

# ULRICH PFISTERER, *KUNSTGESCHICHTE ZUR EINFÜHRUNG*

Hamburg: Junius Verlag 2020, 328 Seiten, ISBN 978-3-88506-705-4.



Rezensiert von  
Susanne von Falkenhausen

## Die Klimakrise erreicht die Kunstgeschichte: Verstept das Fach? Ulrich Pfisterers *Kunstgeschichte zur Einführung*

Einführungen, die das Fach betreffen, welches ich qua Berufsausübung als „meines“ bezeichne, lösen in mir immer ein gewisses Unbehagen aus, und ich bin in den letzten vierzig Jahren einigen begegnet, ohne mir je eine zu eigen machen zu können. Keine entsprach entweder meinem Wunschbild oder meiner Erfahrung der Kunstgeschichte als Disziplin. Deshalb las ich die Einleitung dieser Einführung, übertitelt mit nichts weniger als „Der Anfang der Kunstgeschichte“, in der Hoffnung und Erwartung, Ulrich Pfisterer würde sich positionieren und erklären, für wen und warum er heute eine Einführung in die Kunstgeschichte schreibt, worin er die Notwendigkeit einer neuerlichen Einführung sieht, inwieweit diese sich von ihren Vorgängern unterscheidet, und wenn ja, warum. Immerhin gibt es für den deutschen Sprachraum, auf den sich seine Einführung weise beschränkt, einen bunten Reigen dieser Gattung, etwa *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, herausgegeben von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke (Erstausgabe 1985). Ich erinnere mich gut an unsere feministische Heiterkeit beim Lesen der ersten feierlichen Sätze:

Es war am Buß- und Betttag des Jahres 1983. Auf Einladung des Verlegers hatten sich die Herausgeber dieses Bandes mit Kunsthistoriker-Kollegen in München getroffen. Im

Zentralinstitut für Kunstgeschichte erörterten sie den Sinn eines derartigen Buches ...

Weitere Beispiele wären *Kunstgeschichte, aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, herausgegeben von Clemens Fruh und Raphael Rosenberg (1989), die *Einführung in die Kunstwissenschaft*, herausgegeben von Thomas Hensel und Andreas Köstler (2005), *Kunstgeschichte und Gender: Eine Einführung*, herausgegeben von Anja Zimmermann (2005) oder die *Grundzüge der Kunstwissenschaft – Gegenstandsbe- reiche, Institutionen, Problemfelder* (2007) von Jutta Held und Norbert Schneider. Die meisten versammeln mehrere Autor\*innen, um ihre Aufgabe zu bewältigen, nur Jutta Held und Norbert Schneider waren, wie nun Pfisterer, Autor\*innen ihres Werks.

Aber meine Erwartungen wurden enttäuscht: Pfisterers Absichtserklärungen erschöpfen sich im Ungefähren. Ein Beispiel: In Anlehnung an Aby Warburg muss für ihn kritische Distanz in einer „Art Pendelbewegung zwischen Mythos und Wissenschaft, zwischen Anfangssituation und Jetzt stets neu errungen und reflektiert werden“ (S. 17). Diese „Wechselwirkungen zwischen den permanenten Anfangs- und Gegenwartsherausforderungen der Kunstgeschichte“ (ebd.) sind Thema seiner Einleitung, eine merkwürdig ungelenke Kurzfassung des vielerörterten Problems der Historizität. Die etwas pathetische Metapher vom permanenten Anfang, in dem die Kunstgeschichte und damit auch er begriffen seien, ersetzt ihm genauere Erläuterungen dessen, was er mit seiner Einführung in das Fach erreichen will. Der Anfang, der nicht aufhört, ist die rhetorische Figur, die seinem Vorhaben Sinn geben soll; sie bezeugt Demut gegenüber dem eigenen Wissens- und Erkenntnisstand, klingt tiefgründig und nach existentieller Bedeutung, auch nach Ablehnung eines Kanons, nach permanenter Neuerung, ja, Neugründung. Gemeint ist letztlich das Gegenteil: Pfisterer konstatiert eine Tendenz der Kunstgeschichte zum „Vergessen, Verdrängen oder Überschreiben von Problemen, die gleichwohl weiterhin entscheidend jeden Blick auf Kunstwerke, jede kunsthistorische Forschung mitbestimmen“ (S. 25). Sein Buch präsentiert nun das Ergebnis seiner Suche nach dem derart Vergessenen; das Hauptanliegen des Autors scheint die Rehabilitierung dieser ins Abseits geratenen Ansätze und Methoden zu sein, angesichts einer gefährlich unstillen Gegenwart, welche durch interdisziplinäre Übergriffe, mediale Entgrenzung und neue politische (An-)Forderungen und Subjekte die Konturen des Fachs gefährdet.

