



**Universität  
Zürich<sup>UZH</sup>**

**Kunsthistorisches Institut**

---

## **Womit beginnen?**

**Studentische Rezensionen kunstwissenschaftlicher Einführungsliteratur**

Herausgegeben vom Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit

# Inhalt

<b>1 Vorwort</b>	<b>3</b>
1.1 <i>Where to Begin?</i>	3
<b>2 Methodologische Einführungen</b>	<b>4</b>
2.1 <i>Oskar Bätschmann: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik (1984)</i>	4
<b>3 Funktionen der Kunstgeschichte</b>	<b>6</b>
3.1 <i>Werner Busch: Funkkolleg Kunst (1997)</i>	6
3.2 <i>Clemens Fruh u. a. (Hg.): Kunstgeschichte – aber wie? (1989)</i>	8
<b>4 Denkmodelle der Kunstgeschichte</b>	<b>9</b>
4.1 <i>Marlite Halbertsma u. Kitty Zijlmans (Hg.): Gesichtspunkte (1995)</i>	9
4.2 <i>Thomas Zaunschirm: Leitbilder (1993)</i>	11
<b>5 Kunsthistorische Anthologie und Methodik</b>	<b>13</b>
5.1 <i>Eric Fernie (Hg.): Art History and its Methods (1995)</i>	13
5.2 <i>Laurie Schneider Adams: The Methodologies of Art (1996)</i>	15
<b>6 Kritische Begriffe für die Kunstgeschichte</b>	<b>17</b>
6.1 <i>Robert S. Nelson u. Richard Shiff (Hg.): Critical Terms for Art History (2003)</i>	17
<b>7 Konzept der New Art History</b>	<b>19</b>
7.1 <i>Jonathan Harris: The New Art History (2001)</i>	19
7.2 <i>Kunsthistorische Arbeitsblätter (2001-2008)</i>	20
<b>8 Eine Online-Plattform und October</b>	<b>22</b>
8.1 <i>Universität Bern: Artcampus online (2001–2006)</i>	22
8.2 <i>Hal Foster [et. al.]: Art Since 1900 (2004)</i>	25
<b>9 Methodik und Theorie der Kunstgeschichte</b>	<b>26</b>
9.1 <i>Anne D’Alleva: Methods and Theories of Art History (2005)</i>	26
9.2 <i>Hermann Bauer: Kunsthistorik (1989)</i>	28
<b>10 Hinwendung zu einer praxisorientierten Einführung</b>	<b>30</b>
10.1 <i>Renate Prochno: Das Studium der Kunstgeschichte (2008)</i>	30
<b>11 Ein Übersichtswerk und ein Handbuch zum Studium der Kunstgeschichte</b>	<b>32</b>
11.1 <i>Martin Kemp: The Oxford History of Western Art (2000)</i>	32
11.2 <i>Marcia Pointon: History of Art (1997)</i>	34
<b>12 Grundzüge und Grundliteratur der Kunstwissenschaft</b>	<b>35</b>
12.1 <i>Jutta Held u. Norbert Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft (2007)</i>	35
12.2 <i>Ernst Gombrich: The Story of Art (2001)</i>	37
<b>13 Ein poststrukturalistischer Ansatz und eine BBC Serie</b>	<b>39</b>
13.1 <i>Anja Zimmermann: Kunstgeschichte und Gender (2006)</i>	39
13.2 <i>John Berger: Ways of Seeing (1972)</i>	41

# 1 Vorwort

## 1.1 Where to Begin?

Where to begin? This seemingly simple question prompted Prof. Tristan Weddigen and myself to offer a seminar entitled *Was ist eine Einführung in die Kunstgeschichte?* which we conducted together in the fall semester of 2010. And it was this question that guided and challenged us and the twenty-one students in our class as we analyzed a selection of texts which purport to introduce the discipline of art history.

In the last thirty years, many new introductory resources have been published in English and German. While a few of these works offer a survey-like introduction, the majority deal with questions of methodology and critical theory central to what has been termed a “new art history.” How appropriate are these overviews for beginning students? What is the best way to present the diverse topography of a changing discipline to an audience that is largely new to art history and to its historiography? These problems have become increasingly difficult to resolve, particularly in the context of planning curriculum for first-year university students. Should one assign a survey of world art from Neolithic times to the present? An anthology of critical theory? A classic introduction to Western art? Or examples of all these texts at the same time?

In this course, we read twenty-one books, study-guides, and on-line publications, each of which addresses the concept of “introduction” in a different way. The earliest volume on our list – Ernst Gombrich’s *Story of Art* (1950 and revised editions) remains a perennial favorite. But this survey book now coexists with texts that present a range of critical tools – many learned from other disciplines – that have become indispensable to art historical study and practice. Some of us were exposed to the discourses of Structuralism, Marxism, Feminism, Post-Colonialism, and Gender Studies for the first time in this seminar. Others became familiar with how these and other critical theories continue to

shape the study of art history while also testing the traditional boundaries of the discipline and problematizing its role in the life of the University.

The contemporary geography of art history became a central concern of our project. If art history was arguably born in Italy, it was first rebranded as a science worthy of university study (*Kunstwissenschaft*) in German-speaking countries. More recently, however, the English-speaking world has come to dominate the terrain of art history to such a degree that many current German texts leave English terms untranslated. The shift to an English lexicon has significant implications for German-speaking scholars and also for students at German-speaking universities who may face the challenge of learning new concepts in a foreign language. We also questioned the medium best suited to introducing the history of art. Radio and pamphlet based initiatives of the past decades have given way to web based media that offer both flexibility and a platform for adding new voices and perspectives to the discourse.

The reviews presented here offer a student’s perspective on the relative advantages (and drawbacks) of a variety of introductory texts. They were written individually but edited collectively and are the products of diligent revisions. We hope that they will be of use both to students and professionals – at this University and elsewhere – who are in search of a guide to this dynamic field. The following pages reveal that many questions raised in our seminar remain unanswered. As a group, however, these reviews offer a glimpse of how students’ voices may be incorporated into the evolving approaches to introducing the diversity of contemporary art history.

*Edward H. Wouk*

*Zurich, May 2, 2011*

## 2 Methodologische Einführungen

### 2.1 Oskar Bätschmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik* (1984)

Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, 4. Aufl.; Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992 [Erstausgabe: Darmstadt, 1984].

Wohin steuert eine Geisteswissenschaft, bei der man glaubt in jüngster Zeit an ein "Ende" gelangt zu sein? Gibt es überhaupt eine Wissenschaft nach einem "Ende"? Der Begriff des "Endens" erlangte in den letzten Jahren an Schwung. Vorbereitet vor allem durch Francis Fukuyamas umstrittener Publikation *The End of History and the Last Man* (1992), reichten dessen Fühler auch in den Bereich der Kunstgeschichte und riefen Hans Belting ebenfalls 1992 erschienene Publikation *Das Ende der Kunstgeschichte? - Eine Revision nach zehn Jahren*. Das zeitgenössische Bewusstsein eines Endes suggeriert nicht unbedingt einen Endpunkt, sondern vielmehr einen Stillstand, der ausläuft. Vor allem stellt sich die unmittlere Frage: *Wie weiter?* Aus dem Zuge der Bologna-Reform, vor allem hier in Europa, sehen wir uns viel mehr mit dem Problem konfrontiert, ob und wie die Geisteswissenschaften einer Strukturalisierung unterlaufen können.

In dieser Hinsicht scheint Oskar Bätschmanns *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, erstmals im Jahr 1984 publiziert und heute in der 6. Auflage erhältlich, scheint der Autor das vorhin erwähnte Problem aus einer anderen Perspektive anzugehen. Bätschmanns Argumente überzeugen in dieser Hinsicht nach einer Strukturalisierung. Das Buch ist aber nicht zwingend in diesem Kontext zu lesen. Vielmehr sollte es - wie auch Bätschmann selber im Vorwort darauf verweist - "als ein Lernbuch" und "kein Lehrbuch" dienen. Es wäre vorerst nötig den Begriff der *Hermeneutik* zu erklären, und was überhaupt Bätschmanns Intention mit diesem Begriff ist. Der Begriff der *Hermeneutik* reicht zurück auf das griechische Verb *hermeneuein* und bedeutet

so viel wie "aussagen, auslegen und übersetzen". Obwohl die etymologische Verbindung des Wortes mit dem griechischen Götterboten Hermes nicht geklärt ist, scheint dennoch diese Figur als eine wichtige Personifikation des Wortbegriffes zu fungieren. Hermes hatte nämlich die Aufgabe die Mitteilungen und Befehle der Götter an die Menschen zu Übermitteln und zu Übersetzen. Er war also ein Vermittler zwischen der *göttlichen* und der *irdischen* Sphäre. Hermeneutik ist demnach die "Kunst des Interpretierens" und gehört hauptsächlich dem Zweig der Philosophie an. Die philosophische Hermeneutik wurde durch Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Wilhelm Dilthey, Friedrich Schleiermacher, u.a. entwickelt. In dieser Hinsicht sollte nicht weiter auf den Zweig der Philosophie eingegangen werden. Vielmehr ist für uns von Bedeutung, dass Bätschmann nun diesen Begriff - der eigentlich der Philosophie gehörig ist - in die Kunstwissenschaft überträgt.

Daher lautet auch Bätschmanns wichtigste Frage in seiner *Einführung*: Was bedeutet es ein Bild zu *verstehen*? Es ist auch diese Frage, welche den ersten Teil dominiert. Danach geht Bätschmann auf Kodifikationen ein, stellt traditionelle Interpretationsmodelle dar, verdeutlicht die Wichtigkeit der Arbeit des Malers, der Erfahrung und Anschauung und veranschaulicht Bildprozesse. Der siebte und letzte Teil des Buches ist dem *Bezugssystem der Auslegung* gewidmet, in welchem Bätschmann auch eine strukturierte Übersicht der vorangehenden Teile wiedergibt. Die vorhin erwähnte Frage ändert sich stets bezüglich der so genannten Untersuchungsfelder. So wird der Leser zum Beispiel im dritten Teil über *traditionelle Interpretation* (§§21-28) mit der Frage konfrontiert: *Was ist der Sinn einer bildlichen Darstellung?* Anhand der Interpretationsmodelle, welche Bätschmann hier vorstellt (*Ikonographie, Intention, Ikonologie, Strukturanalyse*), wird ein Apparat zur Hilfe gelegt auf welchem der Kunsthistoriker Bilder wiederum verstehen kann. Auf diesen Punkt muss noch tiefer eingegangen werden. Für die Ikonographie, dem ersten Unterkapitel in diesem Teil, wird mit Hilfe von Panofskys 1939 erschienener Untersuchung, *Studies in Iconology*, erläutert, sowie das drit-

te. Im zweiten Unterkapitel greift Bätschmann auf Gombrichs 1972 publizierten Buch *Symbolic Images* zurück und das vierte Unterkapitel greift nach Walter Benjamin und Hans Sedlmayr zurück. Es ist interessant zu beobachten, dass Bätschmann im ersten Unterkapitel jeweils zwei Bilder nebeneinanderstellt, um Panofskys Modell zu erläutern (S. 60, 62, 63). Der Argumentation mit Bildern wird demnach ein besonderes Gewicht verliehen und insbesondere deren Vergleich. *Ikono-graphie* und *Ikono-logie* werden bereits durch ein von Panofsky begründetes Schema der Bilddeutung erklärt. Im Kapitel über *Intention* bedient sich Bätschmann eines fiktiven Dialogs mit Albrecht Dürer, um die Entdeckung des Unbewussten, dessen Rolle es ist in der Kunst und die Eindeutigkeit der einzelnen Elemente in einem Bildwerk zu erklären (S. 67, "Die Hure von Babylon"). Anhand Pieter Bruegels "Sturz der Blinden" werden die verschiedenen Sinnschichten - und damit auch der Unterschied zu Panofsky - verdeutlicht (S. 74). Was ist aber das Ziel der Interpretation? Bätschmanns Argumentation, dass das Ziel der Interpretation die *Wiederherstellung des Sinnes* sei, wird mit Joachim von Sandrarts Frontispiz zu seiner *Iconologia deorum* verdeutlicht. Was im ersten Teil unter der Frage *Was bedeutet es ein Bild zu verstehen?* erläutert wurde, wird jetzt im dritten Teil mit der Frage *Wie kann ein Bild verstanden werden?* versucht beantwortet zu werden. Folglich vollzieht sich hier ein zyklischer Verlauf der Auslegung. Ebenso ist der Zyklus der Interpretation erst mit der Frage nach dem Ziel derselben zu einem Schluss vollzogen. Bätschmanns Argumentation innerhalb eines Kapitels ist demnach auch *zyklisch*. Der siebte Teil in Bätschmanns Untersuchung ist hauptsächlich ein Versuch die verschiedenen "Hilfsmittel" in einem strukturierten Diagramm darzulegen und zu zeigen, wie die einzelnen Themenfelder im Bezug zum *Bildwerk* stehen.

Hinzu werden am Schluss drei Fragen gestellt: 1. Wie viele richtige Auslegungen gibt es? 2. Führt Auslegung zur Kritik? und 3. Geschichte der Kunst aus der Auslegung?

Bätschmanns Buch hat sich im Laufe der Jahre seit der Erstausgabe kaum verändert. Im Vorwort der fünften Auflage findet sich ein Hinweis auf Er-

gänzungen in Anmerkungen und Literaturverzeichnis, um die neuere Diskussion und die Probleme der Auslegung zu berücksichtigen. Dennoch fällt eine markante Veränderung in der eben vorhin genannten Graphik am Ende des Buches auf: Vergleicht man Bätschmanns Beitrag in Hans Beltings 1985 erstmals publizierte *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, so ist zu erkennen, dass Bätschmann nicht mehr ein Diagramm benützt wie in seiner *Einführung*, sondern eine *unbestimmte Fläche* (ein Möbiusband). Mit der unbestimmten Fläche deutet er an, dass der Anfang der Auslegung beliebig gewählt werden darf. Das Resultat ist dann eine Kreisbewegung in der Auslegungsarbeit, was m. E. nach der *Möbiusband* viel deutlicher zum Vorschein bringt als Bätschmanns Diagrammwahl. 1985 verfasste Hans Robert Jaus eine Rezension, welche in der Zeitschrift *Kunstchronik* erstmals 1985 erschien. 1996 wurde dieselbe Rezension im Band *Ästhetische Erfahrung heute* (1996) nochmals publiziert.

Wie lässt sich Bätschmanns Werk in den Kontext einer Einführungsliteratur einordnen? Bätschmanns Untersuchung sind bezüglich einer Einführungsliteratur für Studienanfänger eher als Begleitlektüre für ein Seminar oder Proseminar gedacht. Denn das Buch verhilft zu einer Reflexion im eigenen Auslegungsprozess, indem sich der Kunsthistoriker stets ins Bewusstsein rufen kann, in welchem Bezugssystem er seine Auslegung darstellt. Kunstgeschichtliche Hermeneutik als zyklischer Verstehensprozess zu begreifen wird durch die verschiedenen Behandlungen Bätschmanns, wie eben oben dargelegt, verbildlicht.

Filip Malešević

## 3 Funktionen der Kunstgeschichte

### 3.1 Werner Busch: *Funkkolleg Kunst* (1997)

*Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, hg. v. Werner Busch, 2. Aufl.; München, Piper, 1997 [Erstausgabe: München, Piper, 1987].

Es war nicht der Markt an kunstgeschichtlicher Einführungsliteratur, der im Jahre 1987 ein weiteres Werk verlangte. Es war das in der Kritik stehende Bildungssystem Deutschlands, das in den 1960er Jahren erstmals die Idee einer Universität im Radio lancierte, um einer Bildungskatastrophe vorzubeugen. Mit dem linkspolitischen Leitspruch „Bildung ist Bürgerrecht“ startete der Saarländische Rundfunk das erste „Funk-Kolleg“ und strahlte in den darauf folgenden Jahren Sendereihen aus Bereichen wie Geschichte, Volkswirtschaft, Soziologie und Religion für gebildete Laien aus. Die Sendetexte zum Thema Kunst aus den Jahren 1984/85 wurden von Werner Busch im Jahre 1987 in einer zweibändigen Ausgabe publiziert. Auf die einbändige Zweitausgabe, die 1997 erschienen ist, stützt sich diese Rezension.

Mehrere deutsche Kunsthistoriker versuchen in 28 Essays, das komplexe Gebiet der Kunst mit Hilfe von vier Funktionsbegriffen zu ordnen. Die primären Funktionen der Kunst sind nach Busch die religiöse, ästhetische, abbildende und politische.

Nach einer von Busch verfassten Vorbemerkung und Einführung werden die vier Funktionen in mehreren Essays dem Leser näher gebracht. Die Unterschiede zwischen den beiden Ausgaben sind geringfügig. Zu nennen sind die hilfreichen Ergänzungen der Literaturliste und eine Ergänzung des Vorworts wie auch der Schlussbemerkung durch den Herausgeber. Inhaltlich ist der Band ansonsten identisch geblieben. Die Abbildungen sind bedauerlicherweise auch in der zweiten Ausgabe in schwarz-weiß gehalten.

Das Ziel der Fragestellung ist die Klärung, wie ein Kunstwerk in den historischen Kontext eingefügt werden kann. Genauso soll aufgezeigt werden, wie das Verhältnis von Kunst und Funktion analysiert werden und wie ein Funktionswandel neue Themen, Gattungen und Stile hervorbringen kann. Die Autoren zeigen auf, wie ein Wandel der Funktionen eng mit dem Wandel der Geschichte zusammenhängt. Dieser Ansatz der Betrachtung konzentriert sich darauf, welche Zweckbedingungen einem Werk zukommen. Auch untersucht dieses Vorgehen wie das Verhältnis zwischen der individuellen Erscheinung eines einzelnen Werkes und der geschichtlichen Bedingtheit zu lesen ist. Folglich erleichtert diese systematische Methode dem Betrachter ein Kunstwerk zu erfassen und es in den immensen Kontext der Kunst einzuordnen. Dieser methodische Ansatz rahmt den Kontext ein, in welchem ein Kunstwerk betrachtet und gelesen werden kann.

Des Weiteren soll der Leser erkennen, wie ein Geschichtswandel einen Funktionswandel herbeiführen kann. Auch, so betont Busch, „ist Kunst ganz praktisch Weltsicht, und die Art dieser Sicht gibt Auskunft über Natur-, Geschichts- und Gesellschaftsverständnis.“<sup>1</sup>

Nach Busch soll der Rezipient seine eigene Betrachtungsweise kritisch überdenken und sich einem differenzierten Umgang mit der Kunst öffnen. „Bereifen zu lehren“<sup>2</sup> ist ein ambitioniertes Anliegen des Buches.

Das Werk zeigt nicht das klassische Zuordnungssystem auf, das einen Anspruch auf eine Epochen- oder Stilgeschichte hat. Die Autoren exemplifizieren im jeweiligen Essay ihre Gedanken, die sie anhand von subjektiv ausgewählten Kunstwerken unterstreichen. Daraus geht keine alleinige Autorenmeinung hervor. Es sind diverse Experten gleicher Nationalität und Generation vertreten, die die Methode

<sup>1</sup> Busch 1997, S. 3.

<sup>2</sup> Werner Busch, *Funkkolleg Kunst: Studienbegleitbrief*, 1984, S. 5.

der Funktionen der Kunst in ihrer individuellen Sprache beschreiben.

Bevor die vier Funktionsbegriffe in den Essays behandelt werden, beginnt das Buch mit einer vom Herausgeber verfassten didaktischen Einleitung. Diese zeigt auf, wie man mit der folgenden Fragestellung umgehen kann: Wozu dient ein Kunstwerk, wem hat es genutzt oder wie kommt es zu Funktionszugewinn oder -verlust?

Im Kapitel der religiösen Funktion von Kunst beschäftigen sich die Autoren vor allem mit der Kathedrale als Gesamtkunstwerk. Ihre Gestalt, ihr Entstehungsprozess wie auch die Ausstattung des Innenraums werden thematisch aufgegriffen. Neben der Architektur kommen die Autoren auch auf verschiedene Bildgattungen zu sprechen und untersuchen, wie das Verhältnis von Kunst und Religion sich mit der Loslösung von Kirche und Staat verändert hat. Durch diese Trennung wird die Kunst eigenständig und wird nun mehr unter dem alleinigen Aspekt der Ästhetik betrachtet. Dies zeigt sich in der Institutionalisierung des Kunstsystems. Ganz allgemein wird im zweiten Kapitel auch auf die ästhetische Ausstattung des Lebens und den Umgang mit dem Begriff Ästhetik eingegangen.

Das dritte Kapitel verschreibt sich der politischen Funktion. Das vielseitige Verhältnis von Politik und Kunst wird erläutert, wie auch die Funktion eines Kunstwerks als politisches Instrument. Den Fokus legen die Autoren nicht nur auf Kunstwerke, sondern auch auf Stadtplanung, Landschaftsgestaltung, Architektur und Nationalbewusstsein. Ebenso wird von den Verfassern untersucht, inwiefern das Bild als Kritikinstrument und zu Propagandazwecken verwendet werden kann.

Das letzte Kapitel, das sich mit der abbildenden Funktion der Kunst beschäftigt, scheint eine Art Klammer für den gesamten Fragekomplex zu sein. Nach Busch ist die abbildende Funktion von Kunst „die umfassendste und allgemeinste Funktion von Kunst, selbst wenn sie uns heute durch die Entwick-

lung neuerer und schnellerer Reproduktionsformen eher fremd geworden ist.“<sup>3</sup>

Des Weiteren spricht Busch in seinen theoretischen Überlegungen von einem dynamischen Funktionsbegriff. Wandelt sich der Kontext, so hat die Kunst darauf zu reagieren. Es kann nicht von einem statischen Funktionsbegriff ausgegangen werden. Der Kunstgegenstand kann seine Funktion ändern, die Funktionsformen sind nicht feststehend. Ebenfalls kann ein Objekt gleichzeitig Träger vielfacher Funktionen sein und es kann einen Funktionszuwachs oder gar -verlust erleiden. Die Funktionen wandeln sich historisch, somit unterliegt ein Kunstwerk selbst dem historischen Wandel. Auch ein gesellschaftlicher Normenwandel kann einen Funktionswandel hervorrufen. Generell kann man sagen, dass ein Wandel in der Funktion des Kunstwerks bedeutet, dass neue Ansprüche an das Werk gestellt werden und dies folglich seine Struktur verändern kann. Wir müssen uns die Entwicklung der Kunst als eine wechselseitige, dynamische Beziehung zwischen Kunst und Funktion vorstellen. Daher scheint mir das Wort des Dynamischen adäquat, um die Zielrichtung des Buches zu charakterisieren. Die gewählte Essayform, die Auswahl der Inhalte und die Tatsache, verschiedene Autoren zu vereinen, machen dieses Buch lebendig.

Als Zeitdokument sollten wir das Buch aus dem Jahre 1987 nicht gering schätzen. Doch kann es aufgrund des Aktualitätsverlustes mit der heutigen Zeit nicht mehr Schritt halten. Denn die aktuelle Forschung hat sich ausdifferenziert und ist ständig darum bemüht sich weiterzuentwickeln. Auch, so Busch, hat der Funktionsbegriff seinen „Reizcharakter“<sup>4</sup> abgelegt. Damals, 1987, irritierte die Kombination von Kunst und Funktion, doch schon 1997, als die Zweitfassung erschien, wurde diese Verknüpfung gelassener gesehen. Der Begriff der Funktion wird nun in der Kunstwissenschaft selbstverständlicher gebraucht. Jedoch sollten wir vorsichtig mit

<sup>3</sup> Busch 1997, S. 617.

<sup>4</sup> Busch 1997, S.799.

dem Funktionsbegriff umgehen. Am einleitenden Beispiel *Anbetung der Hirten* (Kupferstich, vor 1615) des niederländischen Malers Hendrik Goltzius schlüsselt Werner Busch plausibel das Kunstwerk unter dem Aspekt der vier Funktionen auf. Überträgt man diese Methode etwa auf die Kunst der Gegenwart (zum Beispiel *Poubelle* von Arman, 1960), so stoßen wir meines Erachtens auf eine Problematik, die der Funktionsbegriff in sich trägt. Lassen sich alle Kunstgattungen gleichermaßen durch ihren Zweck erklären? Ist es ausreichend und zufriedenstellend, Kunst unter dem alleinigen Aspekt der Funktionszuweisung zu betrachten? Verschiedene methodische Ansätze, so denke ich, würden die kunsttheoretischen Diskussionen und so auch dieses Buch bereichern.

Rückblickend war das Funk-Radio in den 1980er Jahren wegweisend für eine neue Art von kulturellen Fragestellungen und Weiterbildungsmöglichkeiten. Basierend auf der Sendereihe Kunst und dem hier besprochenen Buch wurde in den Jahren 2001 bis 2004 ein E-Learning-Projekt an der Freien Universität Berlin entwickelt. Aus dem Projekt resultierte eine Homepage<sup>5</sup>. Auf dieser Lernplattform sind die Inhalte des Buches didaktisch aufbereitet und durch neue Materialien ergänzt worden. Interaktive Übungen sollen dem Menschen der heutigen Generation das Lernen erleichtern. Willkommen in der Zukunft .

*Nicoline Schaub*

### 3.2 Clemens Fruh u. a. (Hg.): *Kunstgeschichte – aber wie? (1989)*

*Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, hg. v. Clemens Fruh, Raphael Rosenberg u. Hans-Peter Rosinski, Berlin: Reimer Verlag 1989.

Auf Initiative der Fachschaft der Kunstgeschichtsstudenten hin fanden an der Universität München in den Wintersemestern 1985 und 1986 Vorträge von etablierten Kunsthistorikern zu ihren Arbeitsmethoden statt. Zehn Beiträge wurden im Jahre 1989 als Sammelband veröffentlicht. Die Intention der Studenten war es, unterschiedliche Vorgehensweisen und Anhaltspunkte bei einer kunstgeschichtlichen Untersuchung aufzuzeigen.

Die zehn Texte werden von einer Einleitung und einer Bibliographie eingefasst. Raphael Rosenberg beginnt mit der Definition der Methode als „Vorgehensweise zur Beantwortung einer bestimmten Frage“<sup>6</sup>. Er verweist auf eine Vielzahl von anwendbaren Methoden und deren Zusammenspiel in der Entschlüsselung eines Kunstwerks. Die klassischen Verfahren Stilgeschichte und Ikonographie werden nicht gesondert berücksichtigt, weil sie gemäss Rosenberg lediglich Bestandteil der aktuellen Kunstwissenschaft sind. Der Ursprung der im Sammelband behandelten Forschungsmethoden kann ab Ende der 1960er angesetzt werden.

Ein philosophisches Gerüst der Hermeneutik bietet Gottfried Boehm, indem er den Kern der Interpretation untersucht. Die Bedeutung der Sprache für die Kunst erklärt Bätschmann in seinem Text „Bild-Text: problematische Beziehungen“. Einen wissenschaftlichen Ansatz zum Verstehen der Kunst zeigt Max Imdahl exemplarisch an Poussins „Mannalese“. Auf die Interaktion von Bild, Raum und Betrachter sowie auf die Wichtigkeit der Anschauung eines Bildes vor Ort geht ein weiterer Vertreter der Hermeneutik, Michael Bockemühl, ein. Reinhard Liess nimmt sich mithilfe Goethes Begrifflichkeit die Rolle

<sup>5</sup> <http://www.kunst-und-funktion.de>.

<sup>6</sup> Fruh 1989, S.7.



der Natur und des menschlichen Geistes in der Kunst an: Ein vollkommenes Kunstwerk kann als Werk der Natur interpretiert werden, wenn man es als Produkt des menschlichen Geistes ansieht.

Die Idee einer Verbindung von Natur und Kunst denkt Lorenz Dittmann weiter, indem er die Farbenlehre an mehreren naturalistischen Beispielen anwendet. Auf die Wichtigkeit der Verwendung mehrerer Methoden verweist Karl Möseneder, indem er auf die Probleme bei der Rezeption Michelangelos Skulpturen eingeht. Wolfgang Kemp weist mit der Architektur der zwei Fenster der Kathedrale von Chartres auf Bilder und ihre Bedeutung als Informationsvermittler hin. Anhand romanischer Bauskulptur verweist Horst Bredekamp auf die belehrende Rolle von Kunst und führt somit Kemp's Argument fort. Im letzten Text äussert sich Karl Clausberg zur damals aufkommenden Rolle des Computers in der Kunstgeschichte.

Rosenberg schliesst mit einer detaillierten Bibliographie die Sammlung ab. Darin nimmt er auch in den Vorträgen nicht behandelte Methoden auf.

Obwohl Rosenberg in der Einleitung den Sammelband als Bestandsaufnahme bezeichnet, macht er sonst keine Einschränkungen. Dabei haben die Autoren in den 50er oder 70er Jahren im Fach Kunstgeschichte promoviert, was unmittelbar impliziert, dass sie ähnlichen sozialen und akademischen Strukturen ausgesetzt waren und somit für die Zeit spezifische Weltbilder verkörpern. Der Einbezug von Kunsthistorikern aus nicht deutschsprachigen Ländern, sowie die Berücksichtigung von Kunsthistorikerinnen hätte der Vortragsreihe einen objektiveren und mehrschichtigen Charakter verliehen.

Für den Lernaspekt wären die von Rosenberg erwähnten Diskussionen von grosser Bedeutung gewesen. In diesem Zusammenhang hätten kurze biografische Hinweise zu den Autoren die Transparenz gesteigert.

Die von Clausberg angedeutete Rolle des Computers sollte aus heutiger Sicht nochmals diskutiert werden, denn obwohl das digitale Zeitalter für unser Fach viele neue Möglichkeiten bereithält, darf man dabei die Methoden nie unreflektiert lassen.

Eine Revidierung hätte auch die gut strukturierte Bibliographie Rosenbergs verdient.

Dieser Sammelband ist als Einführung in Kunstgeschichte ohne Vorkenntnisse nicht zu empfehlen, da grundlegende Methoden wie Ikonologie, Ikonographie und Stilgeschichte fehlen und somit ein bestimmter Blick auf kunstwissenschaftliche Untersuchungen vorgegeben wird. Dieses Buch ist als weiterführende Lektüre zu Hans Beltings „Einführung in Kunstgeschichte“ anzusehen.

Leo Zorc

## 4 Denkmodelle der Kunstgeschichte

### 4.1 Marlite Halbertsma u. Kitty Zijlmans (Hg.): *Gesichtspunkte* (1995)

**Marlite Halbertsma u. Kitty Zijlmans, *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin: Reimer Verlag 1995.**

„Kunstgeschichte an sich gibt es nicht.“ (S.17)  
Diese Aussage der beiden Herausgeberinnen Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans umreisst das Themenfeld dieses Sammelbandes, nämlich die Auseinandersetzung mit der Frage über die ‚Identität‘ der Kunstgeschichte als Wissenschaft. Diese allgemeine Hinterfragung des Fachgebiets Kunstgeschichte führte ab 1970 zu einer Erweiterung des Begriffs der Kunstgeschichte durch theoretische und methodische Ansätze aus anderen Geisteswissenschaften wie der Soziologie, Philosophie oder den Sprach- und Literaturwissenschaften. Erst dadurch könne die Kunstgeschichte sich weiterentwickeln und zu neuen Erkenntnissen gelangen. Die traditionellen Methoden, wie Stilgeschichte und Ikonographie, erwiesen sich zunehmend als hinderlich beziehungsweise nicht ausreichend für die Untersuchung neuerer Kunstformen und wurden daher kritisch hinterfragt. Der Sammelband möchte mit den ein-

zelen Beiträgen verschiedene „Gesichtspunkte“, also methodische Positionen der jeweiligen Wissenschaftler vorstellen. Diese neuen Ansätze werden unter dem Sammelbegriff ‚New Art History‘ zusammengefasst und neben die traditionellen kunstgeschichtlichen Methoden gestellt.

In der Einleitung beschreiben die Herausgeberinnen, wie sie bei der Konfrontation mit feministischen Kunstwerken die Unzulänglichkeit traditioneller Methoden feststellen konnten. Die neuen Ansätze in der Kunst verlangten neue Sichtweisen. Diese Tatsache zwang sie dazu, die Kunstgeschichte mit dem Blick fremder Fachbereiche – neuer Gesichtspunkte – zu erschliessen und die Kunstgeschichte als Disziplin und einheitliches Phänomen von aussen zu reflektieren. Anhand von Jeff Koons Werk *Ushering in Banality* 1987 wird ein gutes Beispiel zu den eben genannten Punkten ausgeführt. Dabei wird zuerst versucht, das Werk mit den üblichen kunsthistorischen Methoden zu betrachten, wobei sich sowohl die Stilkritik als auch die Ikonographie als nicht ausreichend erweisen. Das Werk verweise auf kein anderes Objekt ausser auf die kleine Skulptur, die als Vorbild diene. Somit verweise es nur auf sich selbst. Die Bedeutung des Werks liege in der Repräsentation ihres eigenen Selbst. Laut den Herausgeberinnen seien KunsthistorikerInnen in Anbetracht der neuen Kunstformen gezwungen, die Grenzen des Kunstbegriffs und somit der Kunstgeschichte neu zu definieren. (S.14)

In einem ersten Kapitel wird die Reflexion über das Fach Kunstgeschichte historisch aufgerollt. In den beiden folgenden Kapiteln kommt die traditionelle Kunstgeschichte, also der stilanalytische Ansatz und die Ikonographie zum Zug. Damit wird die so genannte ‚Old Art History‘ vorgestellt und deren gegenseitige Bedingtheit bei der Analyse von Kunstwerken thematisiert.

In fünf weiteren Kapiteln werden die neueren Ansätze behandelt – marxistische, soziologische, strukturalistische, feministische und semiotische Kunstgeschichte. Zu den einzelnen Kapiteln liefert der Band gute Einführungen, da deren Leitideen ausführlich erläutert und die Forschungsentwicklung aufgezeigt werden. Alle Beiträge stammen von

AutorInnen aus den Niederlanden. Halbertsma erwähnt die Tendenz niederländischer Kunsthistoriker, lediglich Fakten anzuhäufen, was der theoretischen Reflexion hinderlich sei. Leider sind einige der Beiträge in eben diesem Stil geschrieben. Das äussert sich im Verlauf des Buches in Form ausufernder Verweise auf Namen von Kunsthistorikern und ihren Publikationen. Zudem wird häufig zu viel Detailwissen ausgeführt.

Erst im letzten Kapitel *New Art History* wird das Konzept und der Aufbau des Sammelbandes deutlich: Die vorangegangenen Kapitel bereiten den Weg vor für die im letzten Kapitel folgende Erkenntnis, dass die New Art History eine fruchtbare Verbindung von traditionellen und neueren Methoden darstellt. Dies wird anhand eines Beispiels aus dem Essay *Avant-Garde Gambits* von Griselda Pollock thematisiert, wobei sie sich bei der Bildanalyse von Paul Gauguins Werk *Manao Tupapao* 1892 sowohl auf einen klassischen Bildvergleich stützt, als auch soziologische Einflüsse aufzeigt. Für das Verständnis wäre es von Vorteil gewesen, wenn man dieses Kapitel an den Anfang gestellt hätte, als eine Ausführung der Einleitung. Die anschaulichsten Beispiele befinden sich in diesen beiden Abschnitten des Buches.

Das Buch heisst im Original *Gzichtsputen. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis* und bezeichnet sich somit als ein Einführungswerk. Doch in der Einleitung hoffen die Herausgeberinnen, dass das Buch als „Weiterführung“ des klassischen deutschen Einführungswerks *Kunstgeschichte. Eine Einführung* verstanden wird. Es wird also ein gewisses Mass an Vorkenntnissen vorausgesetzt, und somit ist dieses Buch nicht als Einführung geeignet. In *Kunstgeschichte. Eine Einführung*<sup>7</sup> bilden die drei grossen Teile, die Gegenstandsbestimmung, die Gegenstandssicherung, die Gegenstandsdeutung und die damit verbundenen Werkbeispiele einen guten Aufbau für einen Einstieg in die Thematik. Für ein Einführungswerk wäre es besser, die Me-

<sup>7</sup> Hans Belting, *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008.

thoden, die in *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute* lediglich ‚vorgestellt‘ werden, anhand von konkreten Beispielen am Kunstwerk zu veranschaulichen. Wenn von Methoden die Rede ist, wird sehr wenig über deren Anwendung gesprochen, was für einen Studienanfänger gerade ein gelungener Einstieg darstellen könnte.

Zudem mag abschreckend wirken, dass in einem Einführungswerk das Kunstwerk selber völlig aus dem Fokus gerät. Vielmehr wird das Fach selbst thematisiert, was vielleicht eher im fortgeschrittenen Studium von Interesse ist. Für einen Studienanfänger kann dies ein zu hoher Einstieg in das Fach bedeuten. Daher sollte eher das Betrachten des Forschungsgegenstands im Vordergrund liegen. In *The Methodologies of Art. An Introduction* von Laurie Schneider Adams<sup>8</sup> werden die dort thematisierten Methoden anhand von Werkbeispielen in die Praxis umgesetzt, was mir eine gelungene Herangehensweise zu sein scheint.

Teilweise schwer verständliche Sätze durch verschachtelte Formulierungen und gesuchte Wortwahl lassen den an sich schon komplexen Gegenstand noch sperriger werden. Möglicherweise ist dies auch auf den Prozess der Übersetzung ins Deutsche zurück zu führen. Man könnte den Sammelband als eine Einführung in die New Art History verstehen. Dem Anspruch, eine Einführung in die Kunstgeschichte an sich zu sein, wird er jedoch nicht gerecht.

*Anastasia Ioannidis*

## 4.2 Thomas Zaunschirm: *Leitbilder* (1993)

**Thomas Zaunschirm, *Leitbilder. Denkmodelle der Kunsthistoriker oder Von der Tragik, Bilder beschreiben zu müssen*, Klagenfurt: Ritter 1993.**

*Wir Kunsthistoriker, Kunstkritiker, Kunstschriftsteller, Gelehrte und Kenner betreiben unser Fach so, wie wir es gelernt haben. Und das ist schlecht so.“ (S. 7*

Mit diesem Satz leitet Zaunschirm sein Buch ein. Der Autor liefert im Verlauf der Lektüre bedauerlicherweise keine nachvollziehbare Erklärung und geht nicht weiter auf seine Aussage ein. Man findet einzig heraus, dass sich der Text an eine akademisch ausgebildete Leserschaft richtet.

‘Leitbilder’ knüpft an Zaunschirms 1975 verfasste Dissertation „Systeme der Kunstgeschichte“<sup>9</sup> an. Der Autor hat sich damals mit der Bedeutung von Zeit und Raum als Determinanten kunstwissenschaftlicher Methoden in Alois Riegls, Heinrich Wölfflins, Erwin Panofskys und Hans Sedlmayrs Schriften auseinandergesetzt. Die beiden zuletzt genannten Kunsthistoriker und deren Vorgehensweise beim Interpretieren von Kunstwerken greift Zaunschirm in diesem Buch wieder auf. Der Forschungsschwerpunkt des Autors liegt in der kunstwissenschaftlichen Methodik. Die Wissenschaftstheorie der Kunstgeschichte sowie die Auseinandersetzung mit Sprache und Kunst sind weitere Forschungsbereiche, die auch in ‘Leitbilder’ abgedeckt werden.

Der Aufbau des Buches gliedert sich in acht Kapitel. Zaunschirm ordnet jedem der vier Kunsthistoriker: Erwin Panofsky, Hans Sedlmayr, Werner Hofmann, Oskar Bätschmann, der Kunsthistorikerin Svetlana Alpers sowie dem Philosophen Michel Foucault ein Bild zu. Letzteres stammt jeweils von den Künstlern: Dürer, Vermeer, Courbet, Poussin, Rembrandt oder Velázquez. Der Autor untersucht fünf Gemälde und einen Holzschnitt, die er ‘Leitbilder’ nennt. In vier von sechs Kunstwerken ist jeweils ein Maler oder Zeichner beim Arbeiten dargestellt.

<sup>8</sup> Laurie Schneider Adams, *The Methodologies of Art. An Introduction*, New York 1996.

<sup>9</sup> Thomas Zaunschirm, *Systeme der Kunstgeschichte. Dissertationen der Universität Salzburg 5*, Wien 1975.

Zaunschirm vergleicht die Arbeitsweise dieser vier malenden Personen im Kunstwerk mit dem methodischen Vorgehen des Kunsthistorikers. Es handelt sich grösstenteils um Selbstbildnisse. Daraus folgt, dass die dargestellten Figuren im Gemälde meist identisch sind mit dem wahren Künstler, der das Gemälde angefertigt hat. Das Ziel dieser Untersuchung ist es, die „Verwandtschaft“ – wie Zaunschirm es nennt – zwischen der Arbeitsweise des Wissenschaftlers und des Malers durch die dargestellte Figur im Leitbild aufzuzeigen. Das methodische Vorgehen des Kunsthistorikers beim Sehen, Verstehen und Interpretieren eines Kunstwerks einerseits und die malerische Vorgehens- und Darstellungsweise des Künstlers andererseits bezeichnet der Autor als 'Denkmodell'. Das 'Leitbild' soll verbindendes Element zwischen der Arbeitsweise des Kunstschaftenden und derjenigen des Kunsthistorikers sein, weil es die Parallelen zwischen den methodischen Vorgehensweisen in sich vereine.

In diesem Buch geht es um die Zuordnung zwischen dem 'Denkmodell' eines Wissenschaftlers und demjenigen des Künstlers. Dieses Konzept erinnert an ein Experiment mit dem Motto: „Zeige mir wie du interpretierst und ich sage dir zu welchem Künstler dein Denkstil passt und in welchem spezifischen Gemälde sich das zeigt.“ Dazu folgende Beispiele: Zaunschirm beschreibt Rembrandts Maltechnik als schichtenreich, weil seine Porträts eine substantielle Dicke des Farbauftrags aufweisen. Auch Svetlana Alpers Interpretationen über den Künstler und seine Werke zeugen von einer Vielschichtigkeit, da sie in ihre Untersuchungen nicht nur dessen Selbstporträts, sondern sein soziales Umfeld mit einbezogen hat. Dazu zählt die Organisation des Atelierbetriebs, die Eigentumsverhältnisse des Künstlers, der Marktwert und Rembrandts Einstellungen gegenüber den vielen Fälschungen seiner Gemälde. Der Autor sieht in dieser Vielschichtigkeit die Gemeinsamkeit zwischen dem methodischen Vorgehen der Kunsthistorikerin und der Art und Weise wie der Künstler gemalt hat. Die Parallelen sind einleuchtend und interessant, denn in diesem Kapitel erfährt man viel Wissenswertes über Rembrandts Leben und seine Zeit.

Im ersten Kapitel teilt Zaunschirm Erwin Panofsky einen Holzschnitt von Dürer als 'Leitbild' zu. Das Denkmuster der Zweiteilung soll eine Parallele zwischen dem 'Denkmodell' des Kunsthistorikers und demjenigen der Kunstschaftenden sein. Dies zeige sich in der Zweiteilung des Holzschnittes in eine linke und in eine rechte Bildhälfte und in Panofskys Schriften über Dürer, die wiederum in zwei Hauptteile unterteilt sind. Dieser Zusammenhang ist gesucht, fragwürdig und im besten Fall interessant.

Im letzten Kapitel wird der Zusammenhang zwischen dem 'Denkmodell' des Philosophen Michel Foucault und dem Künstler Diego Velázquez im Kontext des Verhältnisses zwischen Sprache und Bild erläutert. Es handelt sich um einen „Versuch, in der Reflexion über die kunstwissenschaftliche Tätigkeit am Bild die Differenz von Sehen und Sprechen als fundamentales Problem freizulegen und daraus einige Richtpunkte für den Begriff des Bildes und seine Interpretation zu gewinnen.“ (S. 15-16)

Dieses Kapitel fällt aus dem Konzept des Buches, weil nicht mehr ein Kunsthistoriker, sondern ein Philosoph als Autorität einer kunsthistorischen Interpretation angesprochen wird. Zaunschirm schneidet einen neuen Themenbereich an, der eine eigene Untersuchung in einem anderen Buch wert ist und inhaltlich schlecht in 'Leitbilder' passt. Nur der unglücklich formulierte Untertitel „Oder von der Tragik, Bilder beschreiben zu müssen“ bezieht sich auf die Problematik der Differenz vom Sehen und Sprechen. Der Autor kommt zum Schluss, dass man nicht alles, was man sieht, in Worte fassen kann. Genauso wenig sei es möglich, alles, was man ausspricht, sichtbar zu machen. In diesem Zusammenhang steht auch seine Behauptung: „Über Kunst kann man nicht reden. Ebenso wenig können Kunsthistoriker [...] miteinander reden [...]“ (S.231) Diese Aussage Zaunschirms steht im Widerspruch zu seiner Tätigkeit als Schriftsteller. Könnte man nicht über Kunst sprechen, wäre dieses Buch nicht entstanden.

Zaunschirms romantische Ader zieht sich in seiner Sprache und seinem Schreibstil durch die ganze Lektüre und kann den Leser an gewissen Stellen irritieren. Die Stärke und zugleich die Schwierigkeit

der Lektüre liegt darin, dass anhand von nur sechs ausgewählten Beispielen ein breites Wissen um diese Werke herum aufgebaut wird. Das gelingt dem Autor, indem er Zitate von verschiedenen Kunsthistorikern in den Text einbaut. Daraus resultieren lange, komplex verschachtelte Sätze, die eine abschliessende Zusammenführung der Hauptaussagen leider oft vermissen lassen. Indem der Autor jedoch sympathische Bekenntnisse macht: „Wenn man nichts von Foucaults Thesen versteht – diesem Zustand fühle ich mich sehr nahe – [...]“ (S. 215) und in der „wir-Form“ schreibt, fühlt man sich als Leser wichtig und angesprochen. Dies erzeugt eine angenehme Nähe zum Text und kompensiert den anspruchsvollen Inhalt der Lektüre.

Obwohl Werner Hofmann und Oskar Bätschmann dem Autor gestanden haben, dass sie sich mit den von Zaunschirm ausgewählten Gemälden identifizieren (S.239), sollte man das Konzept des Buches kritisch hinterfragen. Es wird nirgends angemerkt, dass die Zuordnung zwischen Kunsthistoriker und Kunstwerk auf subjektiven Entscheidungen basiert und somit nicht manifest ist. Dies erinnert an eine gewisse Selbstreferenz, wie sie seit der Postmoderne und ab den 1980er Jahren im Bereich der Kunst typisch ist. Indem der Autor hauptsächlich Bilder ausgewählt hat, in denen ein Künstler beim Malen dargestellt ist, bestätigt sich die Idee des 'Leitbildes'.

In erster Linie erfährt man in der Lektüre, wie Kunsthistoriker interpretieren und welche Einstellung sie gegenüber anderen Wissenschaftlern und deren Methoden haben. Auf Grund dessen würde ich das Buch eher als eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte und nicht als Einstieg in das Fach selbst bezeichnen. Es handelt sich um einen Methodentext, der Vorkenntnisse für das Nachvollziehen des komplexen, teilweise abstrakten und anspruchsvollen Inhalts voraussetzt. Als Einführungslektüre würde ich den Text aus diesem Grund nicht empfehlen. Wer jedoch eine spannende Herausforderung sucht, ist mit Zaunschirms 'Leitbilder' bestens bedient.

*Claudia Bader*

## 5 Kunsthistorische Anthologie und Methodik

### 5.1 Eric Fernie (Hg.): *Art History and its Methods* (1995)

*Art History and its Methods. A Critical Anthology*, hg. v. Eric Fernie, London: Phaidon Press 1995.

Seit 1980 werden vermehrt Fachbücher veröffentlicht, die sich mit den Methoden der Kunstgeschichte auseinandersetzen. Eine der ersten englischsprachigen Publikationen in diesem Feld, ist die von Eric Fernie 1995 herausgegebene Anthologie. Sie soll einen Überblick über jene Methoden geben, die Kunsthistoriker im Rahmen ihrer Tätigkeit als angemessen und nützlich erachten. Die Zielsetzung dieser Methoden beantwortet Fernie im Glossar des Buches, in dem er auf die zentrale Fragestellung der Kunstgeschichte verweist, die er formuliert als „explaining why such objects look the way they do“. Den Methodenbegriff fasst er hierfür bewusst weit und subsumiert Theorien, Denkmodelle und Herangehensweisen, die der Klärung dieser Fragestellung dienen.

Die Darstellung und Analyse der Methoden ist stringent aufgebaut. Der einführende, erste Teil des Buches zeigt ihre Entwicklung von der Antike bis heute und gliedert diese in sieben Perioden, innerhalb derer bestimmte Methoden vorherrschen. Die Anzahl der Methoden je Periode nimmt über die Zeit zu, während die Länge der Perioden sich gleichzeitig verkürzt. In diese übergeordnete Struktur können die Beiträge des zweiten Buchteils eingeordnet werden. Dessen 27 Kapitel enthalten Auszügen bedeutender kunstgeschichtlicher Beiträge, die zwischen 1568 und 1993 entstanden. Jedem Textauszug ist eine kurze Einführung vorangestellt, die dessen wichtigste Aussagen zusammenfasst, an Beispielen illustriert und Stärken und Schwächen der verwendeten Methode diskutiert. Die Originaltexte im Anschluss dienen als Validierung dieser Zusammenfassung und geben dem Leser einen Ein-

blick in die Argumentation des Autors und seine Sprache.

Die Entwicklungsgeschichte im ersten Teil beschränkt sich nicht auf eine chronologische Aufzählung einzelner Methoden, sondern versucht, übergreifende Zusammenhänge aufzuzeigen und Anforderungen an zukünftige Forschung abzuleiten. Fernie beschreibt die Methoden über deren wesentliche Merkmale, wie beispielsweise deren Fokus, das heisst ob diese alleinig das Kunstwerk berücksichtigt oder darüber hinaus den sozialen Kontext der Entstehung einbezieht. Diese Merkmale sind nicht singulär einer Methode zuzuordnen, sondern wiederholen sich im Zeitverlauf und zeigen so die Beziehungen zwischen Methoden auf und verdeutlichen deren Entwicklungslinien. Am Ende dieser Übersicht, als Bestimmung des heutigen Standortes, resümiert Fernie die wesentlichen geographischen sowie inhaltlichen Entwicklungen und formuliert Leitlinien für die künftige Kunstgeschichtsforschung. Diese soll zum einen die Kunstwerke und ihre Quellen im Detail analysieren und gleichzeitig die gesellschaftlichen und historischen Zusammenhänge betrachten. Zum anderen plädiert er für eine Methodenpluralität, bei der die Wahl der Herangehensweise sich an den jeweiligen Fragenstellungen orientiert und nicht dogmatisch erfolgt.

Der zweite Teil des Buches, der ausgewählte Methoden detailliert und illustriert, spiegelt die von Fernie aufgezeigten generellen Entwicklungen und setzt seine Forderungen an die kunsthistorische Forschung bereits um. Die Auswahl der Texte reflektiert seine Aussage zur geographischen Entwicklung der Kunstgeschichtsforschung. Frühe Texte entstanden vor allem in Italien, spätere in Deutschland und dem deutschsprachigen Raum, während die Beiträge des 20. Jahrhunderts vor allem von englischsprachigen Autoren geprägt sind. Die Auswahl der Texte reflektiert auch die im ersten Teil gezeigte Verkürzung der Perioden und ihre steigende Methodenanzahl. Die Texte sind nicht weiter gruppiert, sondern stehen, chronologisch nach Veröffentlichungsdatum geordnet, gleichberechtigt nebeneinander. Diese Haltung setzt sich in den Einführungen zu den Texten fort. In diesen wertet Fernie nicht

über die jeweilige Methode, sondern versucht, diese objektiv darzustellen. Beides unterstreicht seinen Appell, Methoden nach ihrer Eignung zur Lösung spezifischer Fragestellungen auszuwählen.

Mit seinen Ausführungen zur „Art History“ im Glossar ergänzt Fernie seine Betrachtungen zur Entwicklung der Methoden und zeigt anhand der ausgewählten Texte Methodenklassen auf. Hierzu fasst er die im ersten Teil beschriebenen Merkmale zu vier grundlegenden Bausteinen kunstgeschichtlicher Methoden zusammen. Die ersten beiden, „Investigation of available written documents“ und „Investigation of the object“, beschreiben die primären Datenquellen. Die beiden anderen, „Investigation of the social context [...] including [...] condition of production and reception“ sowie „Construction of selected systems to relate the object to large-scale historical development“, betrachten vor allem das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Umwelt unter ausgewählten Blickwinkeln. Fernie gleicht die Texte der Anthologie mit diesen Bausteinen ab und verdeutlicht hierüber Gemeinsamkeiten und Unterschiede der genutzten Methoden. Für die Darstellung der Methodenentwicklung ist es demzufolge wesentlicher, Methodentypen aufzuzeigen und die zunehmende Zahl der verfügbaren Methoden zu demonstrieren, denn alle „Ismen“ abschliessend aufzunehmen.

Fernie gelingt es in seinem Buch darzustellen, wie die zentrale Fragestellung der Kunstgeschichte mit Hilfe unterschiedlicher Methoden behandelt werden kann. Diese Herangehensweisen stehen nicht isoliert, sondern innerhalb Entwicklungslinien, die verschiedene Methodenelemente wiederholt aufgreifen. Er tritt damit dem, zur Zeit der Veröffentlichung vorherrschenden, Anschein entgegen, dass sich die Kunstgeschichtsforschung in zwei Lager teilt, „aesthetes and iconographers on the one hand [...] and revolutionaries on the other“.

Trotz des strukturierten Buchaufbaus und der Nutzung einer Sprache mit klaren, kompakten Formulierungen, erschliessen sich die Erkenntnisse Fernies nicht einfach. Zum einen liegt dies daran, dass sich wichtige Aussagen des ersten Teils erst erschliessen nachdem das Buch vollständig gelesen

wurde. Die Einleitung enthält bereits das Fazit und erst das Glossar offenbart die Ausgangsfrage und komplettiert das Entwicklungsmodell. Zum anderen erschwert die fast austauschbare Nutzung der Begriffe Methode, Konzept, Theorie, Modell und Herangehensweise die schnelle Orientierung im Text und das Erkennen von Unterschieden und Gemeinsamkeiten. Dieses Fehlen eines Begriffsgebäudes ist jedoch nicht spezifisch für Fernie, sondern zieht sich insgesamt durch die „Methodendiskussion“ der Kunstgeschichtsforschung.

Oliver Lormann

## 5.2 Laurie Schneider Adams: *The Methodologies of Art* (1996)

Laurie Schneider Adams, *The Methodologies of Art. An Introduction*, Boulder: Westview 1996.

Für den Studienanfänger ist es schwierig, sich in der vielfältigen Methodenlandschaft der Kunstgeschichte Orientierung zu verschaffen. Mit dem Buch *The Methodologies of Art. An Introduction* verfolgt die amerikanische Kunsthistorikerin und Psychoanalytikerin Laurie Schneider Adams das Ziel, einen ersten Einblick in die wichtigsten kunsthistorischen Methoden zu bieten. Das Einführungswerk, 1996 erstmals veröffentlicht, erschien 2010 in einer zweiten, überarbeiteten Ausgabe.

Adams bespricht darin sowohl traditionelle kunsthistorische Methoden wie den Formalismus und die Ikonografie als auch neuere Ansätze wie den Marxismus, die Semiotik oder die Psychoanalyse, deren Ursprünge in anderen Fachgebieten liegen. Die kontextuellen Methoden sind in der zweiten Ausgabe um die Gesichtspunkte des Orientalismus, des Kolonialismus und der Gender Studies ergänzt. Das Buch ist klar strukturiert und umreißt die unterschiedlichen Herangehensweisen in einzelnen Kapiteln. Adams steckt den theoretischen Rahmen ab, indem sie die Begründer und Hauptvertreter sowie Grundlagentexte der jeweiligen Methode

vorstellt. Anhand von abgebildeten Werkbeispielen, vorrangig aus der westlichen Kunst, schlägt sie eine Brücke zwischen Theorie und Praxis und verdeutlicht die einzelnen Ansätze. Der amerikanische Philosoph und Kunstkritiker David Carrier bezeichnet das Buch als „Traum eines jeden Lehrers“, da Adams im Gegensatz zu vielen gegenwärtigen Kunsthistorikern über die Fähigkeit verfüge, sich klar und präzise auszudrücken.<sup>10</sup> In der Tat ermöglicht *The Methodologies of Art* einen Einstieg in komplexe Forschungsansätze wie den Strukturalismus, die Dekonstruktion und die Psychoanalyse. Hingegen erläutert Adams den Feminismus zwar anschaulich anhand der Installation *The Dinner Party* (1979) von Judy Chicago, geht aber kaum auf dessen theoretischen Kontext ein. Die Ergänzung um den Gender-Aspekt in der zweiten Ausgabe ist leider ebenso wenig theoretisch begründet und beschränkt sich auf biografische Darlegungen. Gerade aus feministischer Sicht kann bemängelt werden, dass die Autorin die Methoden des Feminismus und der Gender Studies durch die ungenügende wissenschaftliche Einbettung trivialisiert.

Wie die amerikanische Philosophin Mary Bittner Wiseman 1998 in einer Rezension bemerkt, bilden Wettstreite ein Leitthema des Buches.<sup>11</sup> Als roter Faden dient der griechische Mythos vom Wettkampf zwischen Arachne und Athena, der von einem Kapitel zum nächsten aus den Perspektiven der unterschiedlichen Methoden besprochen wird. Im Vorwort macht Adams aber auch auf den unterschweligen ‚Wettstreit‘ zwischen den Vertretern der Methoden aufmerksam und appelliert an das kritische Denkvermögen des Lesers: „While writers on art tend to approach works from the bias most congenial to themselves, readers should bear in mind that, by the very nature of imagery, no single approach can be definitive.“<sup>12</sup> Die Feststellung, dass Autoren

<sup>10</sup> David Carrier, „Methodologies and Theory, Old and New“, in: *The Art Journal* 2, 1997, S. 95.

<sup>11</sup> Mary Bittner Wiseman, Rezension von: Laurie Schneider Adams, *The methodologies of art. An introduction* New York : Harper-Collins, 1997, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, S. 304.

<sup>12</sup> Adams 2010, S. XVII.

je nach Forschungsinteresse eigene Schwerpunkte legen, gilt auch für Adams selbst. Im Unterschied zu anderen Einführungswerken, die als Sammelbände mit Beiträgen unterschiedlicher Autoren konzipiert sind, hat Adams *The Methodologies of Art* allein verfasst, also aus der Sicht einer Autorin mit individuellen Interessen und Spezialgebieten. Das Prinzip der Einzelautorschaft schliesst naturgemäss ein vertieftes Fachwissen in jeder einzelnen Methode aus, bietet dafür den Vorteil einer durchgängigen Einheit im Buch dank Querbezügen zwischen den Kapiteln.

Grundsätzlich ist Adams um einen fließenden, neutralen Schreibstil bemüht. Die Autorin reflektiert die verschiedenen Methoden äusserst selten vor dem Hintergrund allfälliger Nachteile. Dieser Mangel an kritischen Stellungnahmen führt zu einer etwas einseitigen Darstellung und verwehrt vertiefende Einblicke in den aktuellen Diskurs. Überhaupt scheint Aktualität kein zentrales Anliegen der Autorin zu sein. Die Ergänzungen der zweiten Ausgabe sind geringfügig und beinhalten keine neuen Erkenntnisse, die nicht bereits 1996 in der Kunstgeschichte Anwendung gefunden hätten, als die Erstausgabe erschien. Die Frage „Was ist Kunst?“, der sie im ersten Kapitel nachgeht, scheint ebenso wenig auf einen zeitgemässen Forschungsgegenstand einzugehen. Hingegen fehlt ein griffiger Einstieg in die Thematik. Eine kritische Hinterfragung der Möglichkeiten solcher Methoden wäre für die weitere Lektüre von grösserem Nutzen als ein Exkurs zum Wesen der Kunst. Ausserdem fehlt ein Ausblick auf weitere Methoden, die im Buch nicht besprochen werden.

Ein kritisches Augenmerk muss auch auf das letzte Kapitel gelegt werden, das mit der Struktur des Buches bricht und keine neue Methode mehr vorstellt. Vielmehr greift es auf die bereits besprochenen Methoden des Formalismus und Poststrukturalismus zurück, um diese Ansätze aus psychoanalytischer Sicht neu zu überprüfen. Unversehens wird etwa die formalistische Kunstkritik von Roger Fry vor dem Hintergrund seiner Biografie als persönlich motiviert abgetan. Fry fühlte sich laut Adams zu verhaltensgestörten Frauen angezogen und soll in der Kunst eine Ordnung gesucht haben,

die in seinem privaten Leben fehlte. Die Autorin betont, dass er gegen Ende seines Lebens der psychoanalytischen Denkweise ein gewisses Potential für die Kunstbetrachtung einräumte und einen Vortrag zum Thema *Der Künstler und die Psychoanalyse* hielt. Adams, ebenfalls Autorin des Buches *Art and Psychoanalysis* (New York 1993), scheint ihren Objektivitätsanspruch nicht erfüllen zu können. Die Revidierung zweier Positionen unter dem Aspekt der Psychoanalyse widerspricht dem Gedanken einer rein informativen Einführung. Dabei ist der Fokus auf psychoanalytische Methoden nicht per se problematisch; die intransparente Vorgehensweise der Autorin hingegen schon – insbesondere für eine Publikation, die als Einführung konzipiert ist.

Nebst aller Kritik muss festgehalten werden, dass das Buch einen wertvollen Beitrag zur Einführung in die kunsthistorischen Methoden leistet. Adams bietet dem Studienanfänger nicht nur einen theoretischen Grundstock, sondern gibt auch einen Anstoss zur vernetzten Reflexion der Methoden, indem sie immer wieder Querbezüge schafft. So untersucht sie etwa Giotto's *Geburt Christi* (um 1305) unter den Aspekten der Ikonografie, Biografie und Psychoanalyse, während sie Manets *Olympia* (1863) sowohl aus marxistischer als auch aus feministischer Sichtweise bespricht. Durch die Analyse von Werken im Kontext unterschiedlicher Herangehensweisen bringt Adams ein anschauliches Argument für den Pluralismus der kunsthistorischen Methoden an. Diesen Anspruch unterstreicht sie, indem sie die zweite Ausgabe mit einem Nachwort über Tizians *Tarquinus und Lucrezia* (1568–1571) schliesst und das Gemälde aus den unterschiedlichen Perspektiven der vorgestellten Methoden bespricht. Die Einführung von Laurie Schneider Adams mag bisweilen einseitige Schwerpunkte setzen, bildet aber einen nützlichen methodischen Grundstock für den Studienanfänger.

Charlotte Matter



## 6 Kritische Begriffe für die Kunstgeschichte

### 6.1 Robert S. Nelson u. Richard Schiff (Hg.): *Critical Terms for Art History* (2003)

*Critical Terms for Art History*, hg. v. Robert S. Nelson u. Richard Schiff, Chicago: Chicago University Press 2003, 2. Aufl.

Die rund 500 Seiten starke zweite Auflage (2003) der *Critical Terms for Art History* erweitert die Anzahl der ‚kritischen Begriffe‘ von ehemals (1996) 22 auf nunmehr 31. Bei den *critical terms* handelt es sich um eine Auswahl von Begriffen, die von den Herausgebern für die kunstwissenschaftliche Methodendiskussion der letzten 20 Jahre als relevant und bezeichnend eingestuft werden. Jeder dieser Begriffe wird von jeweils einem Autor/einer Autorin in einem Essay näher untersucht, indem er exemplarisch angewendet und im diskursiven Kontext verortet wird.

Bei den 24 Autoren und neun Autorinnen – diese sind bis auf eine Ausnahme (Wolfgang Kemp) Lehrende an US-amerikanischen und britischen Universitäten – handelt es sich um Vertreter der „New Art History“. Ein Merkmal der unter diesem Begriff zusammengefassten ideologiekritischen Ansätze, die in den 1970er Jahren aufkamen und nun in der kunstwissenschaftlichen Interpretation von Kunstwerken als etabliert gelten, ist der Einbezug von Nachbardisziplinen – beispielsweise des Feminismus, Marxismus, der Psychoanalyse und den Sozialwissenschaften – in die kunstwissenschaftliche Diskussion.<sup>13</sup> Hubert Locher verweist in seiner Rezension der Erstausgabe der *Critical Terms* zudem auf die Orientierung der amerikanischen Theoriediskussion am französischen Poststrukturalis-

mus.<sup>14</sup> Diese widerspiegeln denn auch die bibliographischen Angaben zu den jeweiligen Essays.

So werden mit Hilfe der *Critical Terms for Art History* neue Ansätze zur Kunstgeschichte propagiert, die eine aktuellere Entwicklung in der Kunstproduktion und kunstwissenschaftlichen Theorie in den Methoden und Themen der Disziplin widerzuspiegeln in der Lage sind. Denn laut Robert Nelson stelle sich das Beharren auf tradierten Methoden der Kunstwissenschaft einem zeitgemässen Umgang mit der Geschichte der Kunst in den Weg.

#### Aufbau

Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden die 33 Begriffe fünf Kategorien zugeordnet. Die Kategorie ‚*Operations*‘ umfasst diejenigen Begriffe (beispielsweise *Representation* oder *Sign* u.a.), die auf den Abbildcharakter, ‚*Communications*‘ jene, die auf die Beziehungsherstellung der Kunst verweisen (*Narrative*, *Context* u.a.). ‚*Histories*‘ umfasst Begriffe, die zur Schilderung des Verlaufes der Geschichte der Kunst herangezogen werden können (*Modernism*, *Avantgarde* u.a.) und ‚*Social Relations*‘ und ‚*Societies*‘ verweisen auf Nachbardisziplinen, wie die Ethnologie oder Soziologie (*Gender*, *Production* u.a.).<sup>15</sup> Doch ist eine derartige Zuordnung der Begriffe nur als eine behelfsmässige und nicht als eine absolute zu werten.

Die Annäherung an die Kunstgeschichte anhand von Begriffen ermöglicht es den Herausgebern, tradierte und zumeist chronologisch aufgebaute Ordnungsmuster der Kunstgeschichte – sei es nach Epochen, Stilen, Theorien oder Künstlern – zu umgehen. So wird auch die Lesart der Essays kaum sukzessive erfolgen. Den Lesern bleibt es überlassen, mit welchem Text die Lektüre beginnt, und das Interesse an einem der Begriffe wird den Ausschlag geben. Zu-

<sup>13</sup> Zur *New Art History*, vergleiche die Rezension zu: Marlite Halbertsma, Kitty Zijlmans, *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995.

<sup>14</sup> Hubert Locher, „Postmoderne Kunstgeschichte oder kritische Kunstgeschichte ‚american style?‘“, in: *Kritische Berichte* 4, 1997, S.60 – 69, hier: S. 62. Weitere Rezensionen der Erstausgabe der *Critical Terms for Art History* von 1996: David Carrier, „Methodologies and Theory, Old and New“, in: *The Art Journal* 2, 1997, S.93 – 95; Lizzie Boubli, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 2, 1997, S.111 – 114.

<sup>15</sup> Vergleiche zu diesen Zuordnungen: Hubert Locher, wie Anm. 2.

dem erfolgen in den Texten Querverweise auf andere *critical terms*, die eine Wahl des nächstfolgenden Textes nahelegen in der Lage sind. Ebenfalls können die Essays als der Beginn einer Beschäftigung mit der jeweiligen Thematik aufgefasst werden, der fortgeführt und vertieft werden kann, indem man den expliziten und prominent im Text positionierten Verweisen auf weiterführende Literatur Folge leistet.

#### **Merkmale der einzelnen Texte**

Insgesamt verweisen die Texte auf eine Vielzahl von kunstgeschichtlich relevanten Themen, Epochen und Theorien. Die Wahl eines Kunstwerks jedoch, das zu Anfang eines Essays eingeführt wird und eine Art roten Faden des Gedankengangs bildet, ist so gut wie allen Texten eigen. Die so eingeführten Kunstwerke sind in einem Abbildungsverzeichnis aufgelistet, das den Texten vorangestellt ist, was wohl als Hinweis darauf zu verstehen ist, dass trotz des Fokus auf Begrifflichkeiten das Kunstwerk an sich nicht vernachlässigt wird. In der Tat ist durch die Verweise auf konkrete Kunstobjekte – es handelt sich zum grossen Teil um Werke des 19. und 20. Jahrhunderts, die zudem nicht dem traditionellen Kanon zuzurechnen sind – in den Texten ein ausgeglichenes Verhältnis von Theorie und ihrer praktischen Anwendung gewährleistet.

Bei der Vielfalt an Verweisen auf Künstler, Theorien, Philosophien, Methoden und (Quellen-) Texte in den einzelnen Essays – Hubert Locher spricht denn auch von „postmoderner Kunstgeschichte“<sup>16</sup> – handelt es sich oftmals leider nur um en passant untergeschobene und nicht ausführlicher erläuterte Verweise, die bisweilen an ein ‚name dropping‘ gemahnen. Im Vordergrund steht wohl das Aufzeigen der Anwendbarkeit der *critical terms* auf einen möglichst weit gefassten Bereich der Kunstgeschichte. Alle diese Verweise finden ihren Niederschlag in einer dem jeweiligen Essay angehängten Literaturliste. Diese bietet demzufolge nicht nur weiterführende Literatur zum jeweiligen Begriff, sondern verweist auch auf grundlegende Texte der Kunstge-

schichte. Des Weiteren listet sie diejenige Literatur auf, die sich auf dem subjektiven Ansatz des jeweiligen Autors / der jeweiligen Autorin begründet.

#### **Eine Einführung?**

Bei den *Critical Terms for Art History* handelt es sich nicht um eine Einführung in die Kunstgeschichte, ebenso wenig um eine Einführung in ihre Terminologie. Vielmehr sind die Begriffe in Art einer Anthologie zusammengestellt und bietet dem Leser / der Leserin keine zielgerichtete und ökonomische Einführung in einen vorab festgelegten Bereich der Kunstgeschichte oder ihrer Theorie. Auch handelt es sich bei den *Critical Terms* nicht um eine lexikale Sammlung und Erläuterung von Termini zur Kunstgeschichte. Vielmehr wird eine mögliche Anwendung der Begriffe exemplarisch vorgeführt, und der Verweis auf ihre Relativität scheint eine grössere Rolle zu spielen, als die Fixierung und klare Umreisung derselben. Auch steht im Vordergrund der Gedankengang eines Autors, der mehr als ein momentaner wissenschaftlicher Beitrag zur Diskussion zu werten ist, denn als eine verbindliche Definition eines Begriffs. Zudem ist einiges an Vorwissen erforderlich um den Gedankensprüngen und Querverweisen der Autoren folgen zu können. Doch bietet die Lektüre der *Critical Terms* eine Möglichkeit, bestimmte Begriffe besser zu verorten und einen Einblick in für die Kunstgeschichte als Fach relevanten Theorien und Fakten zu bekommen. Zudem ermöglicht sie eine Übersicht über die kunstwissenschaftliche Diskussion des ausgehenden 20. Jahrhunderts. So kann sie – wenn auch nicht als Einführung – als weiterführende Lektüre durchaus anregend sein.

Karolina Machalica

<sup>16</sup> Wie Anm. 2.

## 7 Konzept der New Art History

### 7.1 Jonathan Harris: *The New Art History* (2001)

**Jonathan Harris, *The New Art History. A Critical Introduction*, London: Routledge Press 2001.**

Mit seinem Buch *The New Art History. A Critical Introduction* versucht der britische Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Jonathan Harris einen Überblick über die Veränderungen in der Kunstgeschichte zu verschaffen, die sich ab den 1970er Jahren bis zur Jahrtausendwende sowohl in der Disziplin selbst als auch in ihren Institutionen vollzogen haben.

Im Mittelpunkt steht dabei die so genannte *radical, critical* oder *social art history*, die sich, gemäss Harris, in den 1970er Jahren als kunsthistorischer Ansatz herauszubilden begann und jene Formen der Analyse beinhaltet, denen eine „*evaluation rooted in, and inseparable from, recent social and political activism from much earlier times in the twentieth, and nineteenth century*“ (S. 9) zugrunde liegt. Mit *new art history* bezeichnet Harris hingegen Themen und Methoden, die sich seit den 1980er Jahren in den Universitäten etabliert haben. Ausdrücke wie *new* oder *radical* implizieren dabei stets eine Abgrenzung in positiver sowie innovativer Hinsicht von etwas Vorangehendem – in diesem Falle gegenüber der *old* oder *traditional art history*. Die Problematik der binären Begriffspaare *old/new* oder *traditional/radical* nimmt Harris im ersten Kapitel auf und bemerkt, dass die VertreterInnen der „neuen“ Kunstgeschichte auch Konzepte aufgreifen, die bereits von traditionellen Kunsthistorikern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts artikuliert wurden. So negiert er die Möglichkeit, dass ein jede/r KunsthistorikerIn einer dieser Kategorien zugeordnet werden kann. Die *radical, critical* oder *social art history* analysiert Harris aus einer sozialhistorischen Perspektive und versteht *The new art history* als Beitrag zur Sozialgeschichte der Kunstgeschichte (S. 11).

Anhand von 37 Texten von KunsthistorikerInnen und KritikerInnen aus dem angloamerikanischen Raum, stellt Harris vornehmlich marxistische, feministische und psychoanalytische Ansätze vor, nennt deren Hauptaspekte und stellt Bezüge zwischen ihnen her. Des Weiteren werden Themenfelder wie die visuelle Repräsentation von Geschlechtern oder sexueller Identität thematisiert, die in der jüngeren Kunstgeschichte eine zunehmend wichtige Rolle eingenommen haben. Dennoch handelt es sich bei *The new art history*, wie Harris selbst konstatiert, nicht um eine vollumfängliche Bestandsaufnahme der Veränderungen in der Kunstgeschichte seit den 1970er Jahren, sondern um eine auf selektiver Textauswahl beruhende Untersuchung (S. 16).

Strukturiert sind Harris' Ausführungen in neun, aufeinander aufbauende Kapitel, in denen zwei bis sieben Texte analysiert werden. Dies hat zur Folge, dass die Informationsdichte im Laufe der Untersuchung stetig zunimmt und die Kapitel nicht isoliert voneinander behandelt werden können. Dementsprechend werden die ausgewählten Texte und ihre Kontextualisierung in den Mittelpunkt des Buches gerückt. Harris betont dabei die Verbindung zwischen der Gegenwart, in der sich der Autor befindet, und der Vergangenheit, in der der/die KünstlerIn tätig war und in der sein/ihr Kunstwerk entstanden ist. Er weist darauf hin, dass die Arbeiten von KünstlerInnen wie auch KunsthistorikerInnen nie gelöst von deren historischem, sozialem und politischem Umfeld gelesen werden können. Diese Erkenntnis setzt er auch in *The new art history* um: „*Remember, you are considering my account of art historians' interpretations of artists' and writers' representations*“ (S. 251). Ebenso hebt er die autobiografische Komponente seiner Untersuchung hervor: „*My own perspective is deeply indebted to historical materialist principles and to Marx' description of capitalist society*“ (S. 24). Diese Aussage nennt eine weitere zentrale Funktion des Buches. So folgt Harris der Annahme, dass gemäss dem historischen Materialismus die Gesellschaft durch Arbeit verändert beziehungsweise verbessert werden kann. Diesen Umstand versucht er auch durch *The new art history* zu vermitteln, indem er die Leserschaft auf die Macht

ihres Wissens aufmerksam macht, das gleich der Arbeit die soziale Ordnung zum Besseren verändern kann (S. 5).

Wie die Interpretation der Texte von Harris' eigenem sozialem und politischem Hintergrund geprägt ist, so wird auch deren Auswahl davon beeinflusst. Diese Subjektivität der Auswahl verbindet Harris denn auch mit dem im Buch immer wieder aufgegriffenen Problem, einen Kanon in der Kunst festlegen zu können. Diesbezüglich betont er, dass es die Aufgabe der *radical art history* sei, den durch Vertreter der traditionellen Kunstgeschichte konstruierten Kanon – ausgehend von der individuellen Genialität vornehmlich männlicher, weisser Künstler – zu hinterfragen und die Machtmechanismen aufzudecken, die die Formation des Kanons bestimmen (S. 11), wie beispielsweise Universitäten, Museen, der Nationalstaat oder die patriarchale Organisation der Gesellschaft.

Die Kunstwerke selber spielen bei Harris' Untersuchung keine zentrale Rolle. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass die Vertreter der *radical art history* die Bedeutung des Kunstwerks in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Kunst zwar nicht grundsätzlich in Frage stellen, das Verhältnis zwischen Text und Kontext aber kritisch betrachten, sodass Anhaltspunkte für die Deutung eines Kunstwerks nicht im Kunstwerk selbst gesucht werden. Andererseits ist die geringe Bedeutung der Kunstwerke dadurch zu erklären, dass Harris in dieser Untersuchung weniger als Kunsthistoriker, sondern vielmehr als Historiker agiert, für dessen Arbeit primär schriftliche Quellen von Bedeutung sind.

Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass die Informationsdichte und die Komplexität der Texte sowohl den interessierten Laien als auch Studierende am Anfang ihres Studiums überfordern könnten. Ausserdem mutet *The new art history* teilweise wie ein Pamphlet an. Zwar postuliert Harris mit dem Beginn des neuen Jahrtausends das Ende der *critical art history*, weist jedoch gegen Ende des Buches darauf hin, dass diese noch immer innerhalb der Institutionen in einer Vielzahl von Variationen praktiziert werde und meint, dass

*the name given to this inquiry is much less important than the spirit and the rigour with which it is carried out, along with its protagonists' sense of vital relation to the present condition of society and investment in belief in a better future for all humanity (S. 288).*

Positiv zu bewerten ist sowohl Harris' ausgeprägtes Bewusstsein für seine Positionierung innerhalb der Disziplin als auch die Kohärenz des Buches. Dies erreicht er dadurch, dass er die behandelten Texte ebenso in ihren Kontext verortet, wie er das von Kunsthistorikern bei ihrer Beschäftigung mit Kunstwerken verlangt. Mit seiner Untersuchung versinnbildlicht Jonathan Harris die Postmoderne mit ihrer noch immer wachsenden Komplexität und Pluralität der Theorien und interdisziplinär geführten Debatten.

*Eliza-Maria Lips*

## 7.2 Kunsthistorische Arbeitsblätter (2001-2008)

***Kunsthistorische Arbeitsblätter, Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2001-2008.***

Die Kunsthistorischen Arbeitsblätter sind ein monatlich erscheinendes Periodikum des Deubner Verlags für Kunst, Theorie und Praxis. Es erschien von 1999 bis 2006 und steht heute in digitaler Form zur Verfügung. Herausgegeben haben es Anne-Marie Bonnet, Werner Busch, Hubertus Kohle, Regine Prange und Dethard von Winterfeld.

In der Reihe der Kunsthistorischen Arbeitsblätter erschienen 75 Ausgaben mit insgesamt 380 Arbeiten zu sämtlichen Bereichen der Kunstgeschichte, verfasst von über 160 verschiedenen Autorinnen und Autoren. Sie schrieben alle über verschiedene Themen, und alle Texte wurden auf Deutsch veröffentlicht.

Eine Ausgabe der KAb umfasst etwa hundert Seiten. Die meisten Texte sind Artikel zu kunsthistorischen Objekten und Themen, die durch Interviews mit Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Essays, Empfehlungen für Ausstellungen, Radio- und

TV-Sendungen und eine Studienkartei ergänzt wurden. Diese bestand aus kleinen Karten, die den Inhalt eines Artikels zusammenfassen und wichtige Fragen zum Thema enthielten. Die Artikel wurden in einer Ausgabe nicht nach chronologischen Gesichtspunkten ausgesucht, sondern als Mischung durch alle Epochen zusammengestellt. Nicht behandelt wurde die Kunst Asiens und Afrikas.

Die vielen verschiedenen Themen, mit denen sich die KAB befassen, werden in elf Kapitel unterteilt. Die ersten neun entsprechen jeweils einer kunsthistorischen Epoche, das zehnte befasst sich mit dem Fach Kunstgeschichte selbst. Jedem dieser Kapitel ist eine Einleitung vorangestellt, die in das Thema einführt. Im elften und letzten Kapitel werden Ausschnitte aus Quellentexten zitiert. Die Kapitel wurden verschieden stark gewichtet. Am wenigsten wurde zur frühchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst publiziert, am meisten zum Tätigkeitsfeld der Kunsthistorikerin und des Kunsthistorikers, zu den kunstwissenschaftlichen Methoden und dem Studium.

Die Artikel umfassen zwischen sechs und sechzehn Seiten. Auf der ersten Seite ist ein Bildnis der Verfasserin oder des Verfassers mit einem kurzen Lebenslauf. Der Text wird mit vielen Abbildungen illustriert, und am Ende befindet sich eine Auswahlbibliographie. Aufbau und Stil der Artikel sind sehr unterschiedlich, die Bandbreite reicht von einfachen Texten ohne Gliederung (2.3.2, KAB 6/05) bis zu komplizierten Artikeln mit klarer Struktur (4.3.7, KAB 1/06).

Den Artikeln liegt ein Ordnungssystem zugrunde, das eine chronologische Einordnung der einzelnen Texte in einen Gesamtkorpus erlaubt. Dafür sind die Kapitel durchnummeriert und jeder Kunstgattung eine Zahl zugeteilt worden. Jedem Artikel erhielt eine Nummer, um ihn ins Sammelwerk einzugliedern. Ein Text mit der Ziffernfolge 8.6.2 kann aufgrund der 8 dem Kapitel und der 6 der Gattung zugeordnet werden. Die 2 dient der genaueren Unterteilung und bedeutet, dass es der zweite Artikel in diesem Kapitel zu dieser Gattung ist, in diesem Fall Neues Sehen in der Fotografie (KAB 11/01). Zur Aufbewahrung der Artikel produzierte der Deubner

Verlag Ordner und zur Orientierung wurde ein Artikel- und Stichwortverzeichnis publiziert.

Die Kunsthistorischen Arbeitsblätter richten sich nach eigener Aussage „an den großen Kreis kunstgeschichtlich interessierter Leser, insbesondere an die Studenten der Kunstgeschichte und an Kunstpädagogen.“<sup>17</sup> Daraus geht hervor, dass die KAB nicht als wissenschaftliches Fachorgan dienen, sondern eine allgemeinere Funktion erfüllen und ein breiteres Publikum ansprechen will.

Die Wissensvermittlung kann dabei auf zwei Ebenen stattfinden: Wird das Magazin in seiner publizierten Form gelesen, so sind alle kunsthistorischen Epochen und Gattungen vertreten und es wird eine sehr breite Basis geboten. Da jedoch die Einleitungen nicht als erstes publiziert wurden und ein entsprechendes Vorwissen vorhanden sein muss, um die Artikel in einen grösseren kunsthistorischen Kontext einbetten zu können, scheint mir diese Form als systematische Wissensvermittlung nicht geeignet. Werden die Kunsthistorischen Arbeitsblätter aber als Sammelband betrachtet, dienen sie sehr gut als Einführung in die Kunstgeschichte und können durch die grosse Anzahl an Texten fast alle Themengebiete abdecken. Durch ihren geringen Umfang dienen die Artikel als Zusammenfassung eines Themas und geben einen groben Überblick.

Bei der Betrachtung der Themenauswahl der Aufsätze fällt die starke Gewichtung des Tätigkeitsfeldes von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern auf. Geschichte der Kunstgeschichte, verschiedene Strömungen innerhalb des Faches wie die New Art History, Methoden wie die Ikonografie und Ikonologie, Arbeitsfelder wie das Museum, Werkanalysen und verschiedene Seiten des Studiums der Kunstgeschichte stellen das umfassendste Kapitel innerhalb des Gesamtwerkes dar. Dieser Themenschwerpunkt soll das Arbeitsfeld der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker einer breiteren Öffentlichkeit und im speziellen Studenten bekanntmachen. Die Hervorhebung der Arbeit der Kunsthisto-

<sup>17</sup> <http://www.kabonline.de/start.php>.

rikerinnen und Kunsthistoriker schliesst an die New Art History an, in welcher „die Präsenz des Forschers im Forschungsprozess“ betont wird.<sup>18</sup>

Die grosse Zahl an Autorinnen und Autoren hat verschiedene Konsequenzen für das Gesamtwerk: Durch die Lebensläufe wird klar, dass für die jeweiligen Themenbereiche Spezialistinnen und Spezialisten beigezogen wurden, was sich positiv auf die inhaltliche Qualität auswirkt. Für einen Neuling im Feld der Kunstgeschichte kann die grosse Zahl der Autorinnen und Autoren auch den Vorteil haben, verschiedene Arbeitsweisen kennen zu lernen und sich im weiten Feld der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker zu Recht zu finden. Nachteilig ist die stark heterogene Strukturierung der Artikel, was bei der Betrachtung als Sammelwerk besonders auffällt.

Die Kunsthistorischen Arbeitsblätter gehören zu einer speziellen Gruppe von Einführungswerken. Sie versuchen, sich der Kunstgeschichte nicht mittels eines Buches, sondern über ein anderes Medium, sei es das Radio, das Internet oder das Periodikum, zu nähern. Ihnen gemeinsam ist das Konzept der sukzessiven Wissensvermittlung. Dies hat den Vorteil, dass durch die gestaffelte Herausgabe die Inhalte fortwährend aktualisiert werden können. Werden die Themen nicht in einer chronologischen Reihenfolge veröffentlicht, so wie es die Kunsthistorischen Arbeitsblätter tun, wird dem Leser jeweils nur ein Bruchteil offeriert. Der Deubner Verlag hat dieses Problem mit dem Ordnungssystem zu lösen versucht, da die Leserin und der Leser selbst entscheiden kann, wie sie oder er beim Lesen vorgehen will.

Die Kunsthistorischen Arbeitsblätter sind als Gesamtwerk eine gute Einführung in die Kunstgeschichte, und ich kann sie allen Studentinnen und Studenten zu Beginn ihres Studiums empfehlen. Durch die Einleitungen kann sehr gut in ein Gebiet eingestiegen und mittels der Artikel direkt eine bestimmte Thematik aufgegriffen werden. Die Artikel

sind qualitativ sehr gut geschrieben und werden durch die vielen Abbildungen optisch aufgewertet. Als innovative Leistung der Hefte sehe ich das Ordnungssystem und den Fokus auf die kunsthistorische Arbeit. Letzteres weist auf die Fortführung der Emanzipation der Kunsthistorikerin und des Kunsthistorikers als Forscherin und Forscher. Inwieweit dies gelang ist mir nicht bekannt, da der Verlag keine Auskunft über die Rezeption gibt. Dennoch ist die Leistung des Deubner Verlages beachtlich, eine so grosse Zahl von Autorinnen und Autoren zu versammeln und ein solch umfangreiches Werk an kunsthistorischem Wissen zu schaffen.

*Basil Blösche*

## 8 Eine Online-Plattform und October

### 8.1 Universität Bern: Artcampus online (2001–2006)

*Artcampus Online, Universität Bern 2001-2006, <http://www.artcampus.ch>.*

ARTCAMPUS ist eine Internetplattform des Instituts für Kunstgeschichte (IKG) der Universität Bern, die sich zum Ziel erklärt kunstwissenschaftliche Forschung und Lehre auf höchstem Standard der EDV-Technologie durchzuführen. Sie soll als Ergänzung zur universitären Präsenzlehre dienen.<sup>19</sup>

Im Jahr 2001 als Projekt der Bundesinitiative Swiss Virtual Campus und der Universität Bern wurde diese Plattform als Online Einführungskurs konzipiert und hatte den Auftrag, als Pilotprojekt die wichtigsten Epochen der westlichen Kunstgeschichte, von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart

<sup>18</sup> Marlita Halbertsma, Kitty Zijlmans, *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, S. 281.

<sup>19</sup> Christian Bracht, „Artcampus“, in: *Zeitenblicke* 2 URL:<<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/01/bracht/index.html>> [Stand: 08.05.2003].

reichend, zu vermitteln. Das Projektstadium endete im Jahr 2006, nachdem die Lernplattform weitergeführt und in die Lehre des IKG integriert wurde.<sup>20</sup>

ARTCAMPUS ist eine elektronische Datenbank und muss zusätzlich anhand anderer Kriterien betrachtet werden als ein in die Kunstgeschichte einführendes Buch: öffentliche oder beschränkte Zugänglichkeit, übersichtliche Wiedergabe des immanenten Informationsgehaltes, Verarbeitung der Information, die Quellenangaben und deren Zuverlässigkeit und zuletzt die Benutzerfreundlichkeit eröffnen nebst den gängigen und vorherrschenden Kriterien wie Wissensvermittlung oder Ersichtlichkeit der Information ein breites Feld an zu betrachtenden und medienspezifische Faktoren.<sup>21</sup>

Zunächst die Zugänglichkeit: die Lernplattform ist nur für angehende Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen der Universität Bern zugänglich. Ihre Anwendung ist aufgrund des ergänzenden Charakters schon per se nur für in die Lehre involvierte Personen vorgesehen und der Zugriff ist auf eine kleine Anzahl von Personen beschränkt.

Der Online-Einführungskurs ist in Modulen aufgebaut, die den Anspruch auf eine meist punktuelle und oberflächliche Einführung erheben. Dass Sinn und Zweck dieser Plattform die Einführung ist, wird durch die immer wieder vorkommenden Einleitungsblöcke, seien sie in einem Hauptmodul oder einem untergeordneten Modul vorangestellt, ersichtlich. Zusätzlich sind alle Module mit Bildern versehen, was das Lernen um die visuellen Aspekt bereichert und fördert. Das Bestreben nach Vermittlung eines Überblickes äußert sich in den oberflächlichen Betrachtungen der vorgestellten Sachverhalte.

Die zentralen Module des Einführungskurses sind ‚Methodik & Werkanalyse‘, ‚Ikonografie & Bildgeschichte‘ und ‚Baugeschichte & Baubeschreibung‘, die losgelöst voneinander betrachtet werden

können. Der Aufbau des Lerninhaltes, die verschachtelte Unterteilung und Anordnung eines Themenkomplexes, impliziert, dass sich die dargelegten Themen mittels ihres Ordnungssystems untereinander komplettieren und reflektieren. Doch können die einzelnen Minimodule auch autonom als gezielte Informationswiedergabe betrachtet werden.

Die einzelnen Bestandteile, manchmal nur oberflächlich, manchmal präziser auf einen Sachverhalt hinzielend, vermitteln keine detailgerechte Wiedergabe des gesamten Sachverhaltes, sondern werden auf einen spezifischen Inhalt angewendet. Das Ordnungssystem, das die Informationsflut eindämmt und den Informationsgehalt stark reduziert, wird im Weiteren durch Hyperlinks ins Plattform-Glossar, zu Übungen und veranschaulichenden Grafiken ergänzt und vervollständigt. In dieser Erweiterung befinden sich auch Übungen, die praktischer Natur sind, und gezielte Fragestellungen, die somit die Verarbeitung der Information unterstützen. Unerlässlich in diesem interaktiven Teil der Plattform ist jedoch der ergänzende Kurs, der das benötigte Basiswissen vermitteln soll. Das Memorieren einer Information wird durch die Anwendung der Übung erleichtert.

Die Informationen sind teils mit Literaturangaben versehen, im Falle der Absenz einer solchen, wird auf die Sicherung und Vertretung dieser Information im Namen des IKG als Urheberin der Information verwiesen. Auch die Illustrationen, seien sie nur der Verbildlichung oder der Anwendung des Gelernten dienlich, sind meist kommentiert, und es werden detailreiche Informationen zu den Abbildungen gegeben.

Trotz der Sicherung der angegebenen Informationen durch die IKG kann die verbürgende Instanz des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Bern nicht gleichermaßen als Urheber empfunden werden wie ein Autor im Falle eines Buches. Es kann keine Relation zwischen dem Verfasser und Gestalter des Einführungskurses und dem dazugehörigen Inhalt geschaffen werden. Indem sich die Lernplattform durch verschiedene Autoren und deren Texten zusammensetzt kann von einem eigentlichen Autor nicht mehr die Rede sein. Roland

<sup>20</sup><https://webvpn.unibe.ch/DanaInfo=www.artcampus.ch+index.php?nid=5>.

<sup>21</sup> Jochen Norholt, *Online lernen für Juristen. Verbesserungschancen in der Informationsverarbeitung durch den Einsatz aktueller Online-Technik*, Saarbrücken 2008.

Barthes (1915-1980) Plädoyer für eine Verabschiedung des Autors aus der Textinterpretation im Zuge der Intertextualität, die sich auf die Auffassung stützt, dass der Stoff ‚Text‘ als ein ‚Gewebe von Zitaten‘ verstanden wird, heißt dass der Text sich nur aus schon bereits geschriebenem besteht, verkommt der Autor zu einem compilerischen Schreiber und ist zugleich nicht mehr als Instanz maßgebend für den von ihm produzierten Text. Im erweiterten Sinne und aus dem Feld der Literaturwissenschaft herausgelöst kann dieses Text- und Autorenverständnis auf die Lernplattform ARTCAMPUS übertragen werden.<sup>22</sup> Es kann zwischen dem gesamten Inhalt, sprich dem Textkörper und der Urheberschaft keinerlei Identifizierung mehr erfolgen. Die Authentizität des Autors, ist im Rahmen der Lernplattform nicht mehr gewährleistet oder nachvollziehbar. Zudem befürwortet die Systematik der Lernplattform dies: Während des Lernens können verschiedene Inhalte, wie die des Glossars, zwischengeschaltet werden, und der User wird zum Mitgestalter des Einführungskurses nach seinem eigenen und individuellen Wissenstand. Die Kompatibilität der Plattform wird somit für jeden und jede in einem gewissen Grad zugeschnitten werden können.

Eines der wichtigsten Kriterien ist die Benutzerfreundlichkeit. Die dargelegten Informationen sind mit Beispielen versehen, so dass der User die Informationen nachvollziehen kann und versteht, wie die aufgeführten theoretischen Aspekte anzuwenden sind. Die beispielhaft zitierten Werke und Künstler sind anachronisch geordnet und scheinen keinem logischen Prinzip zu folgen.

Des Weiteren gilt das Layout der Plattform als ein weiterer Faktor zu Betrachtung der Benutzerfreundlichkeit. Die Lernplattform ist sehr schlicht gestaltet und bietet eine neutrale Atmosphäre, in welcher der Lerninhalt als zentrale Aussage fungiert. Die Wiedergabe der Textkörper ist kann jedoch

nicht als benutzerfreundlich bezeichnet werden. Der Text erscheint in viel zu kleiner Schrift, das offene Fenster im Web wird in seiner Räumlichkeit kaum ausgenutzt. Das Lesen und der Fokus auf die Texte werden somit erschwert und gestalten sich als anstrengend. Die Zeit, in welcher der User konzentriert arbeiten kann, wird durch diesen Umstand verkürzt, die Konzentration geschwächt.

ARTCAMPUS ist ein ergänzender Online-Einführungskurs; nicht mehr und nicht weniger. Der Überblick kann den Einstieg für Studienanfänger zwar erleichtern, doch scheint, dass die Vervollständigung der dargelegten Informationen in einem zweiten Schritt erfolgen muss. Dieser Schritt wird nicht von der Lernplattform getragen – obwohl er in den teils vorhandenen Literaturangaben schon angedeutet und geebnet ist-, sondern liegt im Aufgabenbereich des einzelnen Studenten und der Präsenzlehre an der Universität. Es gibt keine Wertung, die den Sachverhalt von ‚relevant‘ bis ‚irrelevant‘ einstufen könnte, was dazu führt, dass der Student oder die Studentin selbst selektieren und gewichten muss. Die Reduktion der dargelegten Sachverhalte auf das Notwendigste erschwert zudem die Situierung in einer Wissenschaft, deren Feld nicht nur Jahrhunderte abdeckt, sondern auch Schnittmengen mit anderen Wissenschaften aufweist.

Die einst als Projekt konzipierte Internetlernplattform steckt, obwohl es sich nun um ein etabliertes Instrument des IKG handelt, in gewisser Hinsicht noch in Kinderschuhen. Der letzte Zugriff des Webmasters erfolgte im Jahr 2008, das heißt, dass damals der Inhalt der Plattform zuletzt geändert wurde. Von diesem Zeitpunkt an ist die Lernplattform nicht mehr aktualisiert worden. Beim Medium Internet handelt es sich aber um ein stets Wandelbares, so können dazu gewonnene Erkenntnisse leicht integriert und Lücken gefüllt werden. Der Ausbau dieser Internetplattform würde großes Potenzial für das Studium der Kunstgeschichte in sich bergen und es auf eine innovative Art und Weise erweitern.

Noemi Benjamin

<sup>22</sup> Roland Barthes, „Der Tod des Autors“, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis, Stuttgart 2000. S. 181-193.



## 8.2 Hal Foster [et. al.]: *Art Since 1900* (2004)

**Hal Foster u.a., *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson 2004.**

Was ist Kunst seit 1900? Eine Akkumulation von Ausstellungen, Kunstevents, Sammlungen und Institutionen, die eine ebenso grösser werdende Diversität von Stilen und Medien sichtbar machen? Ein Feld, auf dem die Akteure ihre festen Positionen als Produzenten, Betrachter oder Kritiker verlassen und zu kuratierenden Kunsthistorikern, kritischen Künstlern und produktiven Betrachtern werden? Ein wachsender Markt, der Rezeption und Produktion gleichermaßen vereinnahmt?

Mit *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* unternehmen die vier KunsthistorikerInnen Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois und Benjamin H. D. Buchloh den Versuch, das Feld der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts in einer Enzyklopädie zu fassen.

In einer chronologischen Abfolge von 107 Schlüsselmomenten der Kunstgeschichte von 1900 bis 2003 werden Werke und KünstlerInnen in ihren institutionellen, politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Kontext verortet und daraufhin gedeutet. Einige der kurzen Kapitel sind des Weiteren mit Informationskästchen versehen, die den Lesern zusätzliche Hinweise zu Theoretikern, Konzepten und ergänzenden Themenfeldern bieten. Anhand von Fussnoten wird auf andere Kapitel verwiesen, womit die Themen und KünstlerInnen durch das Jahrhundert hindurch miteinander vernetzt werden. In der Hälfte (1945) und am Schluss des Jahrhunderts (2003) finden so genannte *round tables* statt, die das Buch in eine Vor- und eine Nachkriegsepoche gliedern. Darin werden wichtige Problemfelder der jeweiligen Jahrhunderthälften diskutiert.

Eingeleitet wird das Buch von vier *Introductions*, in denen die AutorInnen ihre bevorzugte theoretische Grundlage historisch herleiten und diese als wissenschaftliche Methode zur Deutung von Kunst vorstellen sowie kritisch hinterfragen. Diese Essays über grundlegende postmoderne Deutungsmetho-

den lassen sich unabhängig vom Rest des Buches lesen und dienen zusätzlich der methodischen und personellen Transparenz der einzelnen Kapitel, der im Buch sonst keine grosse Bedeutung zukommt. Es geht beinahe unter, dass zwei Kapitel, die zum einen mexikanische Wandmalerei (S. 255 ff.) und zum andern die Harlem Renaissance in New York (S. 305 ff.) behandeln, von einer fünften Autorin, Amy Dempsey, verfasst wurden.

Durch die Zäsur des zweiten Weltkriegs, an der sich das Buch in seiner strukturellen Teilung orientiert, lässt sich *Art Since 1900* als Dialog zwischen Vor- und Nachkriegsavantgarden lesen, deren zeitlicher Rahmen die Moderne und Postmoderne bilden. Der erste Teil des Buches dient vor allem der Einführung zentraler Begriffe und Stile, wie Collage, Readymade, Abstraktion, Surrealismus, Dadaismus und Konstruktivismus, die als Referenz- und Bezugspunkte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zitiert, modifiziert oder verworfen werden. Folgt man dem Buchtitel, wird die Antimoderne zwischen die Moderne und Postmoderne situiert. Diese bezeichnet Kunstströmungen unter den totalitären Regimen in Europa in den 30er und 40er Jahren, die sich gegen die Moderne richten. Der Begriff wird im Buch jedoch kaum verwendet oder thematisiert und kann sich daher nicht etablieren.

Statt der Chronologie zu folgen, oder das Buch, wie oben erwähnt und von den AutorInnen vorgeschlagen (S.13), dialogisch zu verstehen, bietet sich vor allem ein Querlesen an. Durch die Unabhängigkeit der einzelnen Kapitel und die Verweise durch die Fussnoten wird im Buch ein postmoderner Akt des permanenten Vor-, Rück- und Querbezugs vollzogen, der die verschiedenen deutungsrelevanten Faktoren und den Methodenpluralismus der Zeit aufzeigt. Die Vernetzung, die die AutorInnen dadurch, durch das Jahrhundert hindurch zu erkennen glauben, widerspiegelt die Kunstbetrachtung, die nach den sechziger Jahren entstand.

Inhaltlich wird den LeserInnen das Verständnis der ohnehin dichten und anspruchsvollen Lektüre durch den akademischen Schreibstil des Buches erschwert. Die Komplexität, in der die Methoden und Begriffe zur Deutung der Werke angewandt

werden, setzt eine gute Auffassung für wissenschaftliche Texte voraus.

*Art since 1900* gibt zwar einen inhaltsreichen Überblick der Positionen und Namen des Diskurses im zwanzigsten Jahrhundert, dieser erfolgt jedoch aus der Sicht von vier KunsthistorikerInnen (die sich mit dem zwanzigsten Jahrhundert beschäftigen), die dieselben Grundannahmen, die gemeinhin unter *New Art History* gefasst werden, teilen. Trotz ihres Umfangs, der eine gewisse Vollständigkeit impliziert, trägt die Enzyklopädie sowohl inhaltlich, als auch in der Selektion und der Gewichtung der KünstlerInnen die Handschrift der vier AutorInnen. Der politisch geprägte Hintergrund der AutorInnen, beeinflusst den Fokus ihrer Betrachtung. Dies zeigt sich beispielhaft in der starken Rezeption die Marcel Broodthaers (549 ff.) zu Teil wird, einem sehr politischen, im allgemeinen Diskurs jedoch wenig besprochenen Künstler. Des Weiteren ermöglicht der postmoderne Ansatz den AutorInnen zwar einen Rezeptionsradius über werkimmanente Faktoren hinaus, der Blick über die westliche Kunstwelt hinaus ist jedoch verschwindend klein, nur fünf Kapitel behandeln KünstlerInnen, die nicht aus Europa oder den USA kommen.

Einen deutlichen Mehrwert erhält das Buch durch die 637, in hervorragender Qualität gedruckten Illustrationen. Einerseits wird durch die Abbildungen die Hermetik der Texte gelockert und die LeserInnen zu den Bildern zurückgeführt. Andererseits lassen sich Entwicklungen in der Kunst dadurch auch visuell nachvollziehen – am eindrücklichsten geschieht dies in der Veränderung der dreidimensionalen Medien. In den 53 Kapiteln, die sich diesen Kunstformen zuwenden, wird die Entwicklung von Architektur und Skulptur hin zu Rauminstallationen, Performances und Kunst im öffentlichen Raum sichtbar und damit unabhängig vom theoretischen Hintergrund dieser Entwicklung nachvollziehbar.

Einen anregenden Schlusspunkt bilden die Vor- und Rückblicke des zweiten round tables. Darin meint Buchloh: „[...] if there are artistic practices that still stand apart from this process of homogenization, I'm less convinced than ever that they can survive (S.

673).“ Und etwas später spricht sich Krauss sogar für eine Kontinuität der Moderne und die Wichtigkeit des Mediums aus, worauf Foster sie harsch kritisiert und ihr längst überholte, Greenberg'sche Ansichten unterstellt (S. 674f). Derartige Äusserungen vermitteln den Eindruck, als wäre *Art Since 1900* nicht nur ein Überblick, sondern auch ein Schlusspunkt derjenigen Kunstgeschichtsschreibung, die für dieses Buch bezeichnend ist. Vier ausgezeichnete KunsthistorikerInnen haben in *Art Since 1900* einen kritischen Blick auf die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts geworfen. Nun scheint es an der Zeit, diesen kritischen Blick kritisch zu diskutieren.

Hanna Stoll

## 9 Methodik und Theorie der Kunstgeschichte

### 9.1 Anne D'Alleva: *Methods and Theories of Art History* (2005)

**Ann D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing, 2005. (Titel der amerikanischen Ausgabe: *Look Again! Art History and Critical Theory*)**

Beim Buch *Methods & Theories of Art History* der amerikanischen Autorin Anne D'Alleva handelt es sich um eine Einführung in die kritischen Theorien, die in der kunsthistorischen Praxis angewendet werden. Der Klappentext spricht von einem Handbuch von unschätzbarem Wert für Studentinnen und Studenten der Kunstgeschichte. Anne D'Alleva ist ausserordentliche Professorin für Kunstgeschichte und *Women's Studies* an der University of Connecticut. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf tahitischer Kunst aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, wobei D'Alleva sich speziell für den kulturellen Kontext interessiert, in welchem die südpazifischen Kunstwerke entstanden sind.

In der Einleitung betont die Autorin, dass ihr Buch lediglich ein Ausgangspunkt für Studienanfänger und deren Aneignung von Theoriewissen bilde. Das erste Kapitel widmet sich dem Begriff der Theorie und erklärt, warum es überhaupt sinnvoll sei, sich durch theoretisches Denken mit einem Kunstwerk zu beschäftigen. Die Frage, die im Abschnitt *Is theory pure, universal, and impartial?* (S. 8 f.) gestellt wird, beantwortet D'Alleva mit Nein und sensibilisiert den Leser somit gleich von Beginn weg für die relative und kontextabhängige Gültigkeit von Theorien.

Im Hauptteil des Buchs, den Kapiteln zwei bis fünf, stellt die Autorin verschiedene theoretische Ansätze vor, die in der kunstgeschichtlichen Disziplin Anwendung finden. In einem Kapitel sind dabei mehrere Theorien zu einer Gruppe geordnet. gekürzt wiedergegeben sind dies in Kapitel zwei Formalismus, Ikonografie und Semiotik, in Kapitel drei Marxismus, Feminismus, *Gender Studies* und Postkolonialismus, in Kapitel vier Psychoanalyse und Rezeptionsästhetik und in Kapitel fünf Hermeneutik, Strukturalismus sowie Post-Strukturalismus, Dekonstruktivismus und Postmodernismus. D'Alleva hält in der Einleitung fest, dass sowohl diese Gruppenordnung wie auch die Auswahl der Theorien subjektiv seien. Daher reflektiere das Buch in keiner Weise einen Kanon und wolle auch zur Bildung eines solchen nicht beitragen. Im sechsten und letzten Kapitel zeigt D'Alleva ihren studentischen Lesern anhand von Beispielen, wie Theoriewissen in einer schriftlichen Arbeit umgesetzt werden kann. Hier finden sich allerdings auch Informationen, die universitätsspezifische Besonderheiten oder Angebote zur Voraussetzung haben. So etwa der Ratsschlag „writing courses“ (S. 169) zu belegen, welche an hiesigen Universitäten leider nicht etabliert sind.

Die verschiedenen Theorien werden mit ihren Voraussetzungen und Ursprüngen, Vertretern und Werken sowie Themen und Thesen in einem Überblick vorgestellt. Diese erläutert D'Alleva indem sie zahlreiche Texte von verschiedenen Autoren zitiert und paraphrasiert. Dadurch weist sie auf die Inter textualität hin, innerhalb derer sich das Thema des Buchs und ebenso der wissenschaftliche Diskurs

generell bewegt. Weiterhin wird auch die Kritik an der jeweiligen Theorie nicht ausgelassen, was den Überblick vervollständigt. Handelt es sich um eine Theorie, die nicht innerhalb der Disziplin der Kunstgeschichte entstanden ist, wird die Verbindung zum kunsthistorischen Interessenfeld aufgezeigt. Dabei wird dem Leser die Interdisziplinarität des Faches vorgeführt.

Als Abschluss der Ausführungen über einen theoretischen Ansatz fungiert der Abschnitt „practicing art history“. In diesem werden von der jeweiligen Theorie motivierte Fragestellungen zu einem Fallbeispiel entwickelt. Dem Studenten wird so gezeigt, wie das vorher Gelesene bestimmte Perspektiven auf ein Kunstwerk eröffnet. Durch die praktische Anwendung des erläuterten Stoffs wird der Lernprozess unterstützt. Vor allem aber sind die Fragen auch Aufforderungen an den Leser, sein selbstständiges Denken zu entwickeln und theoretisches Wissen in die Tat umzusetzen. Interessant am Vorgehen D'Allevas ist ihre Auswahl und Handhabung der illustrierten Beispiele, die unter „practising art history“ gezeigt werden. Die Beispiele umfassen Malerei, Skulptur, Masken, Performance, Video, Architektur und weitere Gattungen. Es handelt sich nicht nur um Kunst des Westens, sondern unter anderem auch um afrikanische oder asiatische Kunst, wobei Künstlerinnen ebenso vertreten sind wie Künstler. Damit vermeidet D'Alleva einen eingeschränkten Kunstbegriff und öffnet den Blick auf das weite Spektrum der Kunst. Durch Beispiele aus dem Kunsthandwerk wird der Leser darauf hingewiesen, dass die Klassifikation, was Kunst ist und was nicht, immer abhängig vom kulturellen und zeitlichen Kontext geschieht. So steht D'Alleva einer essentialistischen Denkweise kritisch gegenüber und sagt, dass es unerlässlich sei „to retain a sense of historical and cultural specificity in relation to the works of art you are studying“ (S. 66). Aufschlussreich ist, dass D'Alleva unter *Practicing iconography and iconology* ein Beispiel aus Indien oder unter *Practicing Marxist art history* ein Beispiel aus den Jahren 1806-1807 anbringt. Sie zeigt damit, dass eine Theorie unabhängig von ihrem Entstehungsort oder ihrer Entstehungszeit als theoretischer Rahmen einer

Werkanalyse eingesetzt werden kann. Relevant ist allein, ob sich durch die jeweilige Theorie eine Fragestellung zu einem Kunstwerk erarbeiten lässt, die sich als produktiv erweist.

*Methods & Theories of Art History* weist einen dialogischen Charakter auf. Häufig wird der Leser im Text direkt von der Autorin angesprochen, womit sich D'Alleva als Professorin auf gleiche Augenhöhe mit dem Studenten begibt, der ihr Buch liest. Der Leser wird so zum aktiven Teilnehmer an der Konversation. Zudem gelingt es D'Alleva, den komplexen Sachverhalt auf kleinem Raum in klarer und einfach verständlicher Sprache wiederzugeben.

Im deutschen Sprachraum gibt es kein vergleichbares Buch, das dem Leser auf diese Art und Weise eine Einführung in die Methoden und kritischen Theorien der Kunstgeschichte bieten würde. Der didaktisch innovative Ansatz in "practicing art history", die unkonventionelle Auswahl der Fallbeispiele, die undogmatische Haltung und der nicht elitäre Schreibstil der Autorin machen dieses Buch einzigartig. D'Alleva geht es in ihrer Wissensvermittlung in erster Linie nicht darum, dass der Student nach der Lektüre fähig ist, Vertreter und Thesen einer Theorie zu (re-)zitieren. Vielmehr soll sein eigenes kritisches, vernetztes und kontextbewusstes Denken innerhalb wie ausserhalb eines theoretischen Rahmens gefördert werden. Und gerade aus diesem Grund ist der Lerneffekt sehr gross.

Meredith Stadler

## 9.2 Hermann Bauer: *Kunsthistorik* (1989)

**Hermann Bauer, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, München: Beck 1989.***

Dort ansetzen, „wo der Schuh drückt“; das will der Kunsthistoriker Hermann Bauer mit seinem Buch *Kunsthistorik, Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. Hermann Bauer (1929–2000), der 1964 bei Hans Sedlmayr habilitierte, wen-

det sich damit in seiner Tätigkeit als Professor für Kunstgeschichte an der Universität München an Studierende und will, so schreibt er in seinem Vorwort, mit seiner Einführung „fachliche, methodologische Fragen, Probleme und Pragmatik der Disziplin ‚Kunstgeschichte‘ erörtern“.

Die erste Ausgabe von 1976 wurde mit einem überarbeiteten Schriftenverzeichnis zum dritten Mal 1989 aufgelegt. Bauer gewichtet das 160 Seiten umfassende Werk thematisch unterschiedlich: In den ersten drei umfangreichen Kapiteln befasst er auf sich 1. mit dem Kunstwerk, 2. mit der Kunstgeschichtsschreibung und deren Begriffen und Methoden und 3. mit praktischen Aspekten wie Kunsttechnologie, Quellenkunde oder der Kunstkritik. Die letzten 20 Seiten sind psychologischen, soziologischen und anthropologischen Aspekten sowie einem kritischen Blick in die Zukunft gewidmet. Um Bauers Herangehensweise aufzuzeigen und zu bewerten, werden nachfolgend die ersten beiden Kapitel genauer betrachtet.

Im ersten Kapitel mit dem Titel *Das Werk' als Gegenstand der Kunstgeschichtsschreibung* erläutert Bauer zuerst die historisch gewachsene und sich wandelnde Vorstellung des Kunstbegriffs. Dann geht er auf Einrichtungen wie das Museum, die Akademie und die Ausstellung sowie auf die Kunstkritik und Denkmalpflege ein. Dabei zeigt er sowohl dessen Anfänge und Entwicklungen als auch die aktuellen Tendenzen im heutigen Kunstbetrieb auf. Im Weiteren behandelt er die drei Gattungen der bildenden Kunst, welche er in das Bauwerk, die Bildnerei (Malerei und Skulptur) und das Ornament unterteilt. Obwohl die einzelnen Unterkapitel für einen Studienanfänger tendenziell an Informationen überladen sind, ist das erste Kapitel insgesamt informativ und aufschlussreich.

Im zweiten Kapitel befasst sich Bauer mit der Kunstgeschichtsschreibung und der Entstehung von Begriffen und Methoden. Er beginnt mit Giorgio Vasaris Vitenschreibung, geht auf Johann Joachim Winckelmann, Hans Sedlmayr, Erwin Panofsky und eingehender auf Alois Riegl ein und bezieht sich dabei hauptsächlich auf die Stil-, die Struktur- und die Symbolanalyse. In einer anspruchsvollen, wis-

senschaftlichen Debatte setzt sich Bauer im Wesentlichen mit Riegls, Sedlmayrs, aber auch mit Heinrich Wölfflins Arbeiten auseinander. Bedauerlicherweise (dies weil Bauer hier klar den Schwerpunkt setzt) stellt Bauer die verschiedenen Denkansätze einander gegenüber, analysiert, kritisiert und zieht daraus Schlussfolgerungen, ohne die Begriffe zuvor, wie es in einer Einführung zu erwarten wäre, eingehend vorzustellen. Leider geht Bauer auch allzu grosszügig mit dem Gebrauch von Zitaten um. Diese sind generell zu wenig im Text verankert, erschwerend und bisweilen befremdlich zudem, dass die Autorschaft oft nur anhand der Fussnote im Quellenverzeichnis zu orten ist und vielfach im übrigen Text überhaupt keine Erwähnung findet. Abgesehen von den vielen Fachbegriffen und Fremdwörtern ist das einer der Hauptgründe, weshalb es insgesamt schwierig ist, Bauers Gedankengänge zu folgen. Im Disput um die Strukturanalyse Sedlmayrs schreibt Bauer beispielsweise:

*Dittmanns Kritik an Sedlmayrs Strukturbegriff trifft das Problem nicht. Denn mit ‚idealem Stand‘ meint die Strukturanalyse keineswegs das, was der Kunsthistoriker in dem, was er vom Künstler übernimmt, vollendet, sondern die immerwährende Möglichkeit der Vollendung von etwas Vollendetem in der interpretierenden Erkenntnis. Dieser Erkenntnisvorgang aber ist nicht möglich ohne die Kriterien des Gesetzlichen. (S. 92)*

Bauer kritisiert hier eine Interpretation der Strukturanalyse und hält zunächst fest, was die Strukturanalyse nicht ist. Unklar bleibt hier allerdings, was Bauer mit „dem“ vom Künstler Übernommenen meint. Fraglich auch, ob bereits Vollendetes noch vollendet werden kann, Erkenntnis interpretierend? Festzuhalten und gleichzeitig als Kritik anzubringen ist hier, dass Bauers Sprache oft schwer verständlich ist.

Bauers Intention ist es nicht, eine Epochenübersicht zu liefern oder in Stilkunde einzuführen. Vielmehr will er einerseits grundlegende Kenntnisse über die Geschichte der Kunstgeschichte vermitteln, andererseits will er in die Grundlagen der methodologischen Arbeitsweise von Kunsthistorikern einführen. Das ist an sich sinnvoll. Dies macht er jedoch nicht, wie andere Einführungswerke es tun, exemp-

larisch anhand von ausgewählten Kunstwerken. Bezeichnend dafür ist – und für ein Buch im Fach der Kunstgeschichte muss es als abträglich gewertet werden –, dass im Buch sowohl keine einzige Abbildung zu finden ist als auch kein Kunstwerk namentlich genannt wird.

Festzuhalten ist, dass Bauers Einführung einer kunstwissenschaftlichen Abhandlung gleichkommt und deshalb die meisten Studienanfänger überfordern dürfte. Ein Blick zurück zeigt aber, dass mit der, im Gegensatz zu Bauers sperrigen Einführung, von Udo Kultermann im Jahre 1966 veröffentlichten *Geschichte der Kunstgeschichte* schon vor 35 Jahren hervorragende und ausführliche Literatur auf dem Markt war. Weder sich in theoretische Details zu verbeissen, noch in Trivialität abzugleiten, behandelt Kultermann in einem ansprechenden narrativen Schreibstil wichtige Kunsthistoriker und ihre Methoden. Im Unterschied zu Bauer, der wie oben erwähnt, einen relativ kleinen Kreis von Kunsthistorikern behandelt, spannt Kultermann diesbezüglich einen grösseren Bogen.

Bauers Stärken liegen – und das zeugt von absoluter Kennerschaft – im differenzierten Abgrenzen, scharfsinnigen Herausschälen von Schwächen und visionärem Denken. Dass Bauer damit neue Massstäbe gesetzt hat, muss als sein eigentlicher Verdienst gewürdigt werden. Demzufolge kann dieses Buch erfahrenere Kunsthistoriker zu vertiefter Auseinandersetzung anregen.

Seit der Erstausgabe vor 35 Jahren sind etliche Einführungen in die Kunstgeschichte erschienen. Im Aufbau und Inhalt vergleichbar mit Bauers Einführung ist die von Hans Belting 1986 herausgegebene Einführung. Dieses von mehreren Kunsthistorikern verfasste Werk vermittelt jedoch auf verständliche und nachvollziehbare Weise Grundlagenwissen.

Hermann Bauers kritische Einführung wird dem Anspruch einer Einführung nicht gerecht, weil er Wissen voraussetzt, welches bei Studienanfängern nicht vorhanden ist. Möglicherweise ist das der Grund, warum weder in der Kunstchronik noch in der Zeitschrift für Kunstgeschichte Rezensionen von Bauers Einführung zu finden sind. Und wohl nicht zufällig ist dieses Buch seit gut 20 Jahren nicht mehr

neu aufgelegt worden. Auf Bauers Anspruch zurückzukommen, dürfte wohl manch einer Studienanfängerin nach der Lektüre dieses Buches der Schuh mehr drücken als zuvor.

Marlis Huber

## 10 Hinwendung zu einer praxisorientierten Einführung

### 10.1 Renate Prochno: *Das Studium der Kunstgeschichte* (2008)

**Renate Prochno, *Das Studium der Kunstgeschichte. Eine praxisorientierte Einführung*, Berlin: Akademie-Verlag 2008.**

Renate Prochnos Buch *Das Studium der Kunstgeschichte. Eine praxisorientierte Einführung* unterscheidet sich von anderen Werken der Einführungsliteratur zum Fach der Kunstgeschichte. Im Gegensatz zu den letzteren, die sich auf die Methoden, die Theorien oder die Vorgehensweisen von Kunsthistorikern oder auf einen historischen Überblick konzentrieren, ist dieses Buch keine Einführung in das Fach Kunstgeschichte, sondern über das Studium des Faches. Prochno erklärt prägnant alles Wichtige, von der Modulbuchung und der Wahl des Studienortes bis zum Verfassen schriftlicher Arbeiten, Publizieren und zu den akademischen Verhaltensregeln. Unter anderem definiert sie die verschiedenen Formen der Lehre: Vorlesung, Proseminar, Seminar, Übung, Exkursion etc., was für einen Neuling der akademischen Welt hilfreich sein könnte. Das Buch möchte eine Überlebensanleitung für Studierende in der Vorbereitungszeit fürs Studium und den ersten Semestern des Faches Kunstgeschichte, unabhängig davon ob als Haupt- oder Nebenfach, sein. In dieser Hinsicht beinhaltet es Ratschläge zu verschiedenen Themen: von der Bewältigung der Prüfungsangst bis zum effizienten Zeitmanagement. Prochno selbst bezeichnet ihr Buch als Rezeptsammlung oder „Ari-

adnefaden“ (S. 9), was sich als überaus zutreffend erweist.

Die dritte, überarbeitete Ausgabe ist im Jahr 2008 erschienen. Sie wurde im Vergleich zur ersten Auflage von 1999 von 209 auf 227 Seiten erweitert. Der Grund der Erweiterung liegt in den fortschreitenden und sich fortwährend entwickelnden Lehrmethoden und in der Einführung der Bologna-Reform mit den darauf folgenden Veränderungen im Studiensystem. Die neue Ausgabe erfasst zeitgemässe Arbeitsformen und Infrastrukturen: so zum Beispiel beinhaltet sie einen Artikel zum Blackboard, zu E-Learning und zu Powerpoint-Präsentationen. Ausgetauscht wurde das Unterkapitel „Die Zwischenprüfung“ durch „Abschlussprüfungen“. Auch der Artikel „Wie findet man ein Magisterthema“ wurde überarbeitet und ergänzt. Neu heisst er „Wie findet man ein Bachelor- und Magisterthema“. Ausserdem wurde das Literaturverzeichnis überprüft und aktualisiert, sowie die in der zweiten Auflage hinzugefügten Internet- und E-Mail-Adressen ergänzt.

Aus der Sicht eines Studierenden der Kunstgeschichte? liesse sich Prochnos Buch wie folgt in drei Teile gliedern: Der erste Teil bietet eine Stütze bei der Entscheidung fürs Studium des Faches Kunstgeschichte. Er beinhaltet Kapitel wie „Die Kunstgeschichte“ und „Voraussetzungen für das Studium der Kunstgeschichte“. Prochno stellt so die Ziele und Nicht-Ziele, die Aufgaben und die Gegenstände der Kunstgeschichte und die Berufsfelder vor. Als Bedingungen für einen erfolgreichen Studienbeginn und -abschluss betont Prochno Freude am Umgang mit Kunst, eine ausgeprägte Schreib- und Sprachkompetenz, Wissensdurst und Bereitschaft zum Reisen, denn keine Abbildung vermag das Original zu ersetzen.

Der Wert des zweiten, umfangreichsten und ausführlichsten Teils kommt zum Studienanfang und während der ersten Semester in Gebrauch. Folgende Themen werden darin angesprochen: „Der Studienbeginn“, „Das Studium, ganz praktisch“, „Referat und Hausarbeit“, „Wie erwirbt man weiteres Wissen“, „Prüfungen“, „Hochschulwechsel und praktische Erfahrungen“ und „die Finanzierung“. Die Autorin befasst sich mit organisatorischen Angele-

genheiten, wie der Immatrikulation, weist den Leser auf die Veränderungen des studentischen Lebens hin und beschreibt die verschiedenen Module. Im Buch werden die Grundsätze des wissenschaftlichen Arbeitens dargelegt; sie sind institutsabhängig. Prochno gibt Ratschläge zur Präsentationstechnik, die sich als sehr nützlich erweisen, wenn man noch nie ein Referat an der Universität gehalten hat. Des Weiteren versucht Prochno, dem Leser die Prüfungsangst durch praktische Tipps zu nehmen, hilft ihm die Stützpfeiler einer ausreichenden Vorbereitung zu setzen und erklärt die Beschaffenheit von Lerngruppen.

Sie mahnt den Leser: „Der Scheinerwerb ist noch kein Studium“: Es braucht weitaus mehr, als nur an der Universität anwesend zu sein und die Lehrveranstaltungen zu besuchen. Der Schluss des zweiten Teils enthält ein Literaturverzeichnis von Werken, die Prochnos Meinung nach während des Studiums gelesen werden sollten. Eine Auswahl der Autoren: Svetlana Alpers, Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin. In den vorhergegangenen Auflagen standen an dieser Stelle auch die Bibel, die Legenda Aurea, Ovids Metamorphosen, die Ilias und die Odyssee. Man muss daraufhin reflektieren, aus welchem Grund Prochno diese Angaben nicht mehr aufgelistet hat, zumal sie in der dritten Auflage gar einen Vermerk macht, dass sie die genannten Werke nun nicht mehr auflistet. ?

Der dritte und letzte Teil wendet sich an Lehrende an kunsthistorischen Instituten. Das gesamte Buch wird mit dem Kapitel „Praktische Hilfen für Lehrende“ abgerundet. Dieses ist ein kleiner, kompakter Ratgeber für Lehrende an kunsthistorischen Instituten: die ersten Begegnungen mit den Studierenden, ihre Lernmotivation, die Gestaltung der Seminare, der Umgang mit Fragen sind nur einige der Themen, die Prochno zur Sprache bringt.

Dank dem Schreibstil ist der Inhalt des Buches gut lesbar. Auch in didaktischer Hinsicht ist der Text sinnvoll aufgebaut: So zum Beispiel benutzt Prochno wenige Fachtermini; diese erklärt sie nicht explizit, sondern verweist auf Nachschlagewerke und Lexika?. Für den Studienanfänger erweisen sich Prochnos Anregungen gegen Schreibblockaden,

Sinnes- und Motivationskrisen, Prüfungs- und Auftrettsangst als äusserst hilfreich. Sie bietet konkrete Anleitungen zur Erstellung des Literatur- oder Abbildungsverzeichnisses, zu Techniken des Beschreibens, zur Lesekompetenz und zur Angabe technischer Daten. Auf richtige Bibliotheksbenutzung legt sie grossen Wert. Ein Vorteil des Buches liegt in der gewählten Form, nämlich lässt es sich als Handbuch benutzen, da eine Unabhängigkeit der einzelnen Kapitel untereinander besteht. Der Leser kann sich so selektiv in Themen vertiefen. Dank dem Register lassen sich einzelne Artikel und Stichworte schnell finden.

Etwas irritierend kann das letzte Kapitel mit praktischen Anregungen für Lehrende auf den Studienanfänger wirken. Es ist Lehranfängern gewidmet, die wenig didaktische Erfahrung besitzen. Das Buch endet mit dem Teil „Gute Vorträge und Vorlesungen“. Die Autorin rät darin dem Leser: „Schliessen Sie mit einer kurzen, prägnanten Zusammenfassung.“ (S.219) Gerade diese fehlt im Buch in der Form eines Schlusswortes, eines Rückblicks, oder auch eines Ausblickes in Hinsicht darauf, was die Erstsemestler in ihrer weiteren Laufbahn erwarten wird, oder Ähnlichem. Auch eine Möglichkeit das Buch abzuschliessen wäre eine kurze Biographie der Autorin gewesen: Wer ist Renate Prochno? Wo lehrt sie? Was sind ihre Fachgebiete? Gibt es weitere Publikationen?

Beim *Studium der Kunstgeschichte, eine praxisorientierte Einführung* von Renate Prochno handelt es sich um ein Handbuch, das auch als Nachschlagewerk fungieren kann und viele Fakten, Anregungen, und Ratschläge über das Studium der Kunstgeschichte enthält. Jedoch ist es fragwürdig, ob es überhaupt möglich ist, zu vermitteln, wie beispielsweise eine gute Proseminar-Arbeit zu schreiben ist, ohne auf die Methoden der Kunstgeschichte einzugehen. Die gutgemeinten Ratschläge sind jedoch manchmal etwas oberflächlich, lassen sich nicht immer gut adaptieren oder sind selbstverständlich.

Abschliessend wird dies mit einem Beispiel aus dem Unterkapitel *Der Inhalt des Exkursionskoffers* belegt: „Kirchen sind für gewöhnlich kalt. Packen Sie deshalb auch im Hochsommer warme Socken ein.“

[...] Wenn Sie zwischen zwei Jacken schwanken, sollten Sie die mitnehmen, die mehr Taschen hat. Unterwegs braucht man hunderterlei Dinge [...].“ (S.87).

Maja Mojsilovic

## 11 Ein Übersichtswerk und ein Handbuch zum Studium der Kunstgeschichte

### 11.1 Martin Kemp: *The Oxford History of Western Art* (2000)

Martin Kemp, *The Oxford History of Western Art*, Oxford: Oxford University Press 1997.

Das im Jahr 2000 veröffentlichte Einführungswerk in die Kunstgeschichte *The Oxford History of Western Art* bietet, so der Klappentext, „a radical and stimulating new overview of the 2'700-year old story of the Western world's vast artistic heritage“. Auf etwa 550 Seiten werden Beiträge eines Autorenteams von rund 51 WissenschaftlerInnen der Kunstgeschichte und über 700, meist farbige Illustrationen vorgestellt. Als Herausgeber wurde Martin Kemp, (mittlerweile emeritierter) Professor an der Oxford University beauftragt. Das Buch wird einerseits als „inspirational introduction for the general reader“ und weiter als „authoritative source of reference and guidance for students“, also als verbindliche Anweisung für Studierende vorgestellt.

Herausgeber Martin Kemp setzt im inhaltlichen Aufbau von *The Oxford History of Western Art* den Schwerpunkt auf die Betrachtung von Kunstobjekten im Kontext von „visual culture“. Dieser Ansatz wird im Buch durch 167 verschiedene Bildgruppierungen umzusetzen versucht, die so die „visual

texture“<sup>23</sup> der verschiedenen Kunstperioden verdeutlichen sollen. Durch die Gegenüberstellung verschiedener kunstgeschichtlich relevanten Bildern und weniger durch die individuelle Betrachtung von einzelnen Kunstwerken soll der Effekt einer „visual tour“<sup>24</sup> erzielt werden, der zu einem umfassenderen Verständnis von Kunstgeschichte führen soll. Neben dieser Einteilung in Bildgruppen ist das Buch chronologisch aufgebaut, wobei Kemp fünf neu definierte Kategorien verwendet, die sich an kunsthistorischen Wendepunkten orientieren. Unter dem Titel *The Foundations* widmet sich der erste Teil des Buches der Antike: die Betrachtung von Male-reien, Mosaiken und Skulpturen steht im Zentrum des Kapitels. Im zweiten Kapitel *Church and State: The Establishing of European Visual Culture* wird das Mittelalter unter dem Sichtpunkt der Beeinflussung des Christentums und der Institution Kirche, sowie deren Machtausübung auf die kunstgeschichtliche Entwicklung erörtert. *The Art of Nations: European Visual Regimes* umfasst in einem dritten Teil die Zeit von der Hochrenaissance bis zum Barock. Der Schwerpunkt wurde auf die länderspezifischen Entwicklungen von Malerei gesetzt.

Neben technologischen und politischen Entwicklungen im Zuge der Industrialisierung und Unabhängigkeitskriege in den USA und Frankreich bespricht *The Era of Revolutions* in einem vierten Teil formale Veränderungen der Kunst und Kunstbewegungen wie Realismus, Impressionismus oder Symbolismus. Die Jahre nach dem ersten Weltkrieg werden unter *Modernism and After* zusammengefasst. Neben der modernen und postmodernen Kunst, werden an dieser Stelle Fotografie sowie alternative Medien, aber auch alternative Zentren der Kunst, unter anderem Lateinamerika, Afrika, Indien oder die Sowjetunion vorgestellt.

Die zahlreichen, in die Kapitel integrierten Bildergruppen erschliessen sich neben den schriftlichen Ausführungen als wichtigste Argumente des

<sup>23</sup> Kemp 2000, S. 4.

<sup>24</sup> Ebd.



Buches. Durch die Gegenüberstellung von ausgewählten Bildern wird der Ansatz Kemps einer „visual culture“ deutlich, Bemerkenswert sind Qualität und die Vielfalt der gezeigten Bilder, welche man zum Teil in anderen Einführungswerken nicht antreffen würde (so zum die Gipsskulptur *Butcher Boys* der Südafrikanischen Künstlerin Jane Alexander oder thematische Bildgruppen über antike Paradigmen von der Renaissance bis zu Architektur des faschistischen Italiens). Ebenfalls Bestandteil der Bildgruppen des Buches sind neben Malereien, Abbildungen von Skulpturen, Kunsthandwerk- und Designobjekten, Fotografien, Glas- und Buchmalereien und Drucken, wobei allerdings der Bereich Architektur nur spärlich vertreten ist.

Kemp betont, dass das Buch Kunstwerke nicht in historischer und gesellschaftlicher Isolation betrachten will. Anhand verschiedener Gegenüberstellungen (beispielsweise die antike Marmorskulptur *Kouros* mit Jeff Koons *Rabbit*) zeigt er Vergleichsmöglichkeiten auf, um Entwicklungen in der Kunst von der Antike bis heute kontextualisieren zu können und so anhand der Bilder ein Verständnis für eine übergreifende „visual culture“ zu erlangen. Seine Erklärungen fallen jedoch spärlich aus und sind erst auf den letzten Seiten des Buches zu finden. Solche Erklärungsansätze wären sinnvoller bereits in den Kapiteln eingebunden gewesen. Sicherlich kann man in den Kapiteln verschiedene Bilder in der Gegenüberstellung betrachten und so eigene Zusammenhänge eruieren, doch die verbindenden Elemente zwischen den Hauptteilen, den zahlreich vorhandenen Unterkapiteln und den Bildgruppen fehlen. Der Aufbau des Buches ist zwar einfach zu überblicken, da Kemp in seiner Einordnung die herkömmliche historische Einteilung mehrheitlich übernimmt. Irritierend ist jedoch, dass in der chronologischen Zeittabelle am Schluss des Buches Kemps neu eingeführte Kategorien keinerlei Erwähnung finden. Erschwerend für den Leseprozess ist, dass die thematischen Bildgruppen im Inhaltsverzeichnis nicht als Kapitel aufgeführt werden, obwohl sie nach Kemp doch als Herzstück des Werkes zu betrachten sind.

Das Buch besteht aus vielen einzelnen Teilbeiträgen textlicher und bildlicher Art, der verbindende

rote Faden ist darin schwer zu entdecken. Es sind sicherlich einige interessante Ansätze zu finden, doch die schlussendliche Erkenntnis, wie nun die Kunstgeschichte im Kontext einer „visual culture“ zu verstehen ist, bleibt aus. Kemp betont zu Anfang die Vielfalt des Autorenteam und deren verschiedene Perspektiven, doch insgesamt scheinen die verschiedenen Epochen und Themen eher auf konventionelle und meist oberflächliche, teilweise sogar fehlerhafte Weise präsentiert.<sup>25</sup> Dies lässt die zu Anfang genannten quantitativen Qualitäten des Projektes in Frage stellen. Das Team um Kemp hätte sich vielleicht besser beraten, mit einer kleineren Autorschaft und vielleicht weniger Bilddarstellungen zu arbeiten, um ein in sich stimmiges Buch zu produzieren. Insgesamt werden klare Aussagen und Antworten vermisst. *Warum* wird die Kunstgeschichte anhand oben genannter Kategorien behandelt? *Warum* werden gewisse Bilder in gewissen Gruppen gezeigt?

Neben dem historischen Abriss der Kunstgeschichte geht *The Oxford History of Western Art* auch auf die Fachgeschichte ein. Direkte Verweise auf die vertretenen FachhistorikerInnen und deren Schriften sind im Literaturverzeichnis jedoch nicht zu finden. Dies macht es für Studenten schwierig sich im Selbststudium mit Schriften und Vertretern von Methoden auseinander zu setzen. Ebenfalls zu bemängeln ist die fehlende wissenschaftliche Verortung des Buches, besonders auch in Bezug auf das, im Buch so gewichtige Forschungsgebiet von Kemp: die *visual studies*. Neue Konzepte werden zwar angedeutet, auf Überarbeitungen und Präzisierungen in Form einer zweiten Auflage wurde verzichtet. Martin Kemps Grundidee, einen visuellen Überblick über die Kunstgeschichte zu erfassen, ist aufgrund des Umfangs sicherlich ein interessanter Ansatz, besonders wenn man *The Oxford History of Western*

<sup>25</sup> Hier wird auf die Rezension „A botched job“ von David Ekserdjian, erschienen im Literaturzusatzheft von „The Times“ im April 2000 verwiesen. Ekserdjian zeigt verschiedene inhaltliche Fehler des Buches auf, wobei er auf falsche Jahresangaben, aber auch auf sich widersprechende Textteile aufmerksam macht.

*Art* als Antwort zu Ernst H. Gombrichs Einführung *The Story of Art* liest. Bei Gombrich herrscht die Perspektive einer Einzelautorschaft und eine, an einzelnen Kunstwerken orientierte Abhandlung von Kunstgeschichte vor. Kemp versucht sich im Gegensatz an einer „pluralen“ Kunstgeschichte, wobei das Endresultat als Einführungswerk leider nicht vollständig überzeugen kann, da es insgesamt unschlüssig zu lesen und der Aufbau schwer nachzuvollziehen ist.

Sonya Stocker

## 11.2 Marcia Pointon: *History of Art* (1997)

**Marcia Pointon, *History of art. A Student's Handbook*, 4. Aufl., London/ New York: Routledge Press 1997**

Von einer Einführung ist viel zu erwarten, mehr noch von einem Handbuch. Während einen jenes erste mit einer bis dahin unbekanntem Disziplin vertraut machen soll, sollte einem das zweite zum ständigen Begleiter werden. Ein Handbuch muss in knapper Form das Hauptsächliche einer Lehre wiedergeben und es muss aktuell und verlässlich und praktisch sein.

Die britische Kunsthistorikerin Marcia Pointon (Prof. emer. in Kunstgeschichte an der University of Manchester und Honorary Research Fellow am Courtauld Institute of Art, London) möchte mit ihrem 1980 erstmals erschienen Buch *History of Art. A Students' Handbook* diejenigen in die Praxis, Fragen und Schriften der Kunstgeschichte einführen, die überlegen dieses Fach zu studieren oder gerade damit begonnen haben. Sie tut dies in der vierten, überarbeiteten Auflage von 1997 in fünf Kapiteln, die im Folgenden vorgestellt werden sollen:

Im ersten Kapitel „Engaging with art“ unternimmt die Autorin den Versuch einer Definition von Kunst und Kunstgeschichte. Demnach beschäftigt sich Kunstgeschichte mit visueller Kommunikation und deren Analyse; sie handle nicht nur von Künst-

lern und deren Werken, sondern versuche festzustellen, was und warum etwas als Kunst angesehen wird. Pointon berichtet weiter, wie und wo man Kunst erfahren kann. Geprägt sind ihre Ausführungen von Ratschlägen, die sie wie eine wohlwollende Lehrerin an ihre Schüler zu richten scheint, beispielsweise „Plan a programme of work including several visits to a site“.<sup>26</sup>

Die Vielschichtigkeit des Feldes betonend beschreibt Pointon das Verhältnis der Kunstgeschichte zu Film, Literatur, Geschichte und Anthropologie. Besonders im zweiten Kapitel „Art History as a discipline“ nutzt sie diese Vergleiche, um die Aufgaben der Kunstgeschichte herauszustellen. Wie nach aussen, definiert sie Teilbereiche der Kunstgeschichte in ihrem inneren: Sie stellt die Vielzahl an Fächern vor, die sich in Grossbritannien an Universitäten auf dem Gebiet studieren lassen – verweist aber mehrfach bequem auf die Vorlesungsverzeichnisse der einzelnen Institutionen. Diese Informationen sind für einen Studenten ausserhalb des Vereinigten Königreichs nutzlos; sie könnten aber interessant sein, wenn man plant das Studium der Kunstgeschichte eben dort aufzunehmen. In einem entbehrlichen Abschnitt setzt die Autorin dann die Analyse des Fächerangebots bis hinunter ins britische Schulsystem fort, bevor sie dazu übergeht, Methoden und Ansätze der Disziplin zu beschreiben und die Geschichte ihrer Unterschiede und ihrer Auswirkungen auf die Praxis zu erklären. Das zweite Kapitel endet mit einer kurzen Geschichte des Faches, zwischen deren Zeilen fast unbemerkt New Art History, Strukturalismus, Historiographie, Anthropologie, Marxismus, Feminismus und Semiotologie eingeführt werden.

Das praktischere, auch ausserhalb Grossbritanniens brauchbare, Kapitel 3 „How art historians work“ umreisst die akademische Praxis, auf die man als Student stösst. Beispielsweise stellt Pointon Arbeitsweisen vor und unterstreicht, wie wichtig es sei neben dem Bildinhalt Materialität, Dimension und

<sup>26</sup> Pointon 1997, S. 14.

Kontext eines Werkes zu beachten; sie ermahnt zum Sehen und Erinnern lernen. Die versprochenen Informationen über Karrierewege sind flüchtig und verlieren sich in Platituden, wie „whatever you go for you should expect to have to work your way in, possibly from very humble beginnings“.<sup>27</sup>

Die Stärke des Buches liegt sicherlich im vierten Kapitel „The language of Art History“: Pointon stellt hier verschiedene Textarten und Positionen in Beispielen vor und untersucht sie kritisch. Während die Autorin beispielsweise aufzeigt, dass die meisten Verfasser kunsthistorischer Arbeiten umfangreiche Fremdsprachenkenntnisse und ein breites kulturelles Hintergrundwissen voraussetzen, und dass jeder Autor eine bestimmte Perspektive einnimmt und eine ausgesuchte Methode verwendet, um sich einem Objekt zu nähern, vermittelt sie neben Erklärung und Einordnung der Texte auch den allgemeinen Umgang mit solchen.

Im fünften und letzten Kapitel „The literature of Art History“ führt Pointon an die gedruckten Medien der Kunstgeschichte heran. Für verschiedene Anwendungsbereiche empfiehlt die Autorin jeweils etwa zwei Bücher oder Journale. Eine Auswahl die subjektiv erscheint, da sie – obwohl auf unübersichtliche Weise wie der Rest des Buches im Fliesstext abgefasst – nicht diskutiert wird. Zwar heisst es im Klappentext und in der Einleitung, die überarbeitete vierte Auflage würde auch neuere Medien einbeziehen, allerdings erschöpft sich dies in der Angabe zweier, heute veralteter Internetadressen.

Obwohl das Buch in einem nicht alltäglichen Englisch geschrieben ist, würde ich es als eingängig zu lesen bezeichnen. Man erkennt gut, welche Abschnitte die Autorin aus Interesse und welche aus Pflicht zur Vollständigkeit geschrieben hat. Insgesamt ist ihr Schreibstil sicher gut, aber alles andere als fesselnd. Überraschend ist, dass das gesamte Buch ohne eine Fussnote auskommt.

Marcia Pointon legt mit ihrem Buch *History of Art. A Students' Handbook* in vierter Auflage eine elabo-

rierte Vorrede zum Studium der Kunstgeschichte vor; sie erklärt wie man Kunst aufspürt, wie man sich ihr als Kunsthistoriker nähert, wie man über sie spricht und wo man über sie nachlesen kann. Pointon richtet diese Einführung an ein breites, junges Publikum und schuf zur Zeit der Erstausgabe damit eine gelungene Alternative zu den wenigen, rein für den universitären Lehrbetrieb publizierten Einführungswerken. Allerdings bleibt ihr Buch (vielleicht deshalb) für den heutigen Studenten praktisch kaum anwendbar: Pointons Fokus auf Großbritannien und ihre teils subjektiven, teils veralteten Hinweise, lassen das *Handbook* nicht zum ständigen Begleiter im Studienalltag werden.

Michael Bouffier

## 12 Grundzüge und Grundliteratur der Kunstwissenschaft

### 12.1 Jutta Held u. Norbert Schneider: *Grundzüge der Kunstwissenschaft* (2007)

**Jutta Held u. Norbert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft: Gegenstandsbereiche - Institutionen - Problemfelder*, Köln: Böhlau 2007 (UTB Reihe, Bd. 2775).**

Seit den sechziger Jahren befinden sich verschiedenste Zweige der Wissenschaft in einem Umstrukturierungsprozess. Die aus dem angloamerikanischen Raum stammende *New Art History* bescherte der Kunstgeschichte eine Fülle neuer Methoden und Theorien mit dem Ziel, differenziertere Einsichten, in den Kontext zu erlangen in dem sich die Kunstgeschichte befindet, dies mit dem Anspruch einer permanenten Selbstreflexion.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Pointon 1997, S. 57.

<sup>28</sup> Held/ Schneider, 2007, S. 14.

Jutta Held und Norbert Schneider befürworten die *New Art History*, üben jedoch gleich zu Beginn auch Kritik an ihr. Nationale Entwicklungen würden ausser Acht gelassen, überlieferten Vorstellung einer angeblichen Homogenität alter und neuer Kunst festgehalten und einer uniformen Globalisierung des Kunstverständnisses Vorschub geleistet.<sup>29</sup> Nach ihrer Meinung würden damit wichtige kunstgeschichtliche Aspekte, Fragen und notwendige Differenzierungen, insbesondere zwischen Moderne und Postmoderne, nivelliert.<sup>30</sup>

Die Autoren begegnen der fehlenden Systematik geisteswissenschaftlicher Disziplinen mit einer „historischen rekonstruierenden Methode“<sup>31</sup>. Sie verstehen kunstgeschichtliche Debatten als Prozesse, die unter anderem historische Gründe offen zu legen haben. Weit weniger will das Buch eine ausgearbeitete Wissenschaftsgeschichte des Faches sein, denn diese sei bisher zu wenig erforscht.<sup>32</sup>

Das Buch vermittelt verschiedene, historisch höchst differenzierte Gedanken. Jutta Held wie auch Norbert Held sind versierte Dozenten der Kunstgeschichte. Sie verfügen über mannigfache Erfahrungen im didaktischen Umgang mit Studierenden und führen den Leser schrittweise an die einzelnen Themen heran. Einleitende Worte, Zielbestimmung und geschichtliche Unterkapitel gliedern die Texte und erleichtern die Verständlichkeit wesentlich.

Das erste Kapitel wartet mit der grundlegendsten Fragestellungen überhaupt auf: „Was ist Kunst?“<sup>33</sup>. Angefangen bei der Bedeutung des Begriffs, erörtert das Kapitel die wichtigsten Kunstauffassungen von der Antike bis zur heutigen Zeit. Dicht bepackt mit Informationen aus verschiedensten Bereichen, wie Geistes-, Sozial- oder Literaturwissenschaft, wird der Leser im zweiten Kapitel an verschiedene Gegenstandsbereiche und die Ordnungsprinzipien der Kunstgeschichte herangeführt.<sup>34</sup> Der weitere Weg

führt über die „Darstellung räumlicher und zeitlicher Dimensionen der Kunstgeschichte“<sup>35</sup>, zur Erörterung des sozialen Kunstsystems und zur „Vermittlung und Erhaltung von Kunst“<sup>36</sup>. Im folgenden Kapitel werden dem Leser Darstellungsformen und Stilfragen verschiedener kunstgeschichtlicher Zeitabschnitte methodisch erklärt.<sup>37</sup> Sodann folgen im achten und neunten Kapitel die „Grundlagen und Perspektiven der Bildanalyse“<sup>38</sup> und man kann das Erfahrene an einem Beispiel (Tizians *Schindung des Marsyas*) direkt nachvollziehen.<sup>39</sup> Das abschliessende Kapitel bietet eine Gesamtdarstellung interdisziplinärer Theoriemodelle aktueller Kunstgeschichte.

Mit diesem komplexen Werk ist Jutta Held (die Autorin verstarb 2007) und Norbert Schneider eine umfangreiche und anspruchsvolle Einführung in die Kunstgeschichte gelungen. Anschaulich führen sie vor, wie das traditionelle Kunstgeschichtsverständnis, aufgrund der Darstellung des Fortschreitens der inneren und äusseren Zusammenhänge, nicht etwa ausgedient hat, sondern vielmehr zu kombinieren ist mit aktuellen Theorien und methodischen Ansätzen.

Es gelingt den Autoren eindrücklich, das traditionelle Kunstgeschichtsverständnis neu zu entfalten und darüber hinaus mit dem selbstreflexiven Anspruch der *New Art History* zu ergänzen. Ganz im Sinne ihrer geäusserten Kritik wehren sich die Autoren gegen eine „Zersplitterung im jeweiligen Aktualismus der Gegenwart“.<sup>40</sup>

Gabriele Wimböck macht in ihrer Rezension auf eine ideologische Färbung des Autorenteam Held und Schneider aufmerksam.<sup>41</sup> Tatsächlich lässt sich aus der Art der Fragestellungen eine linke politische Ausrichtung des Autorenteam ableiten. Treffend verweist jedoch Wimböck auf die aktuelle bedrängte Lage der Geisteswissenschaften. Gerade in der heu-

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Ebd., S. 15.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ebd., S. 21.

<sup>34</sup> Ebd., S. 6.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Ebd., S. 8.

<sup>37</sup> Ebd., S. 9-10.

<sup>38</sup> Ebd., S. 10.

<sup>39</sup> Ebd., S. 11.

<sup>40</sup> Ebd., S. 18.

<sup>41</sup> Gabriele Wimböck, „Rezension von: Jutta Held, Norbert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln 2007“, in: *Kunstform* 8, 2007, S. 5.

tigen Zeit, so die Rezensentin, scheint der richtige Zeitpunkt gekommen zu sein, an die politische wie auch gesellschaftliche Verantwortung des geistesgeschichtlichen Forschens zu erinnern.<sup>42</sup>

Zu vermuten ist allerdings, dass das Buch mit seinem sehr hohen Anspruch an ernsthafte Wissenschaftlichkeit einen Studienanfänger überfordern dürfte. Für Fortgeschrittene ist dieses Werk allerdings eine unverzichtbare und willkommene Lektüre.

Misa Lamdark

## 12.2 Ernst Gombrich: *The Story of Art* (2001)

Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, 16. Aufl., Berlin: Phaidon 2001 [Originalausgabe: Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*, London: Phaidon 1950].

„Genau genommen gibt es ‚die Kunst‘ gar nicht. Es gibt nur Künstler.“ E.H. Gombrich.<sup>43</sup>

In der ursprünglichen Form war das 1950 veröffentlichte Buch *Die Geschichte der Kunst* von Ernst H. Gombrich eine zusammenhängende Übersicht westlicher Malerei und Skulptur. Hinzu kommen Querbezüge zur zeitgleichen Architektur, sowie vereinzelt Einsichten in die islamische und chinesische Kunst. Das Buch ist aber keineswegs eine starre chronologische Abfolge von *Ismen*, in dem, ähnlich einem Nachschlagewerk, einzelne Informationen gesucht werden können. Es handelt sich vielmehr um eine durchgehende, essayistische Geschichte, die nicht auf Vollständigkeit, sondern auf das Wesentliche, Grundsätzliche ausgerichtet ist.<sup>44</sup> Ursprünglich war *Story of Art* auch nicht als Lehrbuch für die Stu-

dierende gedacht, sondern für Laien, „die gern einen ersten Überblick über ein erstaunliches und faszinierendes Gebiet gewinnen wollen.“<sup>45</sup>

Ernst H. Gombrich studierte als Sohn einer jüdischen Familie in Wien unter Julius von Schlosser und emigrierte 1936 nach London.<sup>46</sup> Er lehrte unter anderem am Courtauld Institute of Art, später auch am Warburg Institute, dessen Direktor er schließlich wurde. Der deutsche Titel des Buches *Die Geschichte der Kunst* ist eine etwas unglückliche Übersetzung des englischen Originaltitels *The Story of Art*. Der unspektakulär anmutende englische Titel nimmt die narrative Erzählweise elegant vorweg, während der deutsche Titel auf eine umfassende Geschichtsschreibung abzielt. Gombrich selbst verfasste kurz nach der englischen Erstauflage die deutsche Übersetzung im Jahre 1953. Beim Lesen ergibt sich das Bild eines gebildeten, gesprächigen Erzählers, der in einem fiktiven Kunstmuseum von Meisterwerk zu Meisterwerk führt und viele Anekdoten über ihre Geschichte kennt.

Das 650 Seiten starke Buch ist in 28 Kapitel unterteilt, welche grob die gängigen Stilepochen umreisen. *Die Geschichte der Kunst* ist die visuelle Repräsentation in der Kunst. Es beginnt mit den primitiven Höhlenmalereien von Altamira in Spanien und endet in der abstrakten Postmoderne. Der gewundene Weg durch die Geschichte ist von Meilensteinen gesäumt, denen Gombrich besondere Aufmerksamkeit zollt. Einer dieser Meilensteine - der wohl wichtigste - ist die „Wiedergeburt“ des klassischen Geistes in der Renaissance. Er will aufzeigen, wieso Künstler die Umwelt im Laufe ihrer Epochen darstellten und warum die Betrachter die Abbilder verehrten. Der rote Faden in der *Geschichte der Kunst* ist der Konflikt zwischen zwei gegnerischen Möglichkeiten, die Welt darzustellen. Da gibt es Künstler, die malen, was sie sehen und es gibt Künstler, die

<sup>42</sup> Wimböck 2007. (Anm. 41)

<sup>43</sup> Gombrich 2001, S. 15.

<sup>44</sup> Paul Zucker, „Rezension von: Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*, London 1950“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9, 1951, S. 340.

<sup>45</sup> Gombrich 2001, S. 6.

<sup>46</sup> „The importance of a problem-solving approach to art history.“. Leslie Cunliffe, „Gombrich on Art: A Social-Constructivist Interpretation of His Work and Its Relevance to Education“, in: *Journal of Aesthetic Education* 32, 1998, S. 62.

malen, was sie wissen. Gombrich thematisiert die Funktion eines Kunstwerkes zeitübergreifend und stellt fest, dass bloss zwei Kulturen, der Griechen und der Italiener der Renaissance, es geschafft hätten, die Natur realitätsnah, und doch in idealisierter Form, darzustellen.<sup>47</sup> Diese Unterteilung der Künstler in zwei Gruppen funktioniert bis hin zum Impressionismus.

Gombrich sucht in seinen Ausführungen stets eine Verbindung mit der Funktion des Kunstwerkes. In diesem Sinne kann ein Kunstwerk den Status eines Herrschers unterstreichen, den Menschen die Religion näherbringen oder technische Errungenschaften der Maltechnik zur Schau stellen. *Die Geschichte der Kunst* beschränkt sich auf eine überschaubare Anzahl von Künstlern, anhand derer Gombrich versucht, die Kunstgeschichte der westlichen Welt in den wesentlichen Zügen darzustellen. Dies ist eng mit Gombrichs Abneigung des Zeitgeists und Kunstgeschichte verbunden, die als Stilgeschichte verstanden wird. Als eine präzisere Form von Kunstgeschichte tritt er für eine stärkere Individualisierung der Kunstgeschichte ein. So schreibt Gombrich: „Genau genommen gibt es die ‚Kunst‘ gar nicht. Es gibt nur Künstler.“<sup>48</sup>

Die subjektive Auswahl der Künstler ist durchaus gewollt, denn im Unterschied zu anderen gängigen Einführungsbüchern macht die reduzierte Anzahl der Künstler eine zeitübergreifende Verknüpfung möglich.<sup>49</sup> So erzählt Gombrich, dass die Probleme Paul Cézannes gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht unähnlich jenen Schwierigkeiten waren, die Raphael und seine Zeitgenossen im frühen 16. Jahrhundert zu lösen probierten. Gombrich schliesst den Vergleich mit der Anmerkung ab, dass sich beide Fragestellungen auf die Kunst des alten Ägyptens zurückführen lassen, welche ebenfalls kein Interesse daran gehabt hätte, die Natur mög-

lichst genau nachzubilden. Der Autor erschafft durch solche Verbindungen eine Kette von Gliedern, die unsere Zeit mit den Pyramiden von Gizeh logisch verbindet. Die einzelnen Teile sind nicht etwa die Epochen, sondern ein ununterbrochenes Bilden und Umbilden von Traditionen, die jedes Kunstwerk auf Vorhergehendes beziehen. Ein weiteres Merkmal der *Geschichte der Kunst* ist der Verzicht auf alle überflüssigen Fachausdrücke und Jahreszahlen.<sup>50</sup> Dafür sind alle besprochenen Kunstwerke in erstaunlicher Qualität abgebildet. Laut Gombrich soll dies die Menschen lehren, näher auf Form und Inhalt der Bilder einzugehen. Diese Methode unterstützt eine ungezwungene, flüssige Schreibweise, die das Lernen wesentlich erleichtert. Leider sind sämtliche Abbildungen der neusten englischen Taschenbuchausgabe des Phaidon-Verlags in den Anhang verbannt worden, was diametral gegen Gombrichs Idee verstösst. „Der Leser soll so weit als möglich die jeweils besprochenen Abbildungen vor sich sehen, ohne umblättern zu müssen.“<sup>51</sup> schreibt er. Im Anhang ist neben chronologischen Tabellen mit den Lebensdaten der besprochenen Künstler eine nützliche Auswahl an weiterführender Literatur zu finden.

Es ist nicht einfach, ein Einführungsbuch zu kritisieren, von dem weltweit über acht Millionen Exemplare verkauft wurden. Aus heutiger Sicht sind jedoch einige Probleme zu nennen. Einzelne Künstler, wie beispielsweise Carpaccio und Corot<sup>52</sup>, sind nicht zu finden, und unbekannte Künstler wie Zoltan Kemeny scheinen beliebig ausgewählt zu sein. Auch wird nicht klar, wieso Lucian Freud und David Hockney beschrieben werden, während Andy Warhol keiner Erwähnung Wert ist. Wenn in der 12. Auflage von 1966 im letzten Kapitel mit dem Titel *Eine Endlose Geschichte* erstmals die Postmoderne diskutiert wird vermag Gombrich nicht zu über-

<sup>47</sup>David Carrier, „Gombrich on Art Historical Explanations“, in: *Leonardo* 16, 1983. S. 91.

<sup>48</sup>Gombrich 2001, S. 15.

<sup>49</sup>H. W. Janson, „Book reviews: E. H. Gombrich, *The Story of Art*, in: *College Art Journal* 9, 1950. S. 429.

<sup>50</sup>David A. Levine, Larry Silver, „*Quo Vadis, Hagia Sophia?*“ *Art History's Survey Texts*, College Art Associations, 2005.

<sup>51</sup>Vorwort zur 12. Ausgabe *Die Geschichte der Kunst*, aus Gombrich, 16. Ausgabe, S.9.

<sup>52</sup>Corot wurde in der 16. Auflage (1994) von die *Geschichte der Kunst* aufgenommen.

zeugen<sup>53</sup>. Dies hat damit zu tun, dass die Einteilung der Künstler in zwei Gruppen nur bis zum Impressionismus funktioniert.

Die Moderne reisst einen Bruch in die Kette.<sup>54</sup> Von diesem Zeitpunkt an beginnen die Künstler nach neuen Methoden zu suchen um die Welt darzustellen und schliesslich befreien sie die Kunst völlig von ihrer Darstellungsfunktion und damit auch von ihrer Zweckgebundenheit. Diese Funktionalität wird von der Fotografie übernommen. Gombrich beschreibt den Modernismus als überlappender Stil. „Es kommt von der Karikatur, es ist Dekoration und es vermittelt Emotionen“<sup>55</sup> Der *Ausdruck* abstrakter Kunst ist für Gombrich etwas ganz anders als der *Ausdruck* narrativer Kunst, bei welcher Farbe und Komposition die Narration unterstreichen. Gombrich verneint einen Kanon im vielfältigen Modernismus. So schreibt Gombrich „Alle Formen der Abstraktion sind losgelöst von jeder Motivation oder Absicht“<sup>56</sup>. Er kommt zur Einsicht dass die Nachahmung der Natur eine Angelegenheit der Tradition und keine innere Notwendigkeit ist.<sup>57</sup> Das Buch endet mit dem Modernismus als Begriff einer Vielfalt von Stilrichtungen, die eine Unendlichkeit suggerieren. Es entsteht eine *unendliche Geschichte*.<sup>58</sup>

Gombrichs *Geschichte der Kunst* ist die meistgelesene Publikation über Kunst weltweit. Der langjährige Erfolg ist dem narrativem Geschick des Autors und dem Interesse einer neuen autodidaktischen Leserschaft in der Nachkriegszeit zu verdanken. Kunstinteressierte der ganzen Welt haben dank diesem Buch zum ersten Mal die Möglichkeit erhalten,

sich mit Kunstgeschichte – oder besser: den vielen Geschichten einzelner Künstler – zu beschäftigen.

Larkin Erdmann

## 13 Ein poststrukturalistischer Ansatz und eine BBC Serie

### 13.1 Anja Zimmermann: *Kunstgeschichte und Gender* (2006)

*Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, hrsg. v. Anja Zimmermann, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2006.

„*Kunstgeschichte und Gender – eine Einführung*“<sup>59</sup> von Anja Zimmermann ist eines der seltenen Werke, das sich mit kunstgeschichtlichen Gender Studies befasst. Das Buch ist wie vergleichbare Publikationen aus dem Reimer-Verlag aufgebaut und besteht aus themenbezogenen Texten von unterschiedlichen Autorinnen und Autoren. Laut dem Klappentext bietet es „eine Einführung in die zentralen Begriffe der kunstwissenschaftlichen Geschlechterforschung“, was verdeutlicht, dass die Struktur des Buches auf Begriffsklärungen ausgelegt ist.

Das Buch umfasst knapp 350 Seiten und das Inhaltsverzeichnis ist sinnvoll und übersichtlich strukturiert. Jedoch ist diese Struktur in den einzelnen Titeln im Text nicht klar erkennbar, sodass man für die Situierung des Inhaltsverzeichnis betrachten muss.

Die Fussnoten sind jeweils am Ende des Kapitels aufgeführt, was zwar gängige Praxis ist, jedoch ist das Nachschlagen mühsamer als bei Fussnoten, die direkt auf der jeweiligen Seite vermerkt werden. Die Bibliographie ist ebenfalls am Ende jedes Beitrages zu finden und übersichtlich gegliedert, jedoch wird sie nicht konsequent beschriftet. Das Vorwort liefert

<sup>53</sup> Gombrich reagierte mit dem Kapitel „Eine Endlose Geschichte“ auf die Kritik, dass das Buch kein klares Ende bis 1966 hatte.

<sup>54</sup> Vgl. *Interview/ Ernst Gombrich*, White, Wood, Brown, Grossvogel, Mathews. *Diacritics*, Winter 1971, S. 4.

<sup>55</sup> David Carrier, „Gombrich on Art Historical Explanations“, in: *Leonardo* 16., 1983. S. 94.

<sup>56</sup> Gombrich 2001, S. 602.

<sup>57</sup> Bradford R. Collins, E. H. Gombrich. *The Story of Art*, Book Reviews, in: *The Art Journal*, 1989. S. 4.

<sup>58</sup> Titel des letzten Kapitels, *Eine endlose Geschichte*. S. 600.

<sup>59</sup> Zimmermann 2006.

einen kurzen Abriss über die Geschichte der Gender Studies, bedauerlicherweise fehlt aber das Schlusswort gänzlich. Am Ende des Buches sind die Textnachweise sowie Kurzbiographien der Kapitelautorinnen aufgeführt, jedoch gibt es weder ein Stichwortverzeichnis noch weitere Anhänge. Obwohl in den kürzeren verwendeten Texten auch männliche Autoren zu Wort kommen, sind doch alle Kapitelautorinnen Frauen. Dies suggeriert, wenn auch teils zu Unrecht, dass das Buch der akademisch-feministischen Strömung – welche die Gender Studies hervorgebracht hat – verhaftet ist.

Das Buch behandelt unterschiedliche Themenbereiche aus den Gender Studies in der Kunstgeschichte. So beginnt es mit einer allgemeinen Einführung zu den Gender sowie Queer Studies, wobei die Herausgeberin auf die letzteren nur am Rand eingeht. Danach wird auf einzelne Methoden in Aufsätzen eingegangen, als erstes werden Körpertheorien in der Kunstgeschichte behandelt. Dann wird das Verhältnis von Institution und Geschlecht erläutert, ergänzt durch Fragestellungen für feministische Kunsthistorikerinnen. Anschliessend folgt ein Kapitel, das sich mit „Seelenkomplexen und Ekeltechniken“ befasst, wobei erst aus dem Untertitel deutlich wird, dass es sich hierbei um die Betrachtung von Handarbeit, also vornehmlich von Frauen produzierte Kunst, durch die Kunstkritik und Kunstgeschichte handelt. Ein weiteres Kapitel behandelt den Mythos des grossen männlichen Genies. Das darauffolgende Kapitel behandelt Geschlecht und Ethnie, meist unter dem Begriff Postcolonial Studies bekannt. Abschliessend wird die Geschlechterthematik mit Bezug auf die Medien, insbesondere Bildmedien, behandelt.

So wird ein solider Grundüberblick gegeben, der in die kunsthistorischen Gender Studies einleitet. Jedoch ergeben sich dadurch viele Überschneidungen innerhalb der einzelnen Texte, wohingegen manche Aussagen, je nach Kapitel und Autorin, stark variieren. Auch später hinzugekommene Strömungen aus den Gender Studies fehlen, wie beispielsweise die Männlichkeitsforschung. Viele der abgedruckten Texte stammen noch aus der Entstehungszeit der kunstgeschichtlichen Gender Stu-

dies und können zwar als Schlüsseltexte gesehen werden, jedoch sind sie nicht mehr aktuell. Das Buch kann als Sammlung von wichtigen Texten gesehen werden, jedoch haben viele bereits einen wissenschaftsgeschichtlichen Charakter und müssten durch aktuelleres Fachwissen ergänzt werden.

Die Gliederung in Aufsätze und Textauszüge verschiedener Autorinnen ist nicht die typische Form einer Einführung, da diese entweder von einem einzelnen Autor oder einem eng zusammenarbeitenden Autorenkollektiv verfasst werden. Diese Strukturierung bietet jedoch durchaus einige Vorteile, kann doch so auf mehr Fachwissen und mehr Positionen zurückgegriffen werden. Es wurden Texte von Autorinnen gewählt, die mit der jeweiligen Thematik betraut sind und diese gut darzulegen wissen. Da das Buch mehr als Aufsatzsammlung denn als in sich geschlossene Einführung zu nutzen ist, enthält es beinahe alle für den Fachbereich wichtigen Aufsätze. Leider fehlen zwei Schlüsseltexte, die im Rahmen der meisten Einführungsveranstaltungen behandelt werden, aber sie werden erwähnt und ihr Inhalt zusammengefasst. Der eine stammt aus der frühen feministischen Kunstgeschichte, der andere aus der Filmwissenschaft, wird aber auch in der Kunstgeschichte rezipiert. Der eine stellt die Frage, warum es keine grossen Künstlerinnen gegeben hat<sup>60</sup> und der andere befasst sich mit dem Verhältnis von Betrachter zu Betrachtetem<sup>61</sup>.

Allerdings hat diese Form auch einige nicht zu unterschätzende Nachteile: Da die Autorinnen nicht als Kollektiv gearbeitet haben, sondern Zimmermann mit einigen Ausnahmen bereits bestehende Texte recherchiert und in dieser Einführung neu publiziert hat, sind der Fokus und die Stilistik der einzelnen Aufsätze sehr unterschiedlich. Die Textpassagen sind weder im Umfang noch in der jewei-

<sup>60</sup> Linda Nochlin, „Why have there been no great women artists?“, in: *Art and Sexual Politics. Women's liberation, women artists and art history*, hrsg. v. Thomas B. Hess, Elisabeth C. Baker, New York: Collier Books, 1973, S. 1-39.

<sup>61</sup> Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *screen 16*, 1975, S. 6-18.



ligen Strukturierung einheitlich gestaltet; so finden sich beispielsweise unterschiedliche Überschriften und auf Abbildungen wird teilweise ganz verzichtet, wohingegen bei anderen Teilen viel Gebrauch davon gemacht wird. So findet sich das erste Bild erst auf Seite 75, wohingegen weiter hinten im Buch ein Text mit über dreissig Illustrationen abgedruckt ist.

Was jedoch bei dieser Form wünschenswert wäre, ist eine gewisse Führung durch die Herausgeberin. Sie präsentiert ihren Lesern die ausgewählten Texte ohne weiteren Kommentar, sodass sämtliche Zusammenhänge selbst erkannt werden. So werden beispielsweise für den Begriff Gender Studies teilweise Synonyme wie „Geschlechterforschung“ oder gar „Gender Studien“ verwendet. Zudem verwenden manche Autorinnen polemische Formulierungen, während andere das jeweilige Thema ihres Textes mit einer beobachtenden Distanz bearbeiten. Der Vorteil der gewählten Form ist jedoch, dass manche Texte auf die Arbeiten anderer, im Buch aufgeführten Autorinnen, Querverweise herstellen, sodass man nach dem Lesen des ersten Drittels den Eindruck hat, sich in einem bekannten Feld zu bewegen.

Es ist klar ersichtlich, dass manche Texte sprachlich einfach formuliert sind und jedes Fremdwort erklären, sich so auch für Studienanfänger eignen, während andere eine komplexe Sprache verwenden, für die eine gewisse Übung im Umgang mit wissenschaftlichen Texten für den Leser ratsam wäre. In Einzelfällen, insbesondere im ersten Kapitel, nimmt die Herausgeberin erhebliche Kürzungen am abgedruckten Text vor, sodass bei Lesern die Frage auftauchen könnte, ob anstelle der exzessiven Verwendung von eckigen Klammern nicht ein anderer Text oder eine Publikation des Essays in voller Länge sinnvoll gewesen wäre.

Abschliessend lässt sich sagen, dass sich das Buch nicht für Erstsemester-Studenten der Kunstgeschichte eignet, die noch keine Erfahrung mit dem Studium an einer philosophisch-historischen Fakultät haben, da die eigenwillige Form ein gewisses Mass an Vorwissen voraussetzt und in einigen Passagen eine zu komplexe Sprache verwendet wird.

Wer jedoch bereits die breiter gefächerte Einführung von Belting aus dem Reimer-Verlag<sup>62</sup> gelesen hat und deren Format zu schätzen wusste, kann das Buch gut als Weiterführung in den Bereich der Gender Studies verwenden. Wegen der Form und der nicht immer gegebenen Aktualität der Texte ist es aber ratsam, es vorwiegend als einführende Aufsatzsammlung zu sehen und nicht als eigentliche Einführung, welche die Studierenden schrittweise an ein Thema heranführt. Insbesondere als ergänzendes Selbststudium zu einem entsprechenden Seminar ist das Buch trotzdem zu empfehlen, da es neue Perspektiven eröffnet und begonnene Gedankengänge weiterführen kann. Da jedoch, wie bereits erwähnt, zwei zentrale Texte fehlen, lohnt es sich, diese vor der Lektüre dieses Buches zu lesen.

Sarah Schmeiter

### 13.2 John Berger: *Ways of Seeing* (1972)

**John Berger u.a., *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbeck: Rohwolt 1998 [Originalausgabe: John Berger u.a., *Ways of Seeing*, Hammondsworth: Penguin 1972].**

Das 1972 publizierte Buch „*Ways of Seeing*“ basiert auf dem Skript einer gleichnamigen TV-Serie der BBC, die unter John Bergers Regie als vierteilige Dokumentation im gleichen Jahr ausgestrahlt wurde.

Es gliedert sich in sieben Kapitel, von denen vier in Form von Aufsätzen verfasst und drei reine Bildkapitel sind. Die voneinander unabhängig lesbaren Essays beschreiben unterschiedliche Möglichkeiten für ein *Sehen* der Bildwerke.

Im Vorwort nennt Berger den „Prozess des Fragens“ (S.5) als seine zentrale Absicht. In der ersten Folge der Dokumentation wird diese Intention veranschaulicht, indem Berger einen Teil aus einer Re-

<sup>62</sup> Belting u.a. (Hg.), *Kunstgeschichte – eine Einführung*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2003<sup>6</sup>.

produktion von Sandro Botticellis *Venus und Mars* (1485) herauschneidet. Es soll also darum gehen, Bilder inhaltlich zu zerlegen und sie anschliessend zu analysieren. Er möchte neue Betrachtungsweisen der Bilderwelt von der Renaissancemalerei bis zur Gegenwart vermitteln.

Bergers Anliegen ist die Entlarvung vorherrschender Theorien über Kunst und deren Rezeption. Diese sollen relativiert werden, damit der Leser Kunst und Gesellschaft voneinander unabhängig betrachten kann.

Im ersten Kapitel wird aufgezeigt, wie die Art Dinge zu sehen von unserem Vorwissen bestimmt wird. Die Bedeutung der Bilder wird sowohl von akademischen Meinungen in Büchern, Artikeln oder Fachzeitschriften, als auch von Verkaufspreisen der Auktionshäuser und Galerien beeinflusst. Zusätzlich wird die Funktion eines Werkes durch photographische Reproduktion verändert. Das Kunstwerk ist zum Betrachten nicht mehr an seinen ursprünglichen Bestimmungsort gebunden.

Das dritte Kapitel beschreibt, wie die weibliche Erotik in der Kunst als Bildmotiv genutzt wird. Frauen besitzen in der Ölmalerei und Werbefotografie eine rein darstellende Funktion und dienen dem Zweck, vom Mann betrachtet zu werden. Ist das Publikum weiblich, vermag es sich in der Rolle der dargestellten Frau zu sehen. „Frauen beobachten sich selbst als diejenigen, die angesehen werden.“ (S.44)

In Kapitel Fünf stellt Berger den Zusammenhang zwischen Ölmalerei und Besitz her. Während in der europäischen Renaissancemalerei Ölgemälde meist Eigentum des Auftraggebers zeigten, werden identische Bildinhalte in der modernen Konsumgesellschaft als Werbemotive genutzt. Sie dienen hier als Mittel, beim Betrachter den Wunsch nach Besitz zu erwecken.

Diesen Ansatz führt er im siebten Kapitel fort. Das Massenmedium in der kapitalistischen Gesellschaft verspricht dem Menschen ein besseres Leben durch Konsumgüter. Der Kauf des Produkts vermittelt jedoch keinen Genuss, sondern ein Gefühl von Glück, welches durch den Neid anderer entsteht.

Somit handelt Werbung von sozialen Beziehungen und ist nach Berger „gegenstandslos“.

Berger bezieht seine Argumentation auf einen Aufsatz von Walter Benjamin aus dem Jahre 1936<sup>63</sup>. Benjamin vertritt die Meinung, dass die Bedeutung von Bildern durch massenhafte Reproduktion einem Wandel unterworfen ist. Aus der veränderten Abbildung der Wirklichkeit resultiert eine neue kollektive Wahrnehmung. Durch die anspruchsvolle Thematik und die wissenschaftlich-philosophische Sprache Benjamins sind seine Ausführungen der breiten Bevölkerung schwer zugänglich. Berger versucht diese Aussagen verständlich zu präsentieren und wählt dabei eine einfache, dialogorientierte Sprache. Er richtet sich somit nicht an eine Kenner-schaft oder die intellektuelle Kunstszene, sondern an den normalen Verbraucher.

Auf den 157 Seiten sind insgesamt 88 Abbildungen zu finden, welche in schwarz-weiss und zum Teil ohne Anmerkungen abgedruckt sind. Die ausgewählten Bilder dienen Berger zur Unterstützung seiner Argumentation und werden nicht beschrieben.

Berger nutzt das Umblättern einer Seite zur Veranschaulichung von unterschiedlichen Sichtweisen auf ein Kunstwerk. Beispielsweise der Vergleich zweier van Gogh Bilder mit verschiedenen Anmerkungen. Der Leser findet eine Reproduktion am Ende einer Seite mit dem Verweis auf den Künstler, seine Lebensdaten und den Titel des Werkes. „Betrachte die Reproduktion einen Augenblick und wende dann die Seite um!“ (S.27)

Dort findet man die gleiche Abbildung, begleitet von einer Anmerkung, dass dies das letzte Werk van Goghs ist, bevor er Selbstmord beging. Mit dieser Übung drückt Berger aus, wie stark Wörter die Betrachtung eines Bildes verändern können.

*Ways of Seeing* kann als eine Antwort auf Kenneth Clarks *Civilisation*, eine BBC-Serie aus dem Jahre 1969, betrachtet werden.<sup>64</sup> Clarks Kunst- und Kul-

<sup>63</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1970.

<sup>64</sup> Kenneth Clark, *Civilisation*, London 1969.

turgeschichte ist eine Auswahl repräsentativer Kunst- und Bauwerke der westlichen Zivilisation. Berger kritisiert diese Vorgehensweise, in der einem passiven Zuschauer die Abfolge „bedeuten-der“ Werke vermittelt wird. Er möchte eine neue Perspektive auf die Kunstwissenschaft entwickeln und die Zuschauer zum kritischen Hinterfragen anregen. Seine Einstellung kann im historischen Kontext als revolutionär angesehen werden, während Clarks Ausführungen den Konventionen entsprachen.

Aus einer heutigen Perspektive scheinen Bergers Argumentationen veraltet, insbesondere die Kritik an den Massenmedien der Nachkriegszeit und deren Ausrichtung durch Werbung. Er schildert die Medien als eine böse Ausgeburt des Kapitalismus, die den Betrachter in ihren Bann zieht und ihn unfähig zum selbstständigen Denken macht. Sie beeinflussen den Konsumenten in seiner Unterscheidung zwischen der eigenen Realität und visueller Fiktion. Berger zeichnet dadurch ein Schreckensbild des postindustriellen, postmodernen Menschen.

Bergers Kritik am Kapitalismus und der Konsumkultur basiert auf einer linkspolitischen Ideologie. Der Kapitalismus kann nur überleben, wenn er der Mehrheit vorschreiben kann, was erstrebenswert in Form von Konsumgütern sei, um sie von ihren eigentlichen Interessen fern zu halten. Durch Werbung wird der Konsum zum Demokratieersatz, da die Wahl zwischen Produkten an die Stelle der bedeutsamen, politischen Wahl tritt (S. 148).

Von dieser Einstellung ausgehend gelingt es ihm, die vorherrschenden Meinungen über Kunstwerke und deren Bedeutung in Frage zu stellen. Doch auf Grund dieser politischen Orientierung eignet sich das Buch nicht als eine Einführung, da es keinen nachhaltigen Dialog in der Kunstgeschichte generiert.

Eine Einführung muss wissenschaftlichen und vor allem historischen Ansprüchen in Bezug auf Vollständigkeit genügen. John Bergers „*Ways of Seeing*“ ist ein Traktat über die Betrachtung der Bilderwelt und wirft Fragestellungen jenseits von Epochen- und Gattungsgrenzen auf. Insofern zeigt es Studierenden eine alternative Perspektive auf

Kunstwerke und ihre Entstehung. Doch Bergers Buch erfüllt nicht die Anforderungen an eine Einführungsliteratur. Der Grund hierfür liegt nicht an Bergers Sichtweise, sondern an seiner unvollständigen Darstellung der Kunstgeschichte. Zwar belegt Berger seine Argumente anhand von Bildbeispielen, doch ist seine Werkauswahl stark subjektiv und vermittelt dem Leser keine umfassende Geschichte der Kunstwissenschaft.

Eine Eingliederung in Einführungsbücher der Kunstgeschichte ist allerdings auch nicht die Absicht Bergers, was in den letzten Worten der ersten Folge deutlich wird: *„I hope you will consider what I arrange, but be sceptical of it.“*. Er gesteht dem Publikum, dass er eine bewusste Manipulation durch Bildwerke anstrebt und provoziert es damit zum kritischen Hinterfragen.

Jonas Kriszeleit