

Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte

Kunstwissenschaftliche
Perspektivierungen
in Text und Bild

Birte Kleine-Benne (Hg.)

λογος

Birte Kleine-Benne (Hg.)

Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte

Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild

Erweiterte Publikation zu den Vorlesungen *Aktuelle Kunstgeschichte/n #RKW* und *Kunstgeschichte/n verlernen, umlernen, neulernen* in den Wintersemestern 2021/22 und 2022/23 von Prof. Dr. Birte Kleine-Benne, an der Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Kunst und Gestaltung, Geschichte und Theorie der Kunst:

<https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2021-22-Vorlesung.html> und
<https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2022-23-Vorlesung.html>

Vorlesungen und/oder Publikation wurden unterstützt durch

Bauhaus-Universität Weimar

Fakultät Kunst und Gestaltung

Gefördert aus Mitteln des Open-Access-Publikationsfonds der Bauhaus-Universität Weimar und vom Thüringer Ministerium für Wirtschaft, Wissenschaft und Digitale Gesellschaft (TMWWDG)

wildpalm s | Ein Projekt von Alexandra Meffert und Jorge Sanguino

Die Drucklegung wurde ermöglicht durch



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer CC-BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitung 4.0 International).

Konzept, Text- und Bildredaktion, Lektorat: Birte Kleine-Benne

Mitarbeit Bildredaktion: Rojin A. Safa

Umschlagabbildung: David Frommhold, Titel – no Titel, 2023, Mirrored Inkjet Print, 100 × 70 cm. Till Röttger, An Introspective Monument, seit 2022, Holz, Farbe, Trockenbaumaterial, Maße variabel.

Umschlaggestaltung: Anastassia Kostrioukova

Satz und Layout: Florian Hawemann

Herausgeberin: Birte Kleine-Benne

Logos Verlag Berlin, 2024

ISBN: 978-3-8325-5798-0

DOI: <https://doi.org/10.30819/5798>

Logos Verlag Berlin GmbH

Georg-Knorr-Str. 4, Geb. 10

D-12681 Berlin

Tel.: +49 (0)30 42 85 10 90

INTERNET: <http://www.logos-verlag.de>

Textverzeichnis

Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte Birte Kleine-Benne	15
<i>Schwarze Melancholie</i> als kritische Praxis Nana Adusei-Poku	47
Österreich post/kolonial? Oder: Wie geht Österreich mit seinem kolonialen Erbe um? Von aktuellen Restitutionsdebatten bis zu einer kolonialkritischen Betrachtung der Kunstgeschichte Julia Allerstorfer	67
„Sie sind wieder Heiligtümer der Edo.“ Die Benin-Bronzen und der Kampf um kulturelle Hegemonie Christoph Balzar	91
Die Relevanz einer feministischen Geschichte der Kunstgeschichte K. Lee Chichester und Jo Ziebritzki	107
Kunstgeschichte migrantisch denken Burcu Dogramaci	127
Die Kunstgeschichte ist tot. Es lebe die Kunstgeschichte. edk.	141
Für eine Kunstgeschichte der De/Karbonisierung. Oder: Eine globale Baustelle namens Moderne Laura Hindelang.	153
Kunstgeschichte postfundamentalisieren Birte Kleine-Benne	171
Hyperinterpretation und das Problem der hermeneutischen Willkür Annekathrin Kohout	203
Beyond Representation: Disability in Art History Virginia Marano, Charlotte Matter, Laura Valterio.	225
Hybrid Art Histories Regine Rapp	241

Als die Kunstgeschichte kritisch wurde?	
Thorsten Schneider	265
Wie kann eine Kunstgeschichte zweiter Ordnung praktiziert werden?	
Performativitäts-informierte Kritik als Teil einer verkörperten Epistemologie	
Diana Sirianni	279
Interrelationalität als Waffe der Subalternen.	
Die <i>documenta fifteen</i> als Symptom epistemologischer Krisen	
Margarita Tsomou.	301
Tiersensible Kunstgeschichte(n)	
Jessica Ullrich	315
Autor*innenbiografien.	331

Bildverzeichnis

- 1 Helena Wacker, o. T., 2021, Zeichnung.
- 2 Lisa Hoffmann, Kein Titel, 2023, 20 × 30 cm, 24facher-Druck auf Fine Art Papier.
- 3 Stella Dragovic, Simulakrum, 2021, Digitale Manipulation.
- 4 Leila Keivan, Just listen, 2022, 21 × 28 cm, Videostill.
- 5 Maria Fabricius-Wendt, Wer wird gesehen?, 2021, 15 × 15 cm, Filzstift auf Papier.
- 6 Sahrah Feyerabend, o. T., 2022, Zeichnung.
- 7 Hansol Lee, Disruption, 2022, Zeichnung.
- 8 Kerstin Griefshaber, o. T., 2023, Tintenstift & Filzstift auf Papier.
- 9 Helena Wacker, o. T., 2021, Zeichnung.
- 10 Penelope Strauß, aus: Kunstgeschichte zum Staunen, 2023, Text und Zeichnungen.
- 11 Rojin A. Safa, o. T., 2021, Größe variabel, digital painting.
- 12 David Frommhold, untelling stories. (Nr. 4), 2021 – ongoing, 24,5 × 17,5 cm, Sachansicht.
- 13 Yunseon Yang, New Museum, 2021, Digitalzeichnung.
- 14 Nele Jackszis, Retourne, 2021, Collage.
- 15 Hansol Lee, Bedingungen für die Rückgabe, 2021, Zeichnung.
- 16 Rojin A. Safa, o. T., 2021, Größe variabel, digital painting.
- 17 Helena Wacker, o. T., 2022, Zeichnung.
- 18 Maria Fabricius-Wendt, Hat die Kunstgeschichte ein Problem?, 2021, 15 × 15 cm, Filzstift auf Papier.
- 19 Luisa Mielenz, Rote Notiz, 2022, 11,5 × 8,5 cm, Buntstift auf Papier.
- 20 Hyun-jeong Cho, Why have there been no great women artists?, 2022, 3508 × 2481 px, Digital Drawing (Typeface: Feminine grotesk by @mmia.park).
- 21 Rojin A. Safa, o. T., 2022, Größe variabel, digital painting.
- 22 Luisa Mielenz, Widerstände, 2022, 11,5 × 8,5 cm, Collage.
- 23 Hadis Katebian, o. T., 2022, Text.
- 24 Penelope Strauß, aus: Kunstgeschichte zum Staunen, 2023, Text und Zeichnungen.

- 25 Santiago Botero, Is it possible at all to reach a non subjective look?, 2021, 25 × 10 cm, Füllfederhalter und Tinte.
- 26 Santiago Botero, Making art reachable to everyone, 2021, 25 × 10 cm, Füllfederhalter und Tinte.
- 27 Nele Jackszis, Ich-Los, 2021, Fineliner.
- 28 Maria Fabricius-Wendt, Neue Wege, 2021, 15 × 15 cm, Filzstift auf Papier.
- 29 Penelope Strauß, aus: Kunstgeschichte zum Staunen, 2023, Text und Zeichnungen.
- 30 Kerstin Griesßhaber, o. T., 2023, Tintenstift & Aquarell auf Papier.
- 31 Luisa Mielenz, Pollution, 2021, 14 × 10,5 cm, Collage.
- 32 Santiago Botero, Each science has its own blind spots, 2021, 25 × 10 cm, Füllfederhalter und Tinte.
- 33 Kerstin Griesßhaber, o. T., 2023, Fotografie.
- 34 David Frommhold, untelling stories. (Nr. 4), 2021 – ongoing, 24,5 × 17,5 cm, Sachansicht.
- 35 Chiara Adam, Der neue Kanon, November 2021, 14,8 × 21 cm, Fineliner und Tinte auf Papier.
- 36 Penelope Strauß, aus: Kunstgeschichte zum Staunen, 2023, Text und Zeichnungen.
- 37 Joshua Röbisch, Neue Materialien für die Kunstgeschichte – Doch wohin?, 2023, digital drawing.
- 38 Helena Wacker, o. T., 2022, Zeichnung.
- 39 Jacob Heine, Auszüge aus: Art History. A Story of Broken Keys, 2023, digitale Collage.
- 40 Penelope Strauß, aus: Kunstgeschichte zum Staunen, 2023, Text und Zeichnungen.
- 41 Sahrah Feyerabend, Textauszug aus: NORMAL - ITÄT, 2023, 100 × 80 × 80 cm, Text, Installation.
- 42 Jacob Heine, Auszüge aus: Art History. A Story of Broken Keys, 2023, digitale Collage.
- 43 You Eun Nam, Family, Humanity, 2022, Text.
- 44 Hadis Katebian, o. T., 2022, Digitalzeichnung.
- 45 Penelope Strauß, aus: Kunstgeschichte zum Staunen, 2023, Text und Zeichnungen.
- 46 Rojin A. Safa, o. T., 2021, Größe variabel, digital painting.
- 47 Luisa Mielenz, Verknotet, 2021, 14 × 10,5 cm, Collage.

- 48 Penelope Strauß, aus: Kunstgeschichte zum Staunen, 2023, Text und Zeichnungen.
- 49 Nele Jackszis, Ende der Wissenschaftlichkeit, 2021, Fineliner.
- 50 Rojin A. Safa, o. T., 2021, Größe variabel, digital painting.
- 51 Michael Mahle, Geschichte?, 2021, 21 × 18 cm, Tusche.
- 52 Lars Blum, maintenance, 2022, 4536 × 4000 px, photo & drawing.
- 53 Luisa Mielenz, Persona, 2022, 29,7 × 21 cm, Collage.
- 54 Jacob Heine, Auszüge aus: Art History. A Story of Broken Keys, 2023, digitale Collage.
- 55 Xenia Günther Meieron, Mixed Media Illustration aus dem Fanzine des Instituts für Relevante Kunstwissenschaften, 2022, 21 × 29 cm, Zeichnung.
- 56 David Frommhold, (un)archiviert, 2021, 4961 × 2480 px, Adobe PDF.
- 57 Sahrah Feyerabend, o. T., 2023, Zeichnung.
- 58 Michael Mahle, 2021.
- 59 Namun Baek, [Kanon und Gegenkanon], 2021, Zeichnung.
- 60 Luisa Mielenz, Animal Art, 2022, 11,5 × 8,5 cm, Collage.
- 61 Penelope Strauß, aus: Kunstgeschichte zum Staunen, 2023, Text und Zeichnungen.
- 62 David Frommhold, Animal Studies, 2022, 21,0 × 29,7 cm, Graphite on Paper.
- 63 Rojin A. Safa, De-void. An empty museum talks about its hopes, Auszug aus: De-void – A short comic, 2022, digital.

Die ausgewählten Zeichnungen, Collagen, Montagen und Fotografien sind begleitend oder kommentierend zu den Vorträgen der jeweils nachfolgenden Texte oder zu deren Themenfeldern entstanden.

„Zu jedem Moment gibt es neben dem, was als normal gilt [...], all das, worüber die Gesellschaft Schweigen bewahrt und so all jene, die diese Dinge empfinden, sie aber nicht benennen können, zu Einsamkeit und Unglück verdammt. Eines Tages wird das Schweigen dann gebrochen, ganz plötzlich oder allmählich, endlich bekommen die Gefühle einen Namen, endlich werden sie anerkannt, während darunter neues Schweigen entsteht.“

Annie Ernaux

Die Jahre, Berlin 2019, S. 104
[Les années, Paris 2008].

„Es ist naiv, zu denken, dass die Geschichten, die wir uns immer wieder erzählen, nichts mit uns machen, dass sie uns nicht machen, und es ist ebenso naiv, zu denken, dass diese Geschichten kein Eigeninteresse haben. Ich glaube, dass sich diese Geschichten um uns herum bauen, dass wir die Welt durch ihr Alphabet hindurch wahrnehmen. Und ich glaube daran, dass die Geschichten, die wir uns nicht erzählen, auch uns selbst nicht, noch einmal eine ganz andere Geschichte sind.“

Kim de L'Horizon

Blutbuch, Köln 2022, S. 59.

„[...] das Erzählen geht raus in die Wirklichkeit, weil, wie die Spinne erzählt wird, so werden wir sie behandeln [...]. Es gibt kein unschuldiges Erzählen, es gibt keine Unterhaltung, weil alles die Art der Wahrnehmung formt und so, wie wir die Dinge sehen, so werden wir mit ihnen umgehen. [...] es ist immens einflussreich, wie die Welt ..., also, ich glaube, man kann auch kleine Erzählungen schaffen, die aber anders sind, die irgendwie krumm sind auf einmal und die etwas möglich machen und wo auf einmal etwas anderes möglich ist und der Raum weitet sich und darum geht es [...]“

Wolfram Lotz

Wagnis Wirklichkeit, im Gespräch mit Michael Wolf, 03.03.2021,
<https://youtube.com/watch?v=7Ix9z2QiMOc&t=6s>,
TC 46:33 bis 47:36.



DIES IST EINE VERSTRICKUNG



NICHT SCHLAUER GEWORDEN.

NICHT DÜMMER GEWORDEN.





Birte Kleine-Benne

Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte

Die Gegenwart ist vorbei, die Geschichte war es schon länger. Die Pointe dieses Textes für zurückzuerobernde Zukünfte lautet: Kunstgeschichte könnte neben einer Analyse ihrer Historie/n, ihrer Kontexte und ihrer Machtverhältnisse eine Übung sein, eine Übung in Empathie, Offenheit und Ungewissheit, im Umgang mit unseren Sorgen um „die Welt“, um uns und/als Andere und „die Welt“ als Teil von uns. Hierfür könnte ein *Institut für Kunsthistoriologie und Gouvernementalitätsstudien*, mit dem sich die Kunstgeschichte zu sich selbst ins Verhältnis setzt¹, erarbeiten, was Kunstgeschichte *gewesen* sein könnte². In drei Kapiteln skizziere ich erste Vorschläge für ein Arbeitsprogramm, das von Introspektionen (in Form einer Kunsthistoriologie), über Interrelationen (in Form von Gouvernementalitätsstudien), zu Transgressionen (in Form einer Kunstgeschichte zweiter Ordnung) reicht. Der Text endet mit einem ersten, gemeinschaftlichen Aufschlag, um die „Arbeit im Gelände“³ nicht nur anzukündigen, sondern bereits mit ihr begonnen zu haben.

Arbeitsprogramm in drei, nicht trennscharfen Teilen

I. Introspektionen

Ein Institut (eine Abteilung oder auch ein Forschungsprogramm) für Kunsthistoriologie⁴ würde die Machtwirkungen „objektiver Vernunft“ (mit Hegel formuliert) erforschen können, die sich in Fach und Disziplin Kunstgeschichte und in ihren gültigen Wissens-

- ¹ Hierbei handelt es sich unter anderem um das fortgesetzte Ergebnis der Forderungen in der von mir mitverfassten *Mitteilung*, die im Nachklang der von mir veranstalteten Tagung *Dispositiv-Erkundungen, jetzt.*, 2019, an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte entstand. „Angesichts der Herausforderungen an offene Gesellschaftsformen durch Anfeindungen gegenüber Pluralität, Differenz(ierung)en und Dekonstruktionen erscheint uns eine erneute Reflexion über die Verantwortlichkeiten von Kunst, Kunstgeschichte und Kunsttheorie notwendig.“ https://bkb.eyes2k.net/2019_Dispositiv-Erkundungen_Mitteilung-Statement.pdf [Abruf: 01.11.2023].
- ² Diesen Vorschlag habe ich erstmals im Rahmen meines Vortrags *Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte* in der Galerie Wild Palms, Düsseldorf, am 29.03.2023 öffentlich vorgetragen.
- ³ Gilles Deleuze: Was ist ein Dispositiv?, in: Francois Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a. M. 1991, S. 153.
- ⁴ Bei diesem Vorschlag handelt es sich um die Fortsetzung eines offen gehaltenen Kapitels in meinem Text *Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ...*, von 2020. Hier schrieb ich, dass Kapitel 5 zurückgestellt

formationen, in Diskursverläufen und Ethiken historisch diskontinuierlich als Wirklichkeit entfaltet haben und entfalten. Mit Foucault könnte gefragt werden, wie die wirksamen Machtverhältnisse als Episteme rationalisiert wurden und werden. Damit würde im Effekt, so möchte ich mit Foucault hoffen, ein Feld für neue Machtbeziehungen eröffnet werden können, die nun nicht mehr unbesprochen, erstarrt oder blockierend ausfallen.⁵ In dem Institut wäre in einem weiteren Schritt und zwar mit einem dispositionsanalytischen Zugriff⁶ zu klären, auf der Grundlage welcher dispositiven Ordnung der beteiligten Akteur*innen – und hier schließe ich zweifellos nicht-menschliche Aktanten, Materialisierungen und Produktionsbedingungen wie Medien und Modi, Architekturen und Algorithmen ein⁷ – die Kunstgeschichte nicht nur als Episteme, sondern als ein durchsetzender Wissensapparat gegründet, begründet, konsolidiert, etabliert und legitimiert wurde (und noch immer, wenn zum Teil auch unter hochschulpolitischen Schwierigkeiten wird). Zu untersuchen wäre, welche heterogenen Elemente des Dispositivs – und dies umfasst „Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes“ – zu benennen sind, welche Verbindungen zwischen ihnen existieren und welches „Spiel von Positionswechseln und Funktionsveränderungen“ stattfindet.⁸

Gehen wir im Weiteren mit Foucault davon aus, dass es sich bei einem Dispositiv um den Effekt eines „Notstandes (urgence)“⁹ handelt, wäre nach genau diesem zu fragen: Um welchen Notstand beziehungsweise um welche Notstände könnte es sich vor dem Hintergrund dringlicher Handlungsnotwendigkeiten bei den Gründungsprozeduren der Kunstgeschichte rekonstruierend gehandelt haben? Welche sich als prekär abzeichnenden Verhältnisse wurden mit den Begründungsprozeduren in den letzten zwei Jahrhunderten zu Gunsten bestehender Institutionen und Instituierungen abgedichtet? Denn der gemeinsame Zweck der heterogenen Elemente eines Dispositivs zielt darauf ab, den jeweils momentanen Notstand reaktiv abzuwehren.¹⁰ Es wäre daher zu fragen, welcher Notstand abgewehrt wurde/wird, aber auch, ob wir uns überhaupt auf einen einzigen Notstand einigen können oder durchaus mehrere Notstände aktiv waren, die sich miteinander verklammert haben und auf die die Formation des Dispositivs antwortete – ein Dispositiv, das Elke Bippus *Dispositiv der*

wird und eine Kunsthistoriologie damit ein Desiderat für künftige Forschungen bleibt. Vgl. Birte Kleine-Benne: Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ..., in: dies. (Hg.): *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, Berlin 2020, S. 157–191, hier S. 157, <https://doi.org/10.30819/5197> [Abruf: 01.11.2023].

⁵ Vgl. Michel Foucault: Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits 4*, Frankfurt a. M. 2001, S. 875–902, hier S. 878.

⁶ Vgl. Siegfried Jäger: Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse, in: Rainer Keller u. a. (Hg.): *Theorien und Methoden (Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1), Opladen 2001, S. 81–112.

⁷ Zur A- und Symmetrisierung menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen vgl. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a. M. 2007; vgl. Donna Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt/New York 2018; vgl. Karen Barad: Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter comes to Matter, in: Corinna Bath, Yvonne Bauer und Bettina Bock von Wülfling (Hg.): *Materialität denken. Studien zur technologischen Verkörperung – Hybride Artefakte, posthumane Körper*, Bielefeld 2005, S. 187–216.

⁸ Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 120.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Jäger 2001, a.a.O.

Ästhetik nennt¹¹. Könnte auf den Notstand zur Zeit der Gründungsphase der Kunstgeschichte mit einer permanent gleichgewichtsherstellenden und stabilisierenden Ordnung reagiert worden sein, die wir *Moderne* nennen? Der Versuch der Ordnungsherstellungen und -kontinuierungen durch die Kunstgeschichte als Fach selbst und im Weiteren durch Schulen, Epochen, Gebiete, Genre, Lehrsätze, zugehörige Institutionen und Medien der Kunstgeschichte – inklusive der Unsichtbarmachung desjenigen, das weder hinreichend ordnungsherstellend noch im Rahmen dieser Ordnung intelligibel ausfiel¹² –, könnte dafür sprechen. Zu fragen wäre, welche spezifischen Methoden, Wissensordnungen und Episteme, aber auch welche Unsichtbarmachungsprozeduren dabei explizit die Kunstgeschichte ausgebildet hat.

Sofern wir angesichts der aktuellen Verschärfungen in politischer, sozialer, klimatischer, ökonomischer, ökologischer, kultureller und ideologischer Hinsicht von einer aktuellen Dispositivverschiebung ausgehen – könnte, so möchte ich fragen, auf den Notstand heute mit einer Ereignis- und Dynamisierungshaftigkeit und einem Prozessdenken geantwortet werden? So undeutlich die Konturen noch sind, die Gleichgewichtsherstellungen dessen, was wir im europäischen Wissensapparat *Moderne* nennen, funktionieren offenkundig nicht mehr, was nicht bedeuten soll, dass sie nicht weiterhin existierten und den Tendenzen gegenwärtiger Ordnungsherstellungen nicht begegneten. Die aktuellen Tendenzen statten uns jedenfalls nicht mit der Option aus, einen Überblick herzustellen, einen einzigen und kohärenten Kausalzusammenhang zu finden oder einen lückenlosen Gesamtsinn in Form *einer* Meistererzählung zu erzählen. Sie versetzen uns kaum in die Lage, Zeitdiagnosen zu erstellen und können maximal kurzzeitig Bedeutung stabilisieren. Schulen, Genres und Epochen funktionieren nicht mehr. Stattdessen sind wir nicht nur situativ, sondern länger- und sogar langfristig unkontrollierbaren, komplexen, dynamischen, unübersichtlichen, unerklärlichen und intransparenten Lagen ausgesetzt, die kaum sinnfällig zu machen sind und deren vorderstes Kennzeichen ein ökologisches zu sein scheint. Und damit meine ich mit Bruno Latour nicht, „dass Ökologie etwas mit Natur an sich zu tun hat“¹³, sondern dass es sich zunächst um ein neues Verfahren und dies in Abgrenzung zur Modernisierung handelt. Ich meine damit einen relationalen und relationierenden Ansatz, mit dem wir uns Akteur*innen zu anderen beteiligten, menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen in Beziehung setzen. Mit der Annahme dieser Hypothese eines sich abzeichnenden Ansatzes könnte fortgesetzt erforscht werden, welche Operationen die Kunstgeschichte gegenwärtig in Reaktion auf einen Notstand aktiviert und prozessiert – allerdings auch nicht aktiviert und nicht prozessiert.

Teil der dispositionsanalytischen Untersuchungen von Positionswechseln und Funktionsveränderungen der heterogenen Elemente des Dispositivs zur Abwehr eines Not-

¹¹ Vgl. Elke Bippus: Strategien des Nicht*Sagbaren/Nicht*Sichtbaren. Überlegungen zum Dispositiv der Ästhetik, in: Kleine-Benne (Hg.) 2020, a.a.O., S. 57–79, hier S. 59.

¹² Vgl. hierzu u. a. die Gründung des Museu de L'Art Prohibit in Barcelona, <https://www.museumartprohibit.org>. Vgl. dazu Maya Pontone: Barcelona Museum Gives Censored Art a Permanent Home, in: *Hyperallergic*, 10.10.2023, <https://hyperallergic.com/849857/barcelona-museu-de-lart-prohibit-gives-censored-art-a-permanent-home> [Abruf beider Links: 01.11.2023].

¹³ Bruno Latour: Modernisierung oder Ökologisierung? Das ist hier die Frage, in: *ARCH+*, 196/197, 2010, S. 12–20, hier S. 12, <https://www.archplus.net/home/archiv/artikel/46,3204,1,0.html> [Abruf: 18.09.2023].

standes sind unter anderem relevanztheoretische Forschungen. Bei dieser Relevanz soll es sich nicht um eine hierarchische Kategorie, sondern um eine relationale Größe handeln, die im Rahmen von Begründungsstudien die Aspekte An- beziehungsweise Aberkennung, Respektabilität und Distinktionsgewinn in den Blick nimmt und im Effekt der Relevanzzuweisungen zum Beispiel dasjenige generiert, was wir Kanon nennen, weil es als Kanon legitimiert und durchgesetzt wird (und anderes nicht). Zu fragen wäre demnach nach den An-/Aberkennungsprozessen der Kunstgeschichte im dispositiven Gefüge, und zwar sowohl intradisziplinär als auch inter- und transdisziplinär¹⁴: Von wem, warum und wie erfolgen innerhalb der Kunstgeschichte Anerkennungen (beziehungsweise Nicht-Anerkennungen)? Was und wer wird von wem, wie und zu welchem Zweck als respektabel (beziehungsweise als nicht respektabel) markiert und was/wer nicht? Wie und wann finden Rechtfertigungen statt? Was wird unsichtbar gehalten, obgleich es regiert, im Mindesten voraussetzend ist und dabei behauptet (wird), dass es eigentlich nicht existiere? Aber auch: Welche Anerkennungs- beziehungsweise Nicht-Anerkennungs- oder auch Aberkennungsprozeduren finden inter- und transdisziplinär im Umgang mit der Kunstgeschichte (und auch der Kunstgeschichte im Umgang mit anderen Fächern und Disziplinen) statt? Wie geht die Kunstgeschichte mit der (auch eigenen) Aberkennung ihrer Relevanz um und wie schlägt sich das auf ihre Gegenstände und Methoden, auf ihre Rhetoriken und Politiken, aber auch auf ihren Habitus nieder? Auf diesen Beobachtungen aufsetzend wäre fortgesetzt nach möglichen Re-Formationen und Re-Konfigurationen der Kunstgeschichte und ihren Infrastrukturen selbst zu fragen, um An- und Aberkennungsprozesse nicht nur zu erkennen, sondern auch zu beeinflussen und im Effekt neue, noch unverschlossene Machtbeziehungen zu öffnen. Denn ich behaupte, dass die Kunstgeschichte uns angesichts ihrer Gegenstände und Forschungsoptiken in Empathie, Offenheit und Ungewissheit üben kann, im Umgang mit unseren Sorgen um „die Welt“, um uns und/als Andere und „die Welt“ als Teil von uns. Sie kann uns üben, Empfindungs-, Beobachtungs-, Beschreibungs- und Erinnerungsinstrumentarien sowohl zu entwickeln als auch einzusetzen und unseren Willen zum Sehen und zum Wissen zu trainieren. Und hierbei handelt es sich fraglos weit mehr um gesamtgesellschaftliche, als um innerdisziplinäre Angelegenheiten.¹⁵

Meine hieraus resultierende Idee, die vorliegende Publikation *Nächste Kunstgeschichte/n* zu betiteln¹⁶ und damit an die *Studien zur nächsten Gesellschaft* anzuschließen, die sich auf

¹⁴ Ich danke Thorsten Schneider für diesen und andere weiterführende Hinweise.

¹⁵ Ich verweise auf schwerwiegende und anhaltende intellektuelle, innen-, wie außenpolitische Verwerfungen im Rahmen der Rezeption der *documenta fifteen*, 2022, auch infolge fehlender kunstgeschichtlicher Expertisen und Vermittlungen.

¹⁶ Dieser Titel wäre anschlussfähig an meine Gesprächsreihe *Für eine Kunst der nächsten Gesellschaft** 2012, <https://artnextsociety.net>, eine Veranstaltung des Department Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie eine Kooperation der Klasse Medienkunst, Akademie der Bildenden Künste München und dem Institut für Kunstgeschichte der LMU München, ebenso an meine Vorlesung *Eine Kunst der Komplexität*, <https://bkb.eyes2k.net/V1LMU2012.html>, im Sommersemester 2012, an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte sowie an meinen Aufsatz *When Operations Become Form. Für eine Kunst (-wissenschaft) der Komplexität*, in: *engagee. politisch-philosophische Einmischungen: Maschine-Werden*, 2017, Wien, S. 67–73, <https://engageedotblog.wordpress.com/2017/10/13/when-operations-become-form> [Abruf aller Links: 20.09.2023].

die Orientierungsfigur des *Nächsten* festlegen, habe ich nach längeren Überlegungen verworfen. Danach handelt es sich bei dem *Nächsten* um einen soziologischen Fachterminus für eine Gesellschaft, die „in allen ihren Strukturen auf das Vermögen fokussiert sein [wird], einen jeweils *nächsten* Schritt zu finden und von dort aus einen flüchtigen Blick zu wagen auf die Verhältnisse, die man dort vorfindet“¹⁷. [Hervorh. d. Verf.] Hier wird jedes einzelne Ereignis als ein nächster „Schritt in einem prinzipiell unsicheren Gelände definiert“¹⁸. Wenngleich diese Definition sich in Abgrenzung zur Moderne setzt und wie ersichtlich, das *Nächste* als Fachterminus nicht zeitlich, sondern räumlich, strukturell, relational und prozessual gedacht wird und dabei ziemlich genau das bezeichnet, was hier diskutiert werden soll, wird das *Nächste* umgangssprachlich modern, im Sinne von modisch verstanden – und das, obwohl dem Begriff des *Nächsten* noch eine weitere, nämlich eine soziale Dimension inhärent ist: die Dimension, uns um unser Nächstes und unsere Nächsten zu kümmern. Ich befürchtete, selbst mit den hier angeführten Erläuterungsmöglichkeiten des Begriffs missverstanden werden zu können.

Das Institut (beziehungsweise die Abteilung oder das Forschungsprogramm) Kunst-historiologie würde praxeologisch eine Kunstgeschichte erforschen, aber auch praktizieren können, die selbstreferentiell und rekursiv ihre eigenen Möglichkeitsbedingungen, ihre Formen und Verfahren, ihre Sprechweisen und Rhetoriken, ihre Gegenstände und Ideologien in den Blick nehmen und sich damit zu sich selbst ins Verhältnis setzen würde. Dabei wäre mit dem Institutionellen und Institutionalisierenden (auch) das Soziale, das Technologische, das Ökonomische, das Politische, das Juridische und das Mediale zu beobachten – denn eine selbstreferentiell operierende Kunstgeschichte kontextualisiert (sich) in einem multiperspektivischen Feld.¹⁹ Sie kontextualisiert sich und sowohl ihre Rahmenbedingungen als auch ihre Instrumente, mit denen sie ihre Gegenstände herstellt, auf diese zugreift und ihre Bedeutungen inmitten ihrer Kontexte prozessiert. Damit würden ihre Medien, Theorien, Themen, Gebiete und Methoden, ihre Narrative, Diskursivierungen und De-/Legitimierungen, ihre Konventionen, Stereotypen, Paradoxien und Probleme Gegenstand ihrer/unserer Beobachtungen. Gleiches gilt für ihre Rituale, (Affekt-)Politiken, Grenzziehungen und Wendepunkte, ihre Ausblendungen und Abgrenzungen, ihre Algorithmen, Sozialitäten und Arbeitsbedingungen.²⁰ Dabei wäre auch zu berücksichtigen, dass es sich bei der Kunstgeschichte selbst um ein Medium im Kontext der akademischen Wissensproduktion und -vermittlung handelt. Statt heroische Erzählungen zu Einzelpersonen, Einzelwerken oder Einzelhinsichten zu deklarieren, wären post-heroisch der Wissensapparat und mit ihm seine Begriffe, seine Distinktionen, seine In-

¹⁷ Dirk Baecker: *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 2007, S. 8.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. dazu u. a. Birte Kleine-Benne (Hg.): *Kunst_Kontext_Kunst*, Heidelberg 2021, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> [Abruf: 20.09.2023].

²⁰ Vgl. Birte Kleine-Benne: When context becomes content becomes cntxt bcms txt ... Kontextualisieren als ökologisierende Epistemologie der Praktiken und Praxen kunstwissenschaftlicher Forschungen, in: dies. (Hg.) 2021, a.a.O., S. 179–217, https://bkb.eyes2k.net/download/2021_Kleine-Benne_WhenContextBecomesContent.pdf [Abruf: 20.09.2023].

stitutionen und seine Infrastrukturen zu durchleuchten. Dies ließe uns²¹ erkennen, dass es sich bei der Kunstgeschichte um eine Praxis und zwar insbesondere um eine affizierende, eine habituelle und eine performative Praxis handelt. So wäre fortan wissentlich eine Kunstgeschichte zu praktizieren, die die epistemologischen und methodologischen sowie die affektuellen, habituellen und performativen Aspekte ihrer Wissensformationen und Wissensverständnisse, aber auch ihres Wissensapparates in ihre Forschungen einbezieht. Dabei wäre immer auch beobachtungshistorisch und -theoretisch zu berücksichtigen, was wir als (nicht unbeteiligte, sondern teilnehmende) Beobachter*innen wie, warum, zu welcher Zeit und unter welchen Bedingungen wissen (können)²². Mit dieser Prämisse stoßen wir auf uns und darauf, auch unsere persönlichen Widersprüche, Wünsche, Vorlieben und Maßstäbe sowie unsere eigenen Fehlschlüsse, Kategorienfehler und kognitiven Verzerrungen (cognitive biases oder cognitive illusions) zu kennen und reflektiert zu haben. Mit diesen Forschungsergebnissen öffneten sich die nachfolgenden Forschungsoptiken, nämlich Interrelationen (in Form von Gouvernementalitätsstudien) und Transgressionen (in Form einer Kunstgeschichte zweiter Ordnung) in Gang zu setzen.

II. Interrelationen

Bei den bisher genannten Beobachtungen handelt es sich um Beobachtungen eines spezifischen Regimes, dessen Teil die Kunstgeschichte als Fach und Disziplin gleichermaßen ist und dadurch Fach und Disziplin bei aller Unklarheit ihrer Abgrenzung und bei offensichtlichen Gemeinsamkeiten dennoch unterscheidbar wird: Während sich das Fach als ein Wissensgebiet mit dem dazugehörigen Wissensverständnis und Wissenskanon, den dazu gehörigen Wissenschaftler*innen, der Fachliteratur und den Fachbegriffen umreißen ließe und die wirksamen homogenisierenden Konzepte, Prinzipien, Methoden, Ordnungen und Logiken zu erforschen wären, bietet sich in dem vorliegenden theoretischen Rahmen an, die Disziplin im Anschluss an bereits vorliegende Forschungen zu Macht- und Kontrollprozeduren²³ im Sinne einer Normierung, Disziplinierung, Regierung und Regulierung zu verstehen. Zu erforschen wären hier die Disziplinierungsmaßnahmen, durch die etwas mithilfe von Kontroll-, Einschränkungs- und Ausschließungsprozeduren, von Grenzbeziehungen und Absicherungsmaßnahmen zum funktionierenden Teil eines Apparates reg(ul)iert würde.²⁴ Diese Unterscheidung führt mich zu nächsten Überlegungen: Denn

²¹ Mit „wir“ und „uns“ meine ich all diejenigen, die an der institutierenden akademischen Kunstgeschichte als Akteur*innen beteiligt sind.

²² Vgl. dazu u. a. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 2020; Dirk Baecker: *Beobachter unter sich*, Berlin 2013.

²³ Vgl. u. a. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt a. M. 1982; Tony Bennett: The Exhibitionary Complex, in: *new formations*, Bd. 1988, Nr. 4, 1988, S. 73–102, <http://seymourpolat.in/rp/texts/Tony%20Bennett%20-%20The%20Exhibitionary%20Complex.pdf> [Abruf: 01.11.2023]; Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, München 1994; Michael Lingner: Die Krise der ‚Ausstellung‘ im System der Kunst, in: *Kunstforum*, Bd. 125, Januar/Februar 1994, S. 182–187; Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London/New York 1995; Brian O’Doherty: *Collected Essays*, Oakland 2018.

²⁴ „Die Disziplin ist ein Kontrollprinzip der Produktion des Diskurses. Sie setzt ihr Grenzen durch das Spiel einer Identität, welche die Form einer permanenten Reaktualisierung der Regeln hat.“ Foucault 1994, a.a.O., S. 25.

neben und mit der Facherforschung wäre mit der Disziplinerforschung eine Regimeforschung²⁵ angestoßen, die ich spezifischer als eine Gouvernementalitätsforschung bezeichnen möchte. In diesem Verständnis wären wir herausgefordert, die Kunstgeschichte selbst als einen Operator in dem dispositiven Feld der Kräfteverhältnisse zu begreifen und dessen Operationsweisen zu untersuchen. Wir wären herausgefordert, die Kunstgeschichte also sowohl vermachtet als auch vermachtend zu perspektivieren. Hierfür wäre eine Untersuchung der Prämissen und Ideologien, der Begriffs- und Identitätspolitiken, der habituellen Performativitäten und Affektpolitiken, der Grenzregime und Grenzüberwindungserzählungen der Kunstgeschichte erforderlich. Ob Kunstgeschichte mit Lu Märten statt als Meister(schafts)- als eine feministische Erzählung *avant la lettre* entworfen würde, die die Ökonomie künstlerischer Arbeit fokussiert²⁶, ob Kunstgeschichte mit Carl Einstein als eine Vereinfachungs-, Versperrungs- und Vereinheitlichungstechnik zum Zweck des leichteren Begreifens²⁷ oder mit Arnold Hauser als eine „Veranstaltlichung“ zur Sicherung von Kontinuität und Fortbestand²⁸ gelesen würde, ob sie mit Wolfgang Kemp als ein Effekt von Einfachheit und Isolierung mit einem „Geburtsfehler“ zu begreifen sei²⁹ oder mit Kerstin Stakemeier angesichts der modernen Autonomie der Kunst eine Selbstentmündigung und Selbstabschaffung und damit in einer institutionellen Beschränkung eine „Kunstgeschichte der Selbstdegeneration“ erzählt³⁰, ob Kunstgeschichte mit Lorraine O’Grady aufgrund ihres zu geringen Wahrheitswertes zu implodieren Gefahr liefe³¹ oder mit Michel Foucault ganz allgemein wie jede Disziplin als eine Bändigungsprozedur zu verstehen sei³² – das hier exemplarisch angerissene Spektrum wäre in nächsten Forschungen plural zu erweitern, um damit eine systematisierende, historisierende und institutionskritische Erforschung der Kunstgeschichte stattfinden zu lassen: „Will man die Linien eines Dispositivs entwirren, so muss man in jedem Fall eine Karte anfertigen, man muss kartographieren, unbekannte Länder ausmessen – eben das, was er [Foucault] als ‚Arbeit im Gelände‘ bezeichnet hat.“³³

25 Rancière schlägt vor, dieses Regime Ästhetik zu nennen: „Ästhetik‘ ist nicht der Name einer Disziplin. Es ist der Name eines spezifischen Regimes der Identifizierung von Kunst.“ Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 2008, S. 18.

26 Vgl. Lu Märten: *Die Künstlerin*, Bielefeld 2001 [1919].

27 Vgl. Carl Einstein: Thesen zum *Handbuch der Kunst*, 1930er Jahre, Akademie der Künste Berlin, Carl-Einstein-Archiv, Nr. 244_007.

28 Vgl. Arnold Hauser: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München 1964, S. 105.

29 Vgl. Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: *Texte zur Kunst*, Bd. 2, H. 2, 1991, S. 89–101.

30 Vgl. Kerstin Stakemeier: *Entgrenzter Formalismus. Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin 2017, S. 10. Vgl. auch Kerstin Stakemeier und Marina Vishmidt: *Reproducing Autonomy: Work, Money, Crisis and Contemporary Art*, London 2016.

31 Vgl. Alex Greenberger: The ARTnews Accord: Artists Lorraine O’Grady and Andrea Fraser Talk Art World Activism and the Limits of Institutional Critique, in: *ARTnews*, 17.06.2021, <https://www.artnews.com/art-news/artists/lorraine-ogrady-andrea-fraser-artists-institutional-critique-conversation-1234596040> [Abruf: 20.09.2023].

32 Vgl. Foucault 1994, a.a.O., S. 11.

33 Gilles Deleuze: Was ist ein Dispositiv?, in: Francois Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a.M. 1991, S. 153. Dieses Zitat war leitend für meine Publikation *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, 2020, a. a. O., die hier mit einer Konzentration

Vielleicht ließe Foucaults Geländearbeit auf die Kunstgeschichte übertragen verschiedene Disziplinierungsprozeduren deutlich/er werden: eine Bändigung von Zeit durch ihre lineare und synchrone Zeitpoetik, von Räumen durch ihre geografische Ortsbezogenheit, von Medialitäten und Medialisierungen durch ihre Genrezuordnungen, von Komplexitäten durch ihren substanziellen Kunst- und Form-Begriff, von Bedeutungen durch ihre Genieerzählung, von Praktiken und Existenzen durch Essenzen, von Performanzen durch einen erwartungskonformen Habitus und wirksame Tabus. Die Kunstgeschichte würde als Bändigungs-dynamiken operationalisiert werden können, die das eine hervorbringen lässt und anderes nicht.

Dass es sich dabei um kein leichtes Unterfangen handelt und handeln wird³⁴, hat, so meine Einschätzung als Ergebnis längerer teilnehmender Beobachtungen, auch immanente konzeptionelle Gründe: Es gelingt der Kunstgeschichte nur mühsam, die blinden Flecke ihrer eigenen Prämissen, Begriffe und Prozesse in dem sie organisierten und sie organisierenden Apparat in den Blick zu nehmen. Anders formuliert: Es gelingt der Kunstgeschichte mühelos, den sie organisierten und sie organisierenden Apparat, ihre Wünsche, ihr Wertungshandeln und ihre Ideologien nicht in den Blick zu nehmen. Dabei schaffen ihre performativen Bezeichnungen und Urteile Realität/en, während diese gleichermaßen vorgeben, nur beschreibend zu sein. Die Machtpraktiken, Machtstrukturen und Macht-komplexe werden ins Unsichtbare und Unsagbare, ja sogar ins Unvorstellbare verschoben, die Disziplin ist damit impliziter Teil des Fachs Kunstgeschichte und vice versa. Die Kunstgeschichte bringt und zwar als Folge mehrfacher und miteinander verschlungener Verstrickungen von Fachgeschichten, Grundbegriffen und Verbreitungsmedien, von epistemischen Verfahren, De-/Legitimierungsketten und Blickregimen, von Privilegien, Selbstverständnissen und Habitus selbst und systematisch die zu erforschenden Gouvernementalitäten als soziale Praktiken zum Verschwinden. Ursache hierfür könnte sein, den Konstruktions- und Konstruiertheitscharakter der zur Anwendung gebrachten, aber immer wieder scheiternden Postulate selbsterhaltend *nicht* in den Blick zu nehmen.³⁵ Dies alles passiert in einem Zeichen des Guten und des Schönen. Die wiederum sind mit dem Wahren zu epistemischen Tugenden [sic] verstrickt, so dass eine nur schwer durchdringbare Mischung entsteht. Der Logik des Argumentierens und Verhandeln stünde damit eine institutionalisierte (Notstands-) Verhärtung entgegen, die Herrschaft zementiert, indem sie Diskurs verunmöglicht – und damit auch die Möglichkeiten von Um- und Neu-Ordnungen. Den Vorgang des Ausblendens und Zum-Verschwinden-Bringens möchte ich näherungsweise schon konkretisieren: Es handelt sich nach meiner Einschätzung um einen machterhaltenden und machtausübenden Komplex der Modi des In-Erscheinung-Tretens

auf die Kunstgeschichte fortgesetzt werden soll. Der Fokus auf die „Arbeit im Gelände“ soll die fortgesetzte und unabschließbare Erforschung des Spektrums polyphoner Perspektiven verdeutlichen.

³⁴ Dazu Gabriele Sprigath auf der Tagung *Die (Ent-)Politisierung der Kunstwissenschaft. Marxistische Traditionslinien seit 1968*, am 10.11.2023, an der Technischen Universität Berlin, organisiert von der AG edk des Ulmer Vereins: „Wir müssen uns um eine Selbstreflexion der Kunstgeschichte kümmern, auch wenn sie schwer und lästig ist.“

³⁵ Diese Vermutung ist das Resultat längerer Arbeitsgespräche und Forschungsskizzen in Zusammenarbeit mit Marcus Held, unter anderem mit dem Titel *Kunst: Mut zur Wahrheit?*, 2021.

von Vernachlässigungen, Verbergungen, Verleugnungen und Verdrängungen zugunsten der Regierung und Regulierung des Wahren und dies als Ausdruck der Regierbarmachung von Gesellschaft.³⁶ Die Kunstgeschichte würde hiermit als eine Regierungstechnik zu begreifen sein: zu untersuchen wäre, warum, wie, durch wen und gegen wen, wann und zu welchem Zweck. Zu fragen wäre aber auch: Warum und wie wird das spezifische Regieren (wie auch die Realität des Diskurses) zum Verschwinden gebracht?

Während der ästhetische Diskurs der Moderne – und die Geschichte der Kunstgeschichte ist eng mit diesem verstrickt – bevorzugt als einer der Emanzipation, der universellen Gleichheit, Freiheit und Demokratisierung erzählt wird³⁷, eignet sich für eine meiner Einschätzung nach aussagekräftige Theoretisierung und Historisierung der Lage ein Konzept von Sarah Ahmed, und zwar das der *Nonperformativity*: „By ‘nonperformative’ I refer to institutional speech acts that do not bring into effect what they name.“³⁸ Hier fände nicht Performativität, sondern Nicht-Performativität statt, so Ahmed, eine Rede, die gerade *nicht* die Effekte hervorbringt, die sie hervorzubringen vorgibt. Ich möchte anregen, diesen Effekt der *Nonperformativity* für die Kunstgeschichte und ihre Geschichte produktiv zu machen, um in ihrem Einsatz die Kunstgeschichte als Praxis sowie ihre Prämissen und Effekte zu dekonstruieren: Welche Effekte bringt die Kunstgeschichte nicht hervor, die sie hervorzubringen vorgibt – aber auch umgekehrt: Welche Effekte bringt die Kunstgeschichte hervor, die sie nicht hervorzubringen vorgibt? Wir dürften, so meine Annahme, für die Bereiche Politik, Ethik und Moral mit aufschlussreichen Erkenntnissen konfrontiert werden. Und wir dürften uns damit in die Lage versetzen können, einen permanenten performativen Widerspruch etwa im Bereich performierter (und auch nicht-performierter) Fachpolitiken aufzulösen: Wir könnten der Gewordenheit von Gegenwart und Vergangenheit gewahr werden; wir könnten damit sowohl die Zeitblindheiten unserer Grundbegriffe als auch die habitualisierten Diskrepanzen der Kunstgeschichte zur sogenannten Realität aufheben; wir könnten die Sehnsuchtsbilder unseres Fachs und die hierin inkludierten Souveränitäts- und Freiheitsversprechen begreifen; wir könnten zu den bisherigen Abwesenheiten (und dem dadurch evozierten Schmerz) sprechen – und noch einiges mehr ...

Erst dann, wenn die Kunstgeschichte die Regierungspraktiken, die auf das Fach ein- und in die Disziplin hineinwirken, und auch ihre eigenen, praktizierten Regierungspraktiken, mit denen sie hineindiszipliniert, zu benennen in der Lage ist, würde sie, so behaupte ich mit Horkheimer, als eine kritische, statt als eine traditionelle Wissenschaft operieren können. Horkheimer macht den Zusammenhang von Theoriebildung im traditionellen Sinn und ihre gesellschaftliche Funktion deutlich und fordert: „Die isolierende Betrachtung einzelner Tätigkeiten und Tätigkeitszweige mitsamt ihren Inhalten und Gegenständen

³⁶ Auch an dieser konkreten Textstelle gilt mein Dank Marcus Held.

³⁷ Vgl. u. a. Ruth Sonderegger: Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt, in: Kleine-Benne (Hg.) 2020, a.a.O., S. 301–316; vgl. auch Ariella Aïsha Azoulay: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London/New York 2019.

³⁸ Sara Ahmed: *Complaint!*, Durham/London 2021, S. 30.

bedarf, um wahr zu sein, des konkreten Bewußtseins ihrer eigenen Beschränktheit. Es muß zu einer Konzeption übergegangen werden, in der die Einseitigkeit, welche durch die Abhebung intellektueller Teilvorgänge von der gesamtgesellschaftlichen Praxis entsteht, wieder aufgehoben wird.“³⁹ Erst dann könnte meiner Einschätzung nach im Ergebnis die Kunstgeschichte als Wissenschaft⁴⁰ modelliert und konturiert werden. Erst dann, wenn sich die Kunstgeschichte ausführlich mit ihren eigenen ideengeschichtlichen Forschungen befasst hätte, wenn sie ihre Begriffe, Methoden und Paradigmen aufzuklären bereit ist und damit auch die immanenten Ignoranzen, Ideologien und Probleme deutlich würden, wären die Vorbereitungen getroffen, um wiedereinführende Operationen vorzunehmen und damit kunsthistoriologisch reflektierend zu arbeiten.

Zu diesem Prozess des Re-entry⁴¹ würden weitere Dimensionen gehören, von denen ich hier eine erste Auswahl erwähnen möchte: Ruth Sonderegger hat bereits begonnen, die strukturellen Komplizenschaften von Kunst, Ästhetik, Aufklärung, Emanzipation, Kolonialismus, Sklaverei und Kapitalismus zu erforschen und stellte fest, dass es sich bei dem Sensibilisierungsprojekt Ästhetik um ein sozio-politisches Abgrenzungs-, Einschließungs-, Hierarchisierungs- und Ausschlussprojekt handelte.⁴² Diese Forschungen wären nun, so schlage ich vor, um verschiedene Formen der Suprematien (White Supremacy, Male Supremacy, Human Supremacy), um religiöse Diskriminierungen sowie um Geno-, Eco- und Femizide zu ergänzen. Zu fragen wäre, was (aber auch wen) die Kunstgeschichte abweist. Neben den Inhalten der Abweisungen wäre nach deren Politiken zu fragen: Wie, warum, wann und zu welchen Zwecken wird von wem und gegen wen oder was abgewiesen? Diese Fragen verzahnen sich mit Fragen zu Zugänglichkeiten, zu beschränkten, privilegierten, vermachteten Zugängen sowie in der Folge zu fehlenden, ausgeschlossenen oder delegitimierten Erfahrungshorizonten und Wissen des Fachs, wenn zum Beispiel ableistisch, klassistisch, sexistisch und/oder rassistisch verfahren wird. Es wäre nach den Versprechen und Enttäuschungen durch die Kunstgeschichte und in der Kunstgeschichte zu fragen und wie diese mit Spinoza in der Doppelbewegung, zu affizieren und affiziert zu werden, operieren. Welche affektiv aufgeladenen Projektionen und Sehnsuchtsbilder (in) der Kunstgeschichte stellen zum Beispiel mit Ahmed Glücksvorstellungen her⁴³, haben damit also eine ideologische Funktion? Wie sind diese an heteronormativen und rassifizierenden Normen ausgerichtet und in welchen Verbindungen

³⁹ Max Horkheimer: *Traditionelle und kritische Theorie*, Frankfurt a. M. 2020, S. 19f.

⁴⁰ Zu den Grundzügen und Perspektiven der Allgemeinen Kunstwissenschaft im frühen 20. Jahrhundert vgl. Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.): *Die Allgemeine Kunstwissenschaft (1906–1943)*. Max Dessoir · Emil Utitz · August Schmarsow · Richard Hamann · Edgar Wind. Grundlagentexte, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Sonderheft 21, Hamburg 2021; vgl. dies: *Kunst als praxis*. Zu einem Motiv der ‚Allgemeinen Kunstwissenschaft‘ (1906–1943), in: Daniel Martin Feige und Judith Siegmund (Hg.): *Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*, Bielefeld 2015, S. 17–51.

⁴¹ Vgl. George Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, Lübeck 1996.

⁴² Vgl. Ruth Sonderegger: *Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus*. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt, in: Kleine-Benne (Hg.) 2020, a.a.O., S. 301–316.

⁴³ Vgl. Sara Ahmed: *The Promise of Happiness*, Durham 2010. Vgl. auch Ahmeds Blog *feministkilljoys*, <https://feministkilljoys.com> [Abruf: 01.11.2023].

stehen diese wiederum zu prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen im Wissenschaftsbetrieb, wie sie mit #IchBinHanna hochschulpolitisch für Deutschland durchleuchtet werden⁴⁴? Hier deuten sich sowohl Mächte der Emotionen, Affekte und Affizierungen als auch ein Zusammenhang zwischen Affektivität und Politik an, die zu untersuchen wären, um die Kunstgeschichte als Regierungstechnik der Gefühle, der Begehren und der Verkörperungen zu begreifen. Damit steht in Verbindung, nach den Norm(alis)ierungsprozessen zu fragen: Mittels welcher Lehrsätze und Curricula, welcher Tradierungs- und Kanonisierungsprozesse, welcher Grenzziehungsmaßnahmen, welcher Rhetoriken und habituellen Spezifika wird Kunstgeschichte als und zur Kunstgeschichte performiert? Durch welche Räume und Architekturen, durch die Abwesenheit oder Delegitimierung welcher künstlerischen Arbeiten, theoretischen Perspektiven oder Form-, Kunst- und Politik-Begriffe, durch die Verstummung welcher Themen, Texte und Logiken werden feste Profile, Relevanzen und Souveränitätskonzepte ausgegeben und damit eine (illusorische) Stärke projiziert, obwohl wir uns irreparabel zersplittert fühlen dürften? Mit dem Zugriff über jene Gouvernamentalität(en) würde es möglich, Formen von Machtausübungen und Vermachtungen zu analysieren. Diese Gouvernamentalitätsstudien hätten den Anspruch, die Kunstgeschichte als Fach und als Disziplin einer Untersuchung zu unterziehen – und dazu zählen ihre Verfahren, Regeln, Kanonisierungstechniken, Wertungen, Ökonomien, Gesten, Argumentationsmuster, Normalitätsprivilegien und Selbsttechniken in ihren historisch-kulturellen Existenzbedingungen. Diese „Arbeit im Gelände“ könnte die zu erforschenden und systematisch zum Verschwinden gebrachten Gouvernamentalitäten kartographieren.

Würde dies bisher vornehmlich in und von den Politikwissenschaften und der Soziologie praktiziert, würden hiermit neue Forschungsperspektiven für die Kunstgeschichte in Gang gesetzt. Auf dieser Grundlage sollte sich die Kunstgeschichte auch dazu entscheiden können, ihr Verhältnis zu den Bildwissenschaften und den Kunstwissenschaften zu klären und damit die Diskrepanzen und Übereinstimmungen zu benennen.

III. Transgressionen

Mit diesen Forschungsergebnissen sollten wir begründet darauf stoßen können, dass die Kunstgeschichte, die spezifisch aufgrund ihres Beobachtungsgegenstandes Kunst Wahrnehmungen wahrnehmbar, Empfindungen empfindbar und Reflexionen reflektierbar macht, prädestiniert sein könnte, sich als eine Second-Order-Wissenschaft⁴⁵ aufzustellen. Von ihrem künstlerischen Untersuchungsgegenstand könnte sie Fehleranfälligkeiten, Fehlbarkeiten und Urteilsunsicherheiten lernen. Sie könnte eigene Zweifel, Verletzlichkeiten und Irrtümer entdecken und sie könnte ihre Verantwortlichkeiten für den Untersuchungsgegenstand und damit eine kognitiv-ethische Verklammerung stärken. Aufgrund

⁴⁴ Zum Hashtag #IchBinHanna vgl. den gleichnamigen Blog, <https://ichbinhanna.wordpress.com> [Abruf: 01.11.2023]. Vgl. auch Amrei Bahr, Kristin Eichhorn und Sebastian Kubon: *#IchBinHanna. Prekäre Wissenschaft in Deutschland*, Berlin 2022.

⁴⁵ Zum Begriff der zweiten Ordnung vgl. Heinz von Foerster: *KybernEthik*, Berlin 1993; Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997.

ihrer konstitutiven Verbindung mit ihrem künstlerischen Gegenstand wäre sie in der Lage, sich als eine Wissenschaft im Allgemeinen und eine Kunstwissenschaft im Besonderen aufzustellen, die die Theorie der Kunst zu historisieren und die Geschichte der Kunst zu theoretisieren vermag. Es würde sich um den Anfang einer Kunstwissenschaft handeln können, in der Performativitäten, Operativitäten, Medialitäten und Politiken Aufmerksamkeiten fänden. Statt nur eine „Änderung im Diskurs“⁴⁶ vorzunehmen, würden ein veränderter Kontext und mit ihm veränderte Perspektiven und Episteme in Gang gesetzt. Und wenn ich von *sie*, von der Kunstgeschichte in der dritten Person Singular schreibe, meine ich *wir*, wir, die wir Kunstgeschichte/n performieren, ob in unseren Texten, unseren Lehrveranstaltungen, unseren Forschungsanträgen, unseren Vorträgen, aber auch in unseren Unsichtbarkeiten, unseren Zweifeln und in unserem Habitus.

Bei den bisher beschriebenen Forschungen handelt es sich um fach- und disziplinspezifische Untersuchungen und Differenzierungen. Es könnte sich bei ihnen aber auch um Vorbereitungen oder Nebeneffekte handeln, die Kunstgeschichte in transdisziplinäre Richtungen zu denken, beispielsweise als oder inmitten von *Context Studies*, *Intensity Studies* oder *Sovereignty Studies*. Anhand dieser drei Dimensionen möchte ich explizit auf die inhärenten ökologischen, affektuellen und politischen Potentiale hinweisen, die die Kunstgeschichte qua ihrer Untersuchungsgegenstände, aber auch qua ihrer Fach- und Disziplingeschichte (in einer Verbindung von Literatur, Ästhetik, Philosophie und Kunstkritik) ausrichten ließe. Mit der Kontextualisierung, der Intensivierung und der Souveränisierung wäre jeweils ein Operationsmodus angesprochen, in dem Reflexion möglich ist. Im Einzelnen bedeutet das Folgendes: Die Stoßrichtung der *Context Studies* (1) zielt auf Nachbarschaftsverhältnisse und damit auf ein ökologisches, umweltgebundenes und relationales Sehen, Fühlen und Denken, das die Verbindungen und Verwicklungen registriert und die Zusammenhänge stärkt.⁴⁷ Über dieses (Sich-) In-Beziehung-Setzen dürfte die Kunstgeschichte aufgrund ihrer Untersuchungsgegenstände, ihrer Resonanz- und Rekursivitätspraktiken, aber auch aufgrund ihrer transdisziplinären Geschichte/n, an der mehrere Disziplinen, Denk- und Erzählweisen beteiligt waren, grundsätzlich verfügen können. Zumal die Kunstgeschichte selbst als ein mehrfach operierender Kontext auftritt, unter anderem als ein medialer, ein methodischer und ein akademischer Kontext. Die beiden kunsthistorischen Untersuchungskomplexe *Institutional Critique*⁴⁸ und *Relational Aesthetics* könnten die Kunstgeschichte vorinformiert haben, wie ein ökologisches Denken und eine Ökologisierung der Praktiken funktionieren und wie ein kontextualisierender Verstehens- und Bedeutungshorizont hergestellt werden kann. Die Konzeption der *Intensity Studies* (2) meint eine entschiedene Stärkung und Entselbstverständlichmachung des

⁴⁶ Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, S. 8.

⁴⁷ Vgl. dazu den Entwurf des Studiengangs *contextstudy*, <https://contextstudy.org>, als Ergebnis meiner Kontextstudien, u. a. hier: Kleine-Benne (Hg.) 2021, a.a.O. [Abruf: 01.11.2023].

⁴⁸ Vgl. hierzu Birte Kleine-Benne: Learning from *Institutional Critique*. Facing the Governmentalities of Our Present/s / *Kurumsal Eleştiriden Öğrenmek. Şimdiki Zaman(lar)ın Yönetimsellik Biçimleriyle Yüzleşmek*, in: PƏRV Reverse: Exercises in Spaces and Texts / Ters Yüz PƏRV: Mekânlar ve Metinlerde Denemeler, Pera Museum Publications Nr. 116, Istanbul, Mai 2024, S. 52–63, 136–147, https://bkb.eyes2k.net/download/2024_Kleine-Benne_LearningFromInstitutionalCritique_DE.pdf [Abruf: 01.06.2024].

Affizierens und Affiziert-Werdens, dies ebenfalls als ein Ergebnis des Umgangs der Kunstgeschichte mit ihren Gegenständen: „[W]ie kann diese Wissenschaft von der Kunst lernen, zu der sie arbeitet?“, fragt Burcu Dogramaci⁴⁹ und weist damit auf die Interrelationen von Fach und Disziplin und ihren Gegenständen hin, die auch daraufhin untersucht werden könnten, ob und wie die Interrelationen bidirektional verlaufen, wie also die Disziplinierungen der Kunstgeschichte auch in ihre Untersuchungsgegenstände und darüber hinaus hineinwirken. Damit ließe sich die Regierungstechnik Kunstgeschichte über ihren Fachbereich hinaus beobachten. Hierzu zählt auch, die Kunstgeschichte als ein Teil des „Sensibilisierungsprojekts“ Ästhetik zu begreifen, das seinerseits als ein Teil umfassender Subjektivierungsprozesse des westeuropäischen Bürgertums verstanden werden kann⁵⁰. Damit drängen sich sozio-politische Fragen dazu auf, wie eigentlich Fähigkeiten entstehen, an- und aberkannt, tradiert werden und so weiter ... Die Überlegungen der *Sovereignty Studies* (3) sind darauf ausgerichtet, zu Möglichkeiten politischer Selbstbestimmung und Ermächtigung zu forschen, nun aber nicht mehr im bisher angestahlten Horizont von Aufklärung, Vernunft und Autonomie, sondern von Vernetzung, Hybridisierung und Komplexität.⁵¹ Mit dem Einsatz von Begriffen wie Verletzlichkeit, Eingebundenheit und Fürsorge, mit denen die Kunstgeschichte aufgrund ihrer Fach- und Wissensgeschichte sowie ihrer Untersuchungsgegenstände vorbereitet sein dürfte – oder vorbereitet werden könnte –, ließe sich ein Beitrag beispielsweise für die Responsivität, Resilienz und Resistenz von Demokratie leisten. Diese Dimensionen müssen angesichts aktueller Gegenwartsdiagnosen von gesellschaftlichen Schließungsprozessen und verengenden Governancestrukturen zwingend bearbeitet werden.⁵² Bei diesen drei Studienrichtungen handelt es sich um nur drei Möglichkeiten, Kunstgeschichte transgressiv weiterzudenken.⁵³

Aus den vorherigen Ausarbeitungen (aber auch aus den Beiträgen des vorliegenden Sammelbands) wären aber auch konkrete Begriffsbildungen abzuleiten: Fachlich vorbereitet

⁴⁹ Ich zitiere aus Burcu Dogramacis Text *Kunstgeschichte migrantisch denken* im vorliegenden Sammelband, S. 127–136, hier S. 127.

⁵⁰ Vgl. Sonderegger 2020, a.a.O.

⁵¹ Vgl. Birte Kleine-Benne: Künstlerische Poiesis ft. Menschenrechte ft. künstlerische Poiesis, in: *Kunsttexte*, Sektion Gegenwart, H. 4, 2019, <https://doi.org/10.18452/20948.2>, S. 26 [Abruf: 01.11.2023].

⁵² Vgl. hierzu u. a. Insa Wilke: Reparativ, relevant, riskant: Zur Zukunft der Literaturkritik, in: *54books*, 21.09.2023, <https://54books.de/reparativ-relevant-riskant-zur-zukunft-der-literaturkritik>. Vgl. auch die Tagung *Die (Ent-)Politisierung der Kunstwissenschaft. Marxistische Traditionslinien seit 1968*, am 10. und 11.11.2023, an der Technischen Universität Berlin, organisiert von der AG edk des Ulmer Vereins, http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14865 [Abruf beider Links: 16.11.2023].

⁵³ Hier schließen sich die kunsthistorischen Forschungen mit aktuellen ökologischen und post-humanistischen Forschungen und dekonstruierten Asymmetrisierungen zusammen. Zum Begriff der Intra-action vgl. Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglements of Matter and Meaning*, Durham 2007. Zum Begriff des Situierten vgl. Donna Haraway: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, Herbst 1988, S. 575–599, <https://philpapers.org/archive/harskt.pdf> [Abruf: 31.07.2020]; dies.: *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*, in: Sabine Hark (Hg.): *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*, Wiesbaden 2007, S. 305–322. Zum Begriff des Entanglement vgl. Andréa Belliger und David J. Krieger: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006.

wären die Begriffe *Constellative Aesthetics&Theory* und *Infrastructural Critique*, die ich beide als Ausdifferenzierungen bereits vorhandener Begriffe und Forschungen der Kunstgeschichte verstehen und vorstellen möchte: Die *Constellative Aesthetics&Theory* möchte ich in Fortsetzung der *Relational Aesthetics*⁵⁴ vorschlagen, dessen Terminus seit 1998 künstlerische Arbeiten umfasste, die auf Begegnungen und Miteinander ausgerichtet waren, demnach Sozialisierungsprozesse aktivierten und Soziotope herausbildeten. Eine *Constellative Aesthetics&Theory* würde auf einer bereits von mir an anderer Stelle vorgetragenen Kritik an der *Relational Aesthetics* und zwar unter anderem aufgrund ihrer anthropozentrischen Ausrichtung und der Forderung aufsetzen, den Begriff „anhand einer kontextualisierenden Untersuchung zu re-konzeptualisieren und damit möglicherweise wiederverwendbar“ zu machen.⁵⁵ Hier schlage ich nun auf der Grundlage einer zu beobachtenden konstellativen Ästhetik – und hierzu zählt exemplarisch wie symbolisch die prominente Abbildung auf dem Umschlag des vorliegenden Sammelbands, die Fotografie *Titel – no Titel* von David Frommhold (2023), die eine Perspektive auf die performative Rauminstallation *An Intropective Monument* (seit 2022, bestehend aus Holz, Farbe, Trockenbaumaterial) von Till Röttjer zeigt – eine entsprechende theoretische und analytische Öffnung in Richtung des Konstellativen vor. Sie würde über das Relationale hinaus das Konstellative⁵⁶ – und damit auch das Diskontinuierliche und Fragmentarische – in den Blick nehmen und zusätzlich zu den Verbindungen des Relationalen die Zusammenhänge, Bezüglichkeiten, Abhängigkeiten, Belastungen, Unterbrechungen, Abwesenheiten, Unabschließbarkeiten und Modulationen von Anordnungen untersuchen können. Mit dieser Forschungsoptik wären humane und transhumane Beziehungsgeflechte differenzierter und belastbarer zu analysieren.

Die *Infrastructural Critique* würde in Fortsetzung oder auch in Ausdifferenzierung der *Institutional Critique* (die in unterschiedlichen Verfahrensweisen und thematischen Ausrichtungen die Institutionen und Instituierungen des Kunstsystems in den Blick nahm, sich dann aber selbst als Genre instituierte und die künstlerischen Praktiken der Institutionskritik durch ein Blackboxing überformte⁵⁷) nun die Infrastrukturen untersuchen. Würden wir uns postheroisch von unserer Konzentration auf Institutionen als Formationen (oder netzwerktheoretisch formuliert als Knoten⁵⁸) lösen und stattdessen die Dynamiken, Verbindungen und Abhängigkeiten (oder netzwerktheoretisch formuliert die Fäden, Netze und Netzwerke⁵⁹) begutachten und damit die Instituierungsprozesse nachverfolgen, dann würde sich damit auch der Gegenstand unserer Untersuchungen ändern. „[W]eniger Florenz, mehr Baku“ heißt ausformuliert: weniger Kunstwerke und Baukunst, mehr

54 Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*, Dijon 2002.

55 Vgl. Birte Kleine-Benne: *Kunst_Kontext_Kunst*. „Further Research is Needed“, in: dies. (Hg.) 2021, a. a. O., S. 9–30, hier S. 17, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> [Abruf: 01.11.2023].

56 Vgl. hierzu Walter Benjamins Begriffsverwendung und seine vor diesem Hintergrund sinnfällige Geschichtsphilosophie, die sich gegen historistische Imperative der Einfühlung, der Vergegenwärtigung, der Rekonstruktion und des Verstehens, „wie es denn eigentlich gewesen ist“, richtet; ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, 7 Bde., Frankfurt a. M. 1972–1989, hier Band I, S. 695.

57 Zu meiner Kritik an der *Institutional Critique* vgl. Kleine-Benne 2020, a. a. O., hier S. 173–176.

58 Vgl. Stefan Weber: *Medien – Systeme – Netze. Elemente einer Theorie der Cyber-Netzwerke*, Bielefeld 2001, S. 72–73.

59 Vgl. ebd., S. 71–76.

Baku-Tiflis-Ceyhan-Pipeline⁶⁰, und das wiederum heißt: weniger Oberflächen erkunden als vielmehr, die Einrichtungen, Anlagen und Gerüste im materiellen Sinne wie auch die Strukturen, Ressourcen und Kompetenzen im nicht-materiellen und personellen Sinne zu analysieren. Hierzu zählt im Übrigen auch der Blick auf die Theoriepolitik des Fachs Kunstgeschichte, die, manifestiert sie sich in (infra-)strukturellen Bedingungen, wie in Ressourcen, Organisationen und Anerkennungen, das Fach im Besonderen, ein Fach im Allgemeinen, vollständig determinieren kann⁶¹.

Während ich zuvor auf Ahmeds Konzept der *Nonperformativity* zurückgegriffen habe, um nach den Effekten zu fragen, die die Kunstgeschichte hervorzubringen, aber auch nicht hervorzubringen vorgibt, möchte ich mit dem Konzept des *Fachperformativs* ergänzen. Denn ein Fach performiert sich in und mit seinen Performativen als das, was es sein (wollen) kann. Seine Routinen, Sprachen, Rhetoriken, Gewohnheiten, Konventionen, Tabus, Anerkennungen, Loyalitäten und Ausschließungen stellen perlokutiv, zitathaft und iterativ, eben performativ⁶² Kunstgeschichte her – und gleichzeitig wird das, was als Umwelt vorausgesetzt werden muss, damit die Kunstgeschichte sein wollen kann, was sie ist, auf Abstand gehalten. Mit meinem Vorschlag der Gründung eines *Instituts für Kunsthistoriologie und Gouvernementalitätsstudien* plädiere ich für eine Reflexion der Wissensperformativität wie auch der Performativität des Wissensapparates. Mit diesem Gründungsvorschlag plädiere ich zunächst implizit mit Sibylle Krämer für ein *radikales Konzept des Performativen*, das in der Lage ist, eine operativ-strategische Funktion zu erfüllen, welche die Grenzen von dichotomen Klassifikationen, Typologien und Theorien aufzeigt und unterläuft⁶³. Ein *radikales Konzept des Performativen* wäre in der Lage, den tradierten, konventionalisierten und habitualisierten Performativitäten und Nicht-Performativitäten der Kunstgeschichte zu begegnen, indem es operativ-strategisch die bisherigen Ordnungen sowohl reflektiert als auch auf sie reagiert. Diese Überlegungen schließen an die vorangehenden Begriffsvorschläge an: Mit Hilfe des Begriffs des *Fachperformativs* können wir erforschen, wie ein wissenschaftliches Fach (sich, seine Episteme und seinen Apparat) performiert (oder auch nicht performiert), performt (oder auch nicht performt) und welche/s Konzept/e des Performativen nach Krämer von wem, zu welchem Zweck und wann wie eingesetzt wird.⁶⁴ Im Ergebnis ließe sich eine Kunstgeschichte performieren, die mit Siri Hustvedt

⁶⁰ Ich zitiere aus Laura Hindelangs Text *Für eine Kunstgeschichte der De/Karbonisierung. Oder: Eine globale Baustelle namens Moderne* im vorliegenden Sammelband, S. 153–165, hier S. 160, 162.

⁶¹ Vgl. Daniel-Pascal Zorn, in: X, @Fionnindy, 23.08.2023, <https://twitter.com/fionnindy/status/1694107660080079227?s=11> [Abruf: 01.11.2023].

⁶² Vgl. dazu u. a. John Langshaw Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 2002; Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1997; Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, in: Peter Engelmann (Hg.): *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 325–351.

⁶³ Vgl. Sibylle Krämer und Marco Stahlhut: *Das ‚Performative‘ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie*, in: Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf (Hg.): *Theorien des Performativen*, Berlin 2001, S. 35–64. Unterschieden wird das *radikale Konzept* von einem nur *schwachen Konzept* des Performativen (mit einer pragmatischen Handlungs- und Gebrauchsdimension von Sprache und Gesten) und einem *starken Konzept* des Performativen (mit dem Sprache konstituiert, verändert und vollzieht). Ebd.

⁶⁴ Vgl. u. a. die Ausführungen der Performance Philosophy: Laura Cull Ó Maoilearca und Alice Lagaayp (Hg.): *The Routledge Companion to Performance Philosophy*, New York 2020.

erweitert, situativ und verkörpert⁶⁵ aufgestellt ist. Diese Kunstgeschichte performiert (statt des Objektivitätspostulats⁶⁶) Verkörperungen und (statt des Autonomiepostulats⁶⁷) Abhängigkeiten. Statt einer *Nonperformativity*, die gerade *nicht* die Effekte hervorbringt, die sie hervorbringen vorgibt, könnte (uns) damit die eigene Relevanz in Aussicht stehen.

Ich fasse zusammen: Eine Form der Instituierung wäre in der Lage, systematisch Fragen zu erörtern, wie, warum, wo, wann, durch wen, aber auch gegen wen die Disziplin – und in Differenz hierzu das Fach – Kunstgeschichte konzipiert, institutionalisiert, kontextualisiert, habitualisiert und materialisiert wurden – und, der Titel des Textes legt es nahe, wird beziehungsweise werden könnte. Hier stünde die Kunstgeschichte selbst – und damit meine ich ihre Akteur*innen, ihre Möglichkeitsbedingungen, Gegenstände und Verfahren, ihre Rhetoriken, Konventionen, Performanzen und Ideologien – im Fokus ihrer Forschungen. Aufgrund ihres sie konstituierenden Untersuchungsgegenstands, mit dem sie Wahrnehmungen wahrnehmbar, Empfindungen empfindbar und Reflexionen reflektierbar macht und für den sie mit einer Fürsorgepflicht ausgestattet ist (wie sie diesen ebenso konstituiert), ließe sich die Kunstgeschichte als eine Second-Order-Wissenschaft entdecken. Diese historisierenden wie metaierenden Forschungen wären mit Untersuchungen zu kombinieren, die die Kunstgeschichte als eine Regierungstechnik im Dienste der Regierbarmachung von Gesellschaft voraussetzen und die durch den Zugriff mittels Gouvernamentalität(en) ermöglichen, Formen von Machtausübungen und Vermachtungen zu analysieren. Gouvernamentalitätsstudien wären in der Lage, die Kunstgeschichte als Fach und als Disziplin in ihren historisch-kulturellen Existenzbedingungen als Gegenstandsbereich einer Untersuchung zu unterziehen. Zu fragen wäre aber auch: Welche Techniken verhindern eine Selbstaufklärung? Warum und wie wird das spezifische Regieren (wie auch die Realität des Diskurses) zum Verschwinden gebracht? Die hierfür vorausgesetzte Vermutung lautet, dass die zu erforschenden Gouvernamentalitäten diese (durch Schließungsprozeduren) zum Verschwinden bringt, um den Konstruktions- und Konstruiertheitscharakter der zur Anwendung gebrachten, aber immer wieder scheitern-den Postulate selbsterhaltend auszublenden.

Daher schlage ich die Gründung eines *Instituts für Kunsthistoriologie und Gouvernamentalitätsstudien* vor, mit dem sich die Kunstgeschichte zu sich selbst ins Verhältnis setzt. Mit einer veränderten Forschungsoptik verbinden wir noch unverbundene Fragen aus Sozial- und Gesellschaftstheorie, aus Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Wir nehmen Kunstgeschichte als Praxis und Praktik ernst, was uns wiederum performativ verpflichtet. Diese Gründung wird uns viel Arbeit, Offenheit und Faszination abverlangen. Wir werden herausgefordert sein, uns entzuverschließen, um unsere Begrenztheiten zu erkennen.

⁶⁵ Vgl. Siri Hustvedt: Das schreibende Selbst und der Patient in der Psychiatrie, in: dies.: *Eine Frau schaut auf Männer, die auf Frauen schauen. Essays über Kunst, Geschlecht und Geist*, Hamburg 2019, S. 170–204, hier S. 175.

⁶⁶ Zur Erfindung von Objektivität vgl. Lorraine Daston und Peter Galison: *Objektivität*, Berlin 2017.

⁶⁷ Zur Krise des Autonomiekonzept vgl. Michael Lingner: Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst. Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein, in: Kleine-Benne (Hg.) 2020, a.a.O., S. 193–207.

Klärungen von Gründungen und Begründungen sind eine Gemeinschaftsarbeit

Perspektivänderungen sind sowohl die Grundlagen als auch das Ergebnis pluralisierter Perspektiven auf Kunstgeschichte/n, wie sie im vorliegenden Sammelband erarbeitet und zusammengetragen wurden. Mit ihnen werden wir in der Lage sein können, Sichtweisen, Zuschreibungen und Schichtungen umzubauen sowie Auffächerungen und Differenzierungen vorzunehmen. Mit der Textsammlung legen wir ein Spektrum möglicher Gegenstandsbereiche und Methodenzugriffe vor. 16 Texte von 21 Autor*innen sollen vorläufig auffalten, was und wie die Kunstgeschichte be- und verhandeln kann. 16 Texte nehmen eine Differenzierung, Diversifizierung, Ausdifferenzierung und Pluralisierung von Wissensproduktionen, Geschichte/n, Zeitlichkeit/en, Erfahrungswelt/en und Perspektive/n auf die Gegenwart und ihre gesellschaftlichen Formationen vor. Bei der Zahl 16 handelt es sich um eine zufällige Zahl an Möglichkeiten, was und wie Kunstgeschichte mittels Kunstgeschichten erzählt werden kann. Die Zahl hätte auch anders ausfallen können – und sie fällt auch anders aus. Denn die Texte werden mit weit mehr als 16 ausgewählten Zeichnungen, Collagen, Montagen und Fotografien von 26 Urheber*innen verbunden, die zum größten Teil begleitend oder kommentierend zu den Vorträgen der geschriebenen Texte⁶⁸ oder zu deren Themenfeldern entstanden sind, die Texte nun aber durch und als Bilder erweitern. Die epistemischen Überraschungen der Bilder gaben letztlich den finalen Anstoß, das erarbeitete Material in Text und Bild in Form eines Sammelbands zusammenzuführen und als Stimmenvielfalt zu publizieren. Im Ergebnis liegt eine Publikation vor, die Expert*innen unterschiedlicher Medien, geschriebene Texte⁶⁹ und statische Bilder⁷⁰ miteinander verbindet und ein breites Spektrum an rezeptiven, kognitiven und epistemischen Möglichkeiten eröffnen können soll. Denn die Bilder informieren auf unterschiedliche Weise als die Texte, so wie jedes einzelne Bild und jeder einzelne Text unterschiedlich informiert. Hinzu kommt, dass verschiedene Varianten von Text-Bild-Beziehungen vorliegen, es existieren indexikalische Bezugnahmen zum Beispiel in Form von Kommentaren, wie auch intermediale Relationen, die aus den Texten Bildern werden lassen und aus den Bildern Texte⁷¹.

⁶⁸ Bei den vorliegenden Texten handelt es sich überwiegend um ausgefertigte Vorträge im Rahmen meiner Vorlesungen *Aktuelle Kunstgeschichte/n #RKW* und *Kunstgeschichte/n verlernen, umlernen, neuern* in den Wintersemestern 2021/2022 und 2022/2023 an der Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Kunst und Gestaltung, Professur Geschichte und Theorie der Kunst, vgl. <https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2021-22-Vorlesung.html> und <https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2022-23-Vorlesung.html> [Abruf beider Links: 12.11.2023].

⁶⁹ Die Autor*innen der Texte sind Nana Adusei-Poku, Julia Allerstorfer, Christoph Balzar, K. Lee Chichester und Jo Ziebritzki, Burcu Dogramaci, edk, Laura Hindelang, Birte Kleine-Benne, Annkathrin Kohout, Virginia Marano, Charlotte Matter und Laura Valterio, Regine Rapp, Thorsten Schneider, Diana Sirianni, Margarita Tsomou und Jessica Ullrich.

⁷⁰ Die Urheber*innen der Bilder sind Chiara Adam, Namun Baek, Lars Blum, Santiago Botero, Hyun-jeong Cho, Stella Dragovic, Maria Fabricius-Wendt, Sahrah Feyerabend, David Frommhold, Kerstin Griefshaber, Xenia Günther Meirson, Jacob Heine, Lisa Hoffmann, Nele Jackszis, Hadis Katebian, Leila Keivan, Hansol Lee, Michael Mahle, Luisa Mielenz, You Eun Nam, Joshua Röbisch, Till Röttjer, Rojin A. Safa, Penelope Strauß, Helena Wacker und Yunseon Yang.

⁷¹ Vgl. hierzu Winfried Nöth: Der Zusammenhang von Text und Bild, in: *Text- und Gesprächslinguistik. 1. Halbband*, hg. v. Klaus Brinker et al., Berlin 2000, S. 489–496.

Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte drängt auf die Pluralität, Vielfalt und Performativität der Perspektiven im Kontext kunstwissenschaftlicher Perspektivierungen. Der Titel soll Magrittes „Ceci n'est pas une pipe.“ pointiert übersetzen, erweitern und aktualisieren; er ist Poem, Leitsatz, Formel und Hashtag in einem.

Nana Adusei-Poku schlägt vor, *Schwarze Melancholie* als eine kritische Praxis zu verstehen. Angesichts der unvorstellbaren, kaum sichtbaren, weil normalisierten und unheilbaren sozio-historischen Gewalt gegen Schwarze Menschen definiert sie das Konzept der *Schwarzen Melancholie* als eine Form tiefer kollektiver Traurigkeit und gleichzeitig als einen Raum der Stille und Innerlichkeit, welcher Inspiration und Trost schenkt. Beides sei in der Kunst der afrikanischen Diaspora seit dem Ende des 19. Jahrhundert wahrzunehmen. Obwohl die *Schwarze Melancholie* in den Black Studies und in der Schwarzen Kunst präsent sei, wäre sie bisher noch nicht Teil der kunsthistorischen Debatten. Anhand der Ausstellung *Augusta Savage: Renaissance Woman* (erstmalig 2018 im Cummer Museum of Art and Garden in Florida und im Anschluss 2019 in der New-York Historical Society zu sehen) sowie auf der Grundlage ihrer Recherchen zu der US-amerikanischen Bildhauerin und Mitglied der Harlem Renaissance Augusta Savage (1892–1962) im kolonialen und deshalb subaltern sprachlosen Archiv des Schomburg Center for Research in Black Culture in New York City lenkt Adusei-Poku den Blick auf system(at)ische Unterdrückungsmechanismen, die es Frauen (sogenannte „race women“) wie etwa Augusta Savage, aber auch Zora Neale Hurston oder Nancy Elizabeth Prophet nicht erlaubten, „die Personen zu sein, die sie sein wollten“. Als eine kritische Praxis erzeuge *Schwarze Melancholie* Lücken und Brüche, die keinen ästhetischen Genuss gewähren. Stattdessen schafften sie ein Bewusstsein für die Folgen von Anti-Blackness für Künstler*innen afrikanischer Herkunft: „Die Kunstgeschichte und hier insbesondere die Kunstgeschichte der afrikanischen Diaspora braucht diese Brüche“, inspiriert Adusei-Poku.

Julia Allerstorfer geht in ihrem Beitrag *Österreich post/kolonial? Oder: Wie geht Österreich mit seinem kolonialen Erbe um? Von aktuellen Restitutionsdebatten bis zu einer kolonialkritischen Betrachtung der Kunstgeschichte* einer noch ungeschriebenen österreichischen Kunstgeschichte der Post-/Kolonialität nach. Österreich befindet sich nach einer jahrzehntelangen Behauptung seiner kolonialen Unschuld erst seit kurzem inmitten kulturpolitischer Diskussionen um die Restitution kolonialer Raubgüter und Kunstobjekte im kunstmusealen Kontext (allerdings werden zeitgleich auf Werbeplakaten im öffentlichen Raum mit dem „imperialen Erbe“ die touristischen Qualitäten Österreichs herausgestellt). Die postkolonialen Interventionen sind auch in künstlerischen Praktiken, etwa von Lisl Ponger, zu beobachten, die uns Allerstorfer mit dem Metamuseum der Ethnologie, dem MuKul (Museum für fremde und vertraute Kulturen) und der zehnteiligen Installation *The Master Narrative* von 2017 sowie der Fotografie *Out of Austria* von 2000 vorstellt. Die postkolonialen Aktivitäten setzen aber auch am Feld der Kunstgeschichte an, und zwar bei der Reflexion und Revision der fachlichen Grundlagen, Prinzipien und Geschichte(n). Allerstorfer skizziert hierauf aufsetzend eine Reihe von Forschungsdesideraten und benennt konkrete kunsthistorische Forschungsthemen, zum Beispiel die komplexen Korrelationen von Exotismus, Primitivismus und Kolonialität in der Kunst der Avantgarde im 19. und 20. Jahrhundert. Darüber ließe sich garantieren, dass, so wäre Allerstorfer zu

wünschen, die rigide Abwehrhaltung der Disziplin gegenüber postkolonialen Theorien und der Zustand der jahrzehntelangen kolonialen Amnesie der Vergangenheit angehören und das „kolonial Unbewusste“ systematisch gehoben werden könnte. Ihr Beitrag kann für Neuperspektivierungen des Fachs sensibilisieren.

Christoph Balzars Text „*Sie sind wieder Heiligtümer der Edo.*“ *Die Benin-Bronzen und der Kampf um kulturelle Hegemonie* durchlief verschiedene Phasen, da während seines Entstehungsprozesses nicht absehbar war, ob sich Balzars Forderung nach Schuldeingeständnis, Restitution und Reparation bewahrheiten würde. Der nunmehr aktuelle Stand der Auseinandersetzung um die 1897 von britischen Truppen gebrandschatzten Heiligtümer des Ahnenkults der Edo und der über ein Jahrhundert in allen Museen des globalen Nordens verstreuten Benin-Bronzen, sie nämlich nicht mehr nