https://www.philhist.uni-augsburg.de/lehrstuehle/kunstgeschichte/downloads/Leitfaden.pdf>, 03.09.2016), S. 2.
91. Vgl. etwa Bächtmann <sup>2</sup>2001, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, S. 157 sowie Bächtmann <sup>2</sup>2003, *Anleitung zur Interpretation*.
92. Karl Popper, *Über die Eigenart von philosophischen Problemen und über ihre Wurzel in den Naturwissenschaften*, in: Karl Popper, *Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der*

- menschlichen Erkenntnis*, Bd. 1, Tübingen 1994, S. 96-140, hier S. 97.
93. Popper 1994, *Über die Eigenart von philosophischen Problemen und über ihre Wurzel in den Naturwissenschaften*, S. 98.
94. Lüddemann 2016, *Hermeneutik der Gegenwartskunst*, S. 167 und S. 175.
95. Hier und auch für die späteren Ausführungen gilt zu beachten, dass ein *Fortschritt* allein in Bezug auf die jeweils besprochene Theorie vollzogen wird. Bei einer ausführlicheren Auseinandersetzung müsste zusätzlich geprüft werden, welche Theorien zur Lösung eines Problems existieren, um dann anzugeben, welche die beste ist, oder im besten Fall eine neue Theorie zu entwerfen, die sämtlichen vorliegenden Theorien überlegen ist. Man erkennt, dass im kritischen Rationalismus durchaus mit *mehreren Theorien* gerechnet wird, die aufgestellt wurden, um ein Problem zu lösen. Im Unterschied zu den vielen *nebeneinanderstehenden Interpretationen* ist jedoch die Absicht leitend, die möglichst beste Theorie zu finden, indem man Fehler in den übrigen Theorien herausarbeitet. Da die Kunstgeschichte nicht nach Problemen und deren Lösungen, sondern nach Epochen und Regionen strukturiert ist, ist damit zu rechnen, dass eine solche Aufarbeitung enorm aufwendig ist. Somit wird auch deutlich, welche institutionellen Umgestaltungen eine Orientierung am kritischen Rationalismus – d.h. an Problemen und Lösungen im Unterschied zu Kunstwerken samt ihrer Entstehungszeit und Herkunft – letztendlich mit sich bringt.
96. Vgl. hierzu mit einem Beispiel aus dem 13. Jahrhundert: Christian Nille, *Architektur – Bild – Ereignis: Überlegungen zu einer ‚situativen Ikonographie der Architektur‘ am Beispiel der Reimser Kathedrale*, in: *Das Bild als Ereignis. Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst*, hg. v. Dominic E. Delarue u.a., Heidelberg 2012, S. 333-354.
97. Soweit sich in aller Kürze sagen lässt, handelt es sich v.a. um die Punkte (1) und (2), die nicht tragfähig sind (vgl. Kap. III. 1).
98. Vor allem für den kunsthistorischen Unterricht dürfte diese Form des Arbeitens fruchtbar sein, da die Studierenden recht schnell in die Lage versetzt werden, eigenständig einen wissenschaftlichen Fortschritt zu erzielen.
99. Krieger 2008, *Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte*, S. 11.
100. Max Imdahl, *Giotto Arenafresken. Ikonographie • Ikonologie • Ikonik*, München <sup>2</sup>1988, S. 97.
101. Vgl. Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001.
102. Löw 2001, *Raumsoziologie*, S. 224.
103. Vgl. Löw 2001, *Raumsoziologie*, wo die im Folgenden dargelegten Konstellationen nicht berücksichtigt werden. Auch ist auffällig, dass sich Löw nicht näher mit dieser Unterscheidung auseinandersetzt, sondern vielmehr an verschiedenen Stellen Beispiele liefert.
104. Horst Bredekamp, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesung 2007. Neufassung 2015*, Berlin 2015, S. 31.
105. Vgl. Thomas Fuchs, *Leib und Lebenswelt. Neue philosophisch-psychiatrische Essays*, Kusterdingen 2008, S. 13-36, hier S. 22-26 (Zitat S. 22).
106. Jürgen Stöhr, *„Bilder“ im Rudel und in der Herde. Diesmal liegt Joseph Beuys auf dem Autopsietisch von Damien Hirst*, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hg. v. David Ganz und Felix Thürlemann, Berlin 2010, S. 365-385, hier S. 369.
107. Vgl. Fischer-Lichte 2004, *Ästhetik des Performativen*, S. 9f., zur Performance *Lips of Thomas*, bei der irgendwann die Selbstgebelungen der Künstlerin so stark wurden, dass Zuschauer eingriffen und dadurch den Mensch in den Vordergrund stellten und die Performance beendeten.
108. Markus Schwingel, *Pierre Bourdieu zur Einführung*, Hamburg <sup>2</sup>2009, S. 73.
109. Vgl. hierzu z.B. Schwingel <sup>6</sup>2009, *Pierre Bourdieu zur Einführung*, S. 59-81.
110. Vgl. Loïc Wacquant, *Leben für den Ring. Boxen in amerikanischen Ghettos*, Konstanz 2003 (Zitat S. 21) und die Zusammenfassung dieser Arbeit durch Martina Löw u.a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, Opladen & Bloomfield Hills 2007, S. 178-185.
111. Vgl. Wacquant 2003, *Leben für den Ring*, S. 11 mit Anm. 3 und Löw u.a. 2007, *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S. 179.
112. Wacquant 2003, *Leben für den Ring*, S. 62.
113. Vgl. Wacquant 2003, *Leben für den Ring*, S. 62 mit explizitem Verweis auf Bourdieu.
114. Vgl. etwa Löw 2001, *Raumsoziologie*; Löw u.a. 2007, *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*; Schwingel <sup>6</sup>2009, *Pierre Bourdieu zur Einführung*.
115. Vgl. hierzu ausführlich Christian Nille, *Kathedrale – Kunstgeschichte – Kulturwissenschaft. Ansätze zu einer produktiven Problemgeschichte architekturhistorischer Deutungen*, Frankfurt am Main 2016, S. 226-345.
116. Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklungen – Probleme*, hg. v. Ekkehard Kaemmerling, Köln 1991, S. 185-206, hier S. 200.
117. Vgl. Wacquant 2003, *Leben für den Ring*, S. 38-41 (Zitat S. 40).
118. Vgl. Panofsky 1991, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, S. 201.
119. Vgl. etwa die Abbildungen bei Wacquant 2003, *Leben für den Ring*, S. 51 (außen) und S. 119 (innen).
120. Da Wacquant allein Fotografien erwähnt und diese zu den Untersuchungsgegenständen der Kunstgeschichte zählen, beschränke ich mich auf dieses Medium. Insgesamt dürfte sich der Film jedoch mindestens genauso gut für das hier Beschriebene eignen.
121. Es sei erläuternd hinzugefügt, dass es ein völlig normaler Prozess ist, dass sich eine Disziplin erst zu einer Wissenschaft entwickeln muss. Schon der Umstand, dass Disziplinen zu verschiedenen Zeiten entstanden sind und damit über unterschiedliche Entwicklungszeiten verfügen, spricht hierfür. Daher bedeutet es keine Abqualifizierung, wenn eine Disziplin noch keine Wissenschaft ist, sondern nur, dass weiter in diese Richtung zu arbeiten ist, um die mitunter bedeutsamen Überlegungen in ein wissenschaftliche, d.h. in erster Linie empirisch prüfbare, Form zu bringen. Vgl. hierzu Popper 1994, *Wissenschaft*, S. 52-55.

## Bibliographie

Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2003.

Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt <sup>2</sup>2001.

Oskar Bätschmann, *Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. v. Hans Belting u.a., Berlin <sup>2</sup>2003, S. 199-228.

Günter Bandmann, *Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 7, 1962, S. 146-166.

Marcel Baumgartner, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, Köln 1998.

Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München <sup>2</sup>2002.

Hans Belting, *Was bitte heißt ‚contemporary?‘*, in: *Die Zeit* (20.05.2010).

Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Frankfurt am Main 1988.

Horst Bredekamp, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesung 2007. Neufassung 2015*, Berlin 2015.

Henning Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980.

*Denkschrift. Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis*, hg. v. der DFG, Weinheim <sup>2</sup>2013.

- Martin Engler, *Die Gegenwart der Kunstgeschichte*, in: *Gegenwartskunst. 1945 – HEUTE im Städel Museum*, hg. v. Martin Engler und Max Hollein, Frankfurt am Main 2012, S. 14-18.
- Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt am Main 1977.
- Paul Feyerabend, *Ein letzter unphilosophischer Waldspaziergang*, in: Paul Feyerabend, *Die Torheit der Philosophen. Dialoge über die Erkenntnis*, Frankfurt am Main 1998, S. 79-145.
- Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.
- Egon Flaig, *Kinderkrankheiten der Neuen Kulturgeschichte*, in: *Rechtshistorisches Journal*, Band 18, 1999, S. 458-476.
- Egon Flaig, *Spuren des Ungeschehenen. Warum die bildende Kunst der Geschichtswissenschaft nicht helfen kann*, in: *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*, hg. v. Bernhard Jussen, Göttingen 1999, S. 16-50.
- Egon Flaig, *Ohne Wahrheit keine Wissenschaft – Überlegungen zur Wendung nach der Wende*, in: *Wahre Geschichte – Geschichte als Ware. Die Verantwortung der historischen Forschung für Wissenschaft und Gesellschaft*, hg. v. Christoph Kühberger u.a., Rahden/Westf. 2007, S. 49-80.
- Egon Flaig, *Alles ist Text, und nichts ist wahr!*, in: *Kulturtheorien im Dialog. Neue Positionen zum Verhältnis von Text und Kontext*, hg. v. Oliver Scheiding u.a., Berlin 2011, S. 277-287.
- Thomas Fuchs, *Der Leib zwischen Animalität und Rationalität*, in: Thomas Fuchs, *Leib und Lebenswelt. Neue philosophisch-psychiatrische Essays*, Kusterdingen 2008, S. 13-36.
- Ernst Gall, *Rezension zu Hans Sedlmayrs: Die Entstehung der Kathedrale*, in: *Kunstchronik*, Band 4, 1951, S. 14-21.
- Julia Gelshorn, *Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorien als kunsthistorische Herausforderung*, in: *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, hg. v. Verena Krieger, Köln 2008, S. 193-211.
- Ulrich Herbert/Jürgen Kaube, *Die Mühen der Ebene: Über Standards, Leistung und Hochschulreform*, in: *What the hell is quality? Qualitätsstandards in den Geisteswissenschaften*, hg. v. Elisabeth Lack und Christoph Marksches, Frankfurt am Main 2008, S. 37-51.
- Max Imdahl, *Giotto Arenafresken. Ikonographie • Ikonologie • Ikonik*, München <sup>2</sup>1988.
- Keith Jenkins, *The End of the Affair: On the Irretrievable Breakdown of History and Ethics*, in: *Wahre Geschichte – Geschichte als Ware. Die Verantwortung der historischen Forschung für Wissenschaft und Gesellschaft*, hg. v. Christoph Kühberger u.a., Rahden/Westf. 2007, S. 27-36.
- Jürgen Kaube, *Über das wissenschaftliche Sachbuch. Denken zwischen Mülltrennung und Notaufnahme*, in: *FAZ* (16.03.2012).
- Hubertus Kohle, *Methode*, in: *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, hg. von Stefan Jordan und Jürgen Müller, Stuttgart 2012, S. 232-235.
- Verena Krieger, *Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte*, in: *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, hg. v. Verena Krieger, Köln 2008, S. 5-25.
- Hubert Locher, *Kunstgeschichte / Kunstwissenschaft*, in: *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, hg. v. Stefan Jordan und Jürgen Müller, Stuttgart 2012, S. 200-205.
- Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001.
- Martina Löw u.a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, Opladen & Bloomfield Hills 2007.
- Stefan Lüddemann, *Hermeneutik der Gegenwartskunst*, in: *Einführung in die Bildhermeneutik*, hg. v. Stefan Lüddemann und Thomas Heinze, Wiesbaden 2016, S. 167-198.
- Odo Marquard, *Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften*, in: Odo Marquard, *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, Stuttgart 1986, S. 98-116.
- Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, hg. v. Wolfgang Brassat und Hubertus Kohle, Köln 2003.
- Jürgen Mittelstraß, *Die unheimlichen Geisteswissenschaften*, in: Jürgen Mittelstraß, *Die Häuser des Wissens. Wissenschaftstheoretische Studien*, Frankfurt am Main 1998, S. 110-133.
- Christian Nille, *Architektur – Bild – Ereignis: Überlegungen zu einer ‚situativen Ikonographie der Architektur‘ am Beispiel der Reimser Kathedrale*, in: *Das Bild als Ereignis. Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst*, hg. v. Dominic E. Delarue u.a., Heidelberg 2012, S. 333-354.
- Christian Nille, *Mittelalterliche Sakralarchitektur interpretieren. Eine Einführung*, Darmstadt 2013.
- Christian Nille, *Rezension von: Bild und Wahrnehmung der Stadt*, hg. v. Peter Johaneck (2012), in: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission*, Band 2, 2013, S. 117-122.
- Christian Nille, *Auf der Suche nach einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte. Eine Skizze wissenschaftlicher Spielregeln*, in: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3343>, 03.09.2016.
- Christian Nille, *Kathedrale – Kunstgeschichte – Kulturwissenschaft. Ansätze zu einer produktiven Problemgeschichte architekturhistorischer Deutungen*, Frankfurt am Main 2016.
- Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklungen – Probleme*, hg. v. Ekkehard Kaemmerling, Köln 1991, S. 185-206.
- Erwin Panofsky. Korrespondenz 1950 bis 1956*, hg. v. Dieter Wuttke, Wiesbaden 2006.
- Susanna Partsch, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, Stuttgart 2014.
- Karl Popper, *Vermutungswissen: meine Lösung des Problems der Induktion*, in: Karl Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg <sup>4</sup>1984, S. 1-31.
- Karl Popper, *Zwei Seiten des Alltagsverständes: ein Plädoyer für den Realismus des Alltagsverständes und gegen die Erkenntnistheorie des Alltagsverständes*, in: Karl Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg <sup>4</sup>1984, S. 32-108.
- Karl Popper, *Zur Theorie des objektiven Geistes*, in: Karl Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg <sup>4</sup>1984, S. 158-197.
- Karl Popper, *Die Evolution und der Baum der Erkenntnis*, in: Karl Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg <sup>4</sup>1984, S. 268-287.
- Karl Popper, *Über Wolken und Uhren. Zum Problem der Rationalität und der Freiheit des Menschen*, in: Karl Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg <sup>4</sup>1984, S. 214-267.

Karl Popper, *Gegen die großen Worte (Ein Brief, der ursprünglich nicht zur Veröffentlichung bestimmt war)*, in: Karl Popper, *Auf der Suche nach einer besseren Welt*, München <sup>2</sup>1987, S. 99-113.

Karl Popper, *Von den Quellen unseres Wissens und unserer Unwissenheit*, in: Karl Popper, *Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der menschlichen Erkenntnis*, Bd. 1, Tübingen 1994, S. 2-44.

Karl Popper, *Wissenschaft: Vermutungen und Widerlegungen*, in: Karl Popper, *Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der menschlichen Erkenntnis*, Bd. 1, Tübingen 1994, S. 46-95.

Karl Popper, *Über die Eigenart von philosophischen Problemen und über ihre Wurzel in den Naturwissenschaften*, in: Karl Popper, *Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der menschlichen Erkenntnis*, Bd. 1, Tübingen 1994, S. 96-140.

Karl Popper, *Die Verteidigung des Rationalismus*, in: Karl Popper, *Le-sebuch. Ausgewählte Texte zur Erkenntnistheorie, Philosophie der Naturwissenschaften, Metaphysik, Sozialphilosophie*, hg. v. David Miller, Tübingen 2000, S. 12-25.

Renate Prochno, *Das Studium der Kunstgeschichte. Eine praxisbetonte Einführung*, Berlin <sup>2</sup>2008.

*Promotionsordnung der Fachbereiche 02 – Sozialwissenschaften, Medien und Sport, 05 – Philosophie und Philologie, 06 – Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft, 07 – Geschichts- und Kulturwissenschaften, 09 – Chemie, Pharmazie und Geowissenschaften, 10 – Biologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, ([http://www.uni-mainz.de/studlehr/ordnungen/PromO\\_02\\_05\\_06\\_07\\_09\\_10\\_aktuell.pdf](http://www.uni-mainz.de/studlehr/ordnungen/PromO_02_05_06_07_09_10_aktuell.pdf), 05.10.2016).

*Referat, Thesenpapier, Hausarbeit. Leitfaden des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Universität Augsburg* (<https://www.philhist.uni-augsburg.de/lehrstuehle/kunstgeschichte/downloads/Leitfaden.pdf>, 03.09.2016).

Hubert Schleichert, *Wie man mit Fundamentalisten diskutiert, ohne den Verstand zu verlieren, oder Anleitung zum subversiven Denken*, München <sup>2</sup>2004.

Norbert Schneider, *Hinter den Kulissen. Die Akte ‚Warnke‘*, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Band 12, 2010, S. 53-61.

Jürgen Stöhr, *‚Bilder‘ im Rudel und in der Herde. Diesmal liegt Joseph Beuys auf dem Autopsietisch von Damien Hirst*, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hg. v. David Ganz und Felix Thürlmann, Berlin 2010, S. 365-385.

Gerhard Schurz, *Einführung in die Wissenschaftstheorie*, Darmstadt <sup>4</sup>2014.

Markus Schwingel, *Pierre Bourdieu zur Einführung*, Hamburg <sup>6</sup>2009.

*The Philosophy of Karl Popper*, hg. v. Paul Arthur Schilpp, Illinois 1974.

Wolfgang Ullrich, *Fatale Liebe zum Geheimnis*, in: *Die Zeit* (06.03.2008).

Wolfgang Ullrich, *Denn Bedeutung schlummert überall*, in: *Die Zeit* (10.01.2013).

Wolfgang Ullrich, *Das Museum im Zeitalter des Ausstellens*, in: *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, hg. v. Katharina Hoins und Felicitas von Mallinckrodt, Dresden 2015, S. 85-99.

Karl Ulmer, *Die Vielfalt der Wahrheiten in den Wissenschaften und ihre Einheit*, in: *Die Wissenschaften und die Wahrheit. Ein Rechen-*

*schaftsbericht der Forschung*, hg. v. Karl Ulmer, Stuttgart u.a. 1966, S. 7-24.

Gerhard Vollmer, *Evolutionäre Erkenntnistheorie. Angeborene Erkenntnisstrukturen im Kontext von Biologie, Psychologie, Linguistik, Philosophie und Erkenntnistheorie*, Stuttgart <sup>6</sup>1994.

Gerhard Vollmer, *Wozu Pseudowissenschaften gut sind. Argumente aus Wissenschaftstheorie und Wissenschaftspraxis*, in: Gerhard Vollmer, *Wissenschaftstheorie im Einsatz. Beiträge zu einer selbstkritischen Wissenschaftsphilosophie*, Stuttgart 1993, S. 11-29.

Loïc Wacquant, *Leben für den Ring. Boxen in amerikanischen Ghettos*, Konstanz 2003.

Max Weber, *Wissenschaft als Beruf*, in: Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. v. Johannes Winkelmann, Tübingen 1988, S. 582-613.

## Zusammenfassung

Im vorliegenden Text wird von der These ausgegangen, dass die aktuelle Kunstgeschichte als Disziplin in verschiedener Hinsicht einen fragwürdigen wissenschaftlichen Status besitzt, da sie einige für die Wissenschaft als konstitutive anerkannte Elemente, wie den Fortschritt oder die Falsifizierbarkeit, selten erfüllt. Nachdem diese Konstellation als Problem herausgearbeitet worden ist, werden Erklärungen hierfür geboten. Zentral ist dabei, so eine weitere These, die Fokussierung auf Kunstwerke, die zwar für die disziplinäre Identität der Kunstgeschichte nötig ist aber zugleich dazu führt, dass es unendlich viele gleichwertig nebeneinanderstehende Interpretationen der Werke und keinen Fortschritt gibt. Dann wird dafür argumentiert, dass sich Aspekte der Gegenwartskunst – wie etwa die Öffnung des Werkverständnisses – dafür nutzbar machen lassen, um zu einer Problemlösung zu gelangen. Diese Lösung versucht jedoch nicht, dem vielfach praktizierten Vorgehen zu folgen und die kunstgeschichtlichen Methoden zu erweitern und an den Gegenstand der Gegenwartskunst anzupassen, um diesem hermeneutisch gerecht zu werden. Stattdessen wird eine grundsätzliche Alternative vorgeschlagen, bei der sich zunächst methodisch an der wissenschaftstheoretischen Position des kritischen Rationalismus orientiert wird, um damit den Status der Kunstgeschichte als Wissenschaft zu festigen, indem ein in sich stimmiges Konzept von Wissenschaft präsentiert wird, das die Probleme in Bezug auf die Kunstgeschichte löst. Es werden dabei die einzelnen Punkte aufgezeigt, die bei einer Umstellung von

wissenschaftlich fragwürdiger Kunstgeschichte auf den kritischen Rationalismus modifiziert werden müssen – beispielsweise werden nicht mehr Kunstwerke interpretiert, sondern Probleme gelöst und dazu aufgestellte Theorien kritisiert. Aufbauend darauf wird an einigen konkreten Beispielen aus der Diskussion um die Gegenwartskunst demonstriert, wie eine solche methodisch am kritischen Rationalismus orientierte Kunstgeschichte in der Praxis aussehen könnte.

### **Autor**

Christian Nille (1982) studierte Kunstgeschichte, Kunstpädagogik und Kunst in Greifswald, Amiens und Mainz, wo er 2014 in Kunstgeschichte mit einer wissenschaftshistorischen und -theoretischen Arbeit zum Problem der mittelalterlichen Architekturforschung promovierte. Aktuell ist er Lehrbeauftragter an der Kunsthochschule Mainz. Seine Arbeitsschwerpunkte sind: Theorie und Geschichte der Kunstgeschichte, Wissenschaftstheorie, Raumtheorien, politische Ikonographie, mittelalterliche Architektur sowie performative Kunst.

### **Titel**

Christian Nille, *Wie man Aspekte der Gegenwartskunst dazu nutzen kann, um eine methodisch am kritischen Rationalismus orientierte Kunstgeschichte zu entwerfen, und warum eine solche sinnvoll ist*, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart  
Nr. 1, 2017 (29 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).