Einleitungen sind ein diskurshistorisches Zeugnis. Sie werden in der Regel nach Abschluss des Manuskripts geschrieben; sie sollten ernstgenommen werden, dies umso mehr, als Pfisterer hier nicht als Herausgeber einen Sammelband präsentiert, sondern seine Version des Fachs vorstellt. Die Einleitung seines Buches scheint vom Bedürfnis gespeist, die Daseinsberechtigung der Kunstgeschichte zu verteidigen, und da Angriff ja die beste Verteidigung sein soll, schießt sie, gar nicht so paradoxerweise und auch nicht zum ersten Mal, in den Anspruch einer Kunstgeschichte

als Leitwissenschaft über, indem ihre Zuständigkeit über die Kunst hinaus auf alle „Arten form- und bildgebender Produktion der Menschen“ ausgeweitet wird (S. 18). Dass kraft dieses allumfassenden Anspruchs wiederum die Kategorie „Kunst“ als Spezifikum nun schlechte Karten hat, muss zurücktreten angesichts der „entscheidende(n) gesellschaftlichen Verantwortung“ (Verantwortung wofür?), die der Kunstgeschichte zukomme (ebd.).

Wir kennen diese Argumentationslinie für eine Entgrenzung ihres Zuständigkeitsbereichs, seitdem die Kunstgeschichte um ihre Hoheitsgebiete ringen muss, sei es wegen der gerne ins Feld geführten unendlichen Bilderflut der digitalen Revolution oder wegen der Konkurrenz von Bildwissenschaft(en) und *Visual Culture Studies*. Aber es gibt noch einen weiteren Feind, gegen den Pfisterer mit der Metapher vom Anfang der Kunstgeschichte anschreibt; er ist älter, gar prä-digital: die Proklamationen vom Ende der Kunst und der Kunstgeschichte, von Hegel bis Belting. Pfisterer tritt also an, das Fach gegen sein „Ende“ zu verteidigen. Das birgt jedoch Widersprüche: Entweder hat sich die Kategorie Kunst noch nicht erledigt, dann müsste das Fach seine Zuständigkeitsbereiche auch nicht erweitern, oder man hält die Kategorie Kunst für erledigt oder zumindest für gefährdet und damit auch das Fach. Dann würde die Erweiterung ihres Gegenstands auf alle Artefakte unter der Flagge der Kunstgeschichte diese in eine direkte Konkurrenz mit den Bildwissenschaften und den *Visual Culture Studies* um ein Territorium führen, dessen Denomination eben nicht „Kunst“ ist.

Welche Kompetenzen des Fachs sind es nun, die diesen Anspruch einer Zuständigkeit für alles Visuelle einlösen sollen? Pfisterer bietet eine Kurzdefinition des Fachs: „ein deutendes Analysieren aller bildenden Künste und im Prinzip aller menschlichen ästhetischen Gestaltung im Bereich des Visuellen und Räumlichen“ (S. 17). Abgesehen davon, dass dieses eher bescheidene Angebot kunsthistorischer Hermeneutik angesichts des angeschlagenen hohen Tons wenig überzeugend ist, steht es so nicht nur schlecht um die Historizität der Kategorie Kunst, sondern auch um die wissenschaftshistorisch bewusste Selbstreflexion des Fachs. Es sei an Martin Warnkes Definition des kunsthistorischen Gegenstands erinnert: ein „Artefakt, das sich von anderen menschlichen Artefakten dadurch unterscheidet, dass ihm die besondere Eigenschaft, Kunst zu sein, *zugesprochen wird*“.<sup>1</sup> Präziser und gleichzeitig offen gegenüber historischem Wandel und sozialer Bedingtheit geht es kaum. Dagegen begründet Pfisterer sein Projekt nicht in einer Kunst als gesellschaftlicher Übereinkunft, sondern mit einer „radikale(n) Wirkmacht von Kunst, von Bildern und Artefakten“, derweil er betont, eben kein „überhistorisches, unerklärliches Urphänomen Kunst“ heraufbeschwören zu wollen – jedoch: Bilder hätten nach

1

Martin Warnke, Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp und Willibald Sauerländer (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Dritte, durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin 1988, 19–44, hier 19 (meine Hervorhebung).

wie vor „grundlegende und allgegenwärtige Relevanz“ (S. 13, Relevanz wofür?). So schwingt das Pendel seiner Argumentation unentschieden zwischen historisch-gesellschaftlicher und ontologischer Determination.

Seit der Einführung von Belting, Dilly, Kemp und Sauerländer von 1985, damals noch kaum von Zweifeln an der Notwendigkeit des Fachs getrübt, hat sich einiges getan, angefangen mit dem Eintritt „neuer“ Subjekte (Frauen, LGBTQ+, BIPOC – die Kürzel sind kurzlebig und in den entsprechenden Gruppierungen umstritten) in die Disziplin und jener, die sie ausüben. Dies ist auch der Grund, warum die Kunstgeschichte des anglo-amerikanischen Sprachraums in den 1990er Jahren versucht hat, in ihrem Zentralorgan, dem *Art Bulletin*, darauf zu reagieren.<sup>2</sup> Vergleichbares ist im deutschen Sprachraum nicht geschehen; das entsprechende Zentralorgan hat derartige Themen zwar punktuell aufgenommen, ansonsten hielt die Branche die Füße eher still. Offenbar gab es, anders als in den USA und Großbritannien, keine Übereinkunft darüber, dass ihr Elfenbeinturm angesichts des gesellschaftlichen Drucks dieser neuen Subjekte in Gefahr sein könnte, sturmreif geschossen zu werden. Inzwischen, über zwanzig Jahre später, ist die Wucht dieses Drucks auch in Deutschland zu spüren; eine jüngere Generation von Universitätslehrenden umfasst, erstmals mehr als nur vereinzelt, von den „neuen“ Subjekten zumindest die Frauen; Rassismus- und Sexismusdebatten reichen bis in die Universitäten und Kunstakademien. Allerdings bezieht sich das Gefühl des Legitimationsbedarfs, welches Ulrich Pfisterers Einleitung grundiert, eher auf den Gegenstand des Fachs (die Kunst und die geforderte Erweiterung auf alles Visuelle) als auf neue Subjekte oder gewandelte Erkenntnisinteressen.

Während es in der Einführung von 1985 um eine Handreichung für Studierende gegangen war, mit Kapiteln zur Bestimmung, Sicherung und Deutung des Gegenstands, welche die handwerklichen Grundlagen des Fachs praktisch und theoretisch erläuterten, bleibt unklar, wen Pfisterer adressiert: Studierende? Gebildetes Laienpublikum? Fachfremde Akademiker\*innen? Kunstlehrer\*innen? Kolleg\*innen? Er teilt sein Buch in vier Schwerpunkte auf: Kunst, Geschichte, Wissenschaft und Institutionen. In ihnen fächert er die Problemkreise auf, die sie jeweils prägen. So verhandelt zum Beispiel das Kapitel „Kunst“ in rascher Folge „Kunst, Künstler-in, Kunstwerk, Kunstgeschichte“, „Wertfragen“, die Rezeption von Kunst, das Problem der Übertragung des Gesehenen in Sprache und die neuen Konkurrenzen von Bildwissenschaft und anderen „turns“. Das klingt vielversprechend, dennoch fiel mir die Lektüre schwer – ob das meiner *déformation professionnelle* geschuldet ist, die zur Folge hatte, dass ich ohne die Unterstüt-

2

The Art Bulletin, Statements der Serie „A Range of Critical Perspectives“ in den Jahrgängen 1994 bis 1997 zu folgenden Themen: 1994: „The Object of Art History“, „The Subject in/of Art History“; 1995: „Art <History“, „Inter/disciplinarity“, 1996: „Aesthetics, Ethnicity, and the History of Art“, „Rethinking the Canon“, „Art History and its Theories“; 1997: „Money, Power, and the History of Art“.

zung argumentativer und sprachlicher Präzision das Gefühl hatte, orientierungslos in den Weiten textlicher Tundra herumzuirren, sei dahingestellt.

Sprache ist keine Nebensache, keine Dienstleistung zur Vermittlung jener Daten, die für wissenschaftlich erachtet werden, sie ist in meinen Augen die Form, in die Gedanken gegossen werden. Und das gilt wohlgemerkt auch anders herum: Die Gedanken werden ihrerseits vom Sprachstil geformt. Pfisterers Ton wechselt immer wieder: von kurzen, locker erzählten historischen Rückblicken zu Gegenwartseinsprengeln, von langen Zitaten (deren Relevanz im Textfluss mir gelegentlich verschlossen blieb) zu kritischen Formulierungen, die auf entsprechende Schlussfolgerungen hoffen ließen, die dann nicht kamen, bis hin zu rhetorischen Geschmacksverstärkern, die immer dann auftreten, wenn weitergedacht hätte werden müssen. Ein Beispiel: Das oft eingesetzte Wort „entscheidend“, das Erwartungen weckt, die ins Leere führen, weil die Leserin nicht aufgeklärt wird, wesbezüglich nun etwas entscheidend sein sollte. Auch „grundlegend“, „allgegenwärtig“, „radikal“ und „absolut“ gehören in diese Kategorie; sie suggerieren die Gültigkeit einer Setzung, die nicht weiter begründet wird.

In den ersten beiden Kapiteln „Kunst“ und „Geschichte“ breitet Pfisterer eine große Fülle von Details aus, darunter auch Wiederentdeckungen wie einen Vorläufer des Katalogformats von Charlotte-Catherine Patin aus dem Jahre 1691 (mit einer artigen Verneigung in Richtung einer Kanonrevision durch die Genderforschung), von denen auch „alte Hasen“ profitieren können. Es finden sich auch, wenngleich recht cursorisch, Ansätze erwähnt, die in den letzten Jahrzehnten das Fach verändert haben, wie jene der Post-68er und, sehr am Rande, die feministischen (letztere ärgerlicherweise weitgehend ohne die Nennung von Autorinnen) sowie andere Öffnungen der deutschen Fachkultur hin zu Themen, die heute die Fachwelt bewegen: Postkoloniales, Weltkunst, Raubkunst (letztere, S. 213, in Anführungszeichen, warum?). Theorie wird auf ähnliche Weise eingesprengelt. So finden unter anderen Rancière, Didi-Huberman, Deleuze/Guattari und Luhmann Erwähnung. Wo Pfisterers eigenen Präferenzen liegen, bleibt unausgesprochen – mein Eindruck: etwas deutsche Systemtheorie, eine Prise poststrukturalistischer Einsicht in die Vergeblichkeit objektivistischer Träume (gegen die allerdings im Kapitel „Wissenschaft“ gründlich verstoßen wird), zwei Prisen französisch-deutsche Bildmacht, ansonsten vor allem gute alte deutsche Kunstgeschichte. Und hier fällt der Leserin auch wieder ein, was sie beim Lesen aus den Augen verloren hatte: Pfisterers Narrativ von der Vergesslichkeit der Kunstgeschichte, die es zu konterkarieren gälte, um ihre aktuelle Position zu stärken. Er versammelt in der Tat viel Material aus der Fachgeschichte, jedoch ist die Erzählweise häufig zu sprunghaft, um nachvollziehen zu können, warum welcher historisch (weit) zurückliegende Ansatz heute neu zu bewerten sei. Deutlicher wird Pfisterer, wenn er der jüngeren Kunstgeschichte, die Wege sucht, sich zu den neuen Medien zu verhalten, den alten Formbegriff ans Herz legt,

allerdings in erweiterter Form: als „Form-Konzept [...], das von der Materialität bis zum philosophischen ‚Überbau‘ alle Aspekte einzu- beziehen [...] erlaubt.“ Es gälte, das Fach in diesem umfassenden Sinne „zur neuen Formwissenschaft zu machen“ (S. 53). Form ist ein in der deutschen wie in keiner anderen Fachkultur verwurzelter Begriff; er gehört zum Werkzeugkasten der Kunstgeschichte, den ich gelernt habe. Diesen nutze ich, wenn ich der Meinung bin, dass das Werkzeug zur Beantwortung meiner Frage an den Gegenstand sinnvoll eingesetzt werden kann. Der Formbegriff hilft bei der Übertragung des Gesehenen in Worte, beim Vergleichen, bei der Verhandlung ästhetischer Aspekte, im Verbund mit anderen Begriffen, wie zum Beispiel dem „Genre“. Ob er allerdings, angesichts seiner Vergangenheit als Instrument der Klassifizierung und vor allem als Antagonist des gleichfalls sehr deutschen Begriffs vom „Inhalt“, noch gebraucht wird, ist nicht gesagt. Es könnte sich auch ein anderer Begriff finden, der besser geeignet sein müsste, die äußerst mobilen, fluiden und medial hybriden ästhetischen Formereignisse der digitalen Kunstpraxis deskriptiv und analytisch zu fassen zu kriegen. Und damit ist erst einmal nur die Kunst des digitalen Zeitalters angesprochen, noch nicht der Umgang mit den visuellen Datensätzen der „absoluten“ digitalen Bibliothek, in die Pfisterer große Hoffnungen setzt. Vor der Wahl des Werkzeugs jedenfalls stehen die Fragen an den Gegenstand, und diese wurden bei Pfisterers versuchter Rehabilitation vergessener Ansätze vergessen.

Es folgen Kapitel über „Wissenschaft“ und „Institutionen“. Was sie thematisieren, ist konkreter und vergleichsweise enger umrissen, und Pfisterer fühlt sich hier sichtlich wohler als in den vorangegangenen Kapiteln, in denen es um die beiden grundlegenden Begriffe („Kunst“ und „Geschichte“) des Fachs ging. Aber auch im Kapitel zur Wissenschaft geht es nicht etwa um Erkenntnisinteressen oder mögliche Fragestellungen, sondern um Methoden zur Wissenssicherung: Kennerschaft, Ikonologie, Verfahren der Psychologie, Soziologie und Naturwissenschaften. Leitfrage ist für den Autor, ob und wie Kunstgeschichte „Wissenschaftlichkeit“ unter Beweis stellen kann. Pfisterer ist der aktuelle methodische und theoretische Eklektizismus des Fachs mit seinen Raubzügen in benachbarte Fächer scheint's nicht geheuer. So ist es dann nur konsequent, wenn er umgekehrt fragt,

ob die interdisziplinäre Ausrichtung und Anschlussfähigkeit der Kunstgeschichte, die offenbar anderen Disziplinen den Eindruck vermittelt, sich ebenfalls problemlos mit Artefakten, Bildern und Kunst beschäftigen zu können, durch ein stärkeres Insistieren auf den spezifischen Methoden und Herausforderungen einer ‚Augenwissenschaft‘ zu flankieren wäre (S. 152).

Seine pikierte Reaktion auf die Eindringlinge kann ich nachvollziehen. Es werden mitunter ja auch befremdliche Texte von Litera-

turwissenschaftler\*innen, Philosoph\*innen oder Computerwissenschaftler\*innen über Kunst geschrieben, die wahlweise von der Metaphorisierung der Kunst, ihrer Überhöhung oder ihrer Reduktion auf Informationseinheiten leben. Da könnte in der Tat die handwerkliche Dimension der Kunstgeschichte ein Antidot sein.

Nicht nachvollziehen kann ich hingegen Pfisterers Verengung von Wissenschaft auf Wissenschaftlichkeit. Hier wird sein Begehren nach Objektivität, seinen Beteuerungen poststrukturalistisch angehauchter Objektivitätskritik zum Trotz, manifest. Keine Physiker\*in wird davon zu überzeugen sein, dass Kunstgeschichte „reine“ Wissenschaft sei, aber mit diesem Makel müssen die meisten Geisteswissenschaften leben. Umgekehrt wird die Astrophysiker\*in auch nicht davon zu überzeugen sein, dass ihre Wissenschaftssprache und ihre bildgebenden Verfahren an der generellen Diskurskultur teilhaben und dass letztere auf die derart vermittelten „objektiven“ Daten zurückwirkt. Pfisterer ist auch der Ansicht, die Kunstgeschichte verfüge über die Mittel, bildgebende Verfahren aus den MINT-Fächern zu analysieren. Dies hatte vor allem Horst Bredekamp vertreten, im Verbund mit dem Anspruch, Kunstgeschichte sei eine Leitwissenschaft. Davon abgesehen, dass ich diesen Anspruch nicht teile, frage ich mich jedoch, wie dies geleistet werden soll, wenn man, wie Pfisterer, über Rückgriffe auf historisch rückgewandte Methoden die Kunstgeschichte zu profilieren versucht, vorbei an den theoretischen Überlegungen zur Diskurskultur als eine eben auch visuelle. Hier wäre meines Erachtens auch die Grundlage für eine aktuelle Einordnung und Unterscheidung von Kunst und visueller Kultur zu legen, und zwar ohne Rücksicht auf fachspezifische Legitimation oder Grenzziehungen zwischen Kunstgeschichte und *Visual Culture Studies*. Die Einhegung des Fachs durch ein methodologisches Zurück, jenseits einer Einbettung von Kunst und Kunstgeschichte in wissenschafts-, geschichts- und erkenntnistheoretische Zusammenhänge, scheint mir jedoch kontraproduktiv zu sein, wenn es um den Fortbestand des Faches gehen soll.

Einen Ausweg aus dem Dilemma scheint Pfisterer das „Versprechen des Digitalen“ zu bieten: Das Digitale erschaffe, so der Autor, zum einen „die absolute Bibliothek, das absolute Museum, den absoluten Wissensspeicher von Alexandria“ (S. 203); es könne „in umfassender, unmittelbarer Allverfügbarkeit“ Daten aller Art in „absoluter, weil rein quantitativ-mathematischer Wissenschaftlichkeit“ (S. 202) bereitstellen. Ein alter Topos, die „reine“ Wissenschaftlichkeit der Mathematik. So argumentiert, lagert sich dem Digitalen ein Widerschein von Objektivität an, wie er vordem auch der Fotografie anhaftete. Hofft Pfisterer, solch ein Begriff absoluter Wissenschaftlichkeit würde das Fach von weitergehenden theoretischen Rahmungsdiskursen erlösen? Ihm zufolge biete außerdem das digital versammelte Material die Möglichkeit, die alten vergessenen Methoden wieder anzuwenden – über den digitalen Datenspeicher zurück zur althergebrachten kunsthistorischen Philologie: eine wahrhaft paradoxe Form, die Kunstgeschichte zu aktualisieren.

Leider führt Pfisterer diesen Gedanken nicht weiter aus. Er führt stattdessen in seiner Taktik entschiedener Unentschiedenheit auch die bekannten Kritikpunkte gegenüber der digitalen Wissenskultur an – der mögliche Verlust historischen Denkens, die Intransparenz der Datengrundlagen – und spricht von dem Problem, oder, wie es bei ihm heißt, von der Herausforderung, angesichts der Datenfülle „Orientierungslinien aufzuzeigen“ (S. 206). Sein Angebot zum Umgang mit dem Digitalen führt dann, wenig hilfreich, über Warburg zurück zu seiner Metapher von der Pendelbewegung zwischen Rationalität und Mythos.

Warburgs „Verknüpfungszwang“ hieße heute wohl Verlinkungszwang; sein Bilderfahrzeug hieße Hyperimage.<sup>3</sup> Die Probe aufs Exempel machen bereits Datenplattformen wie *Pathos and Pathosformel in Aby Warburg's Bilderatlas*, die versucht, Typenfestlegung digital umzusetzen.<sup>4</sup> Und mit *Hyperimage* gibt es seit 2006 ein Open Source-Projekt für den wissenschaftlichen Gebrauch.<sup>5</sup> Die neuen, digital verlinkten „Semiose-Formen“<sup>6</sup> entsprächen, wie ich annehme, eher Pfisterers Wunschbild „absoluter“ Wissenschaft als die assoziativen Erkenntnisprozesse Warburgs. Zu denken geben muss der Kunstgeschichte allerdings, wie die Erschließung dieses „absoluten“ Archivs, die auf digitale Suchverfahren zugeschnitten sein muss, auf Denken, Sprache, Erkenntnisinteresse und Bildgedächtnis des Fachs zurückwirken wird.

Vielleicht wurde das Buch ja mit heißer Nadel im Home-Office gestrickt – ein Hinweis darauf könnte die Erwähnung der aktuellen Corona-Pandemie sein. Auf jeden Fall gab es wohl keine Zeit für ein Lektorat, welches zum Beispiel den inflationären Einsatz der Verlegenheitschiffre „Herausforderung“ hätte verhindern können, welche das „Problem“ ersetzt und so zu umschiffen versucht, oder dass kurz hintereinander sowohl „unbewusst“ als auch „unterbewusst“ verwendet wird (S. 261 und 262) – eher peinlich für eine Reihe, in der auch Einführungen zu Freud und Lacan erschienen sind. Vielleicht hätte ein Lektorat der Leserin auch die Fremdscham erspart, lesen zu müssen, wie der Autor sein Buch mit einem seltsamen Ausflug in die Genderforschung beendet. Auch zur Genderforschung bedarf es spezifischer Kompetenzen, die erworben werden müssen;

3

Vgl. Felix Thürlemann, Vom Einzelbild zum Hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Ada Neschke-Hentschke, Francesco Gregorio und Catherine König-Pralong (Hg.), *Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – évolution et débat actuel*, Louvain/Paris 2004, 223–247, [https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/471/1/Thuerlemann\\_vom\\_einzelbild\\_zum\\_hyperimage\\_2004.pdf](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/471/1/Thuerlemann_vom_einzelbild_zum_hyperimage_2004.pdf).

4

Leonardo Impett, Sabine Süssstrunk (School of Computer and Communication Sciences, Image & Visual Representation Lab, EPFL), *Pose and Pathosformel in Aby Warburg's Bilderatlas*, <https://diuf.unifr.ch/main/hisdoc/sites/diuf.unifr.ch.main.hisdoc/files/Marcus%20Liwicki%20-%20HisDoc%20presentation.pdf>.

5

<http://hyperimage.ws/de/>.

6

Thürlemann, Einzelbild, 224.

ganz so „problemlos“, wie Pfisterer dies ja an fachfremden Beschäftigungen mit den Gegenständen der Kunstgeschichte moniert, geht es auch hier nicht.

Das Problem, Orientierungslinien aufzuzeigen, stellt sich, so scheint mir, bereits angesichts der Aufgabe, eine Einführung in die Kunstgeschichte zu schreiben. Damit wären wir wieder bei der Herausforderung – dem Problem, über das *Warum*, das *für Wen* und das *Wer spricht* von Kunstgeschichte zu schreiben, über Erkenntnisinteressen, also über das, was die Methoden erst determiniert und was diesem Buch schmerzlich fehlt. Um nicht in wissenschaftlicher Versteppung zu enden, müsste solch ein Projekt von einer nachvollziehbaren Haltung angetrieben werden, wie sie ja den Herausgeber\*innen der Reihe vorschwebt. Pfisterer verfolgt jedoch offenbar eine Politik der Umarmung sowohl aller Positionen, die von wissenschaftspolitischer Bedeutung sein könnten als auch der Fachdebatten zu den großen politischen, medialen und gesellschaftlichen Veränderungen, indem er sie, sozusagen prophylaktisch, wenigstens erwähnt (s. o.), vielleicht in dem Bemühen, das Verdikt des Konservatismus zu vermeiden. Als Subtext seiner Sammlung „vergessener“ Ansätze ist die Tendenz zu einer restaurativen *Retour à l'ordre* allerdings nicht zu übersehen. Die Digitalisierung kunsthistorischer Wissensbestände dient dann, unter Aussparung ihrer theoretischen und methodologischen Konsequenzen, dem Unternehmen als Modernisierungsfassade – *digi-washing*, sozusagen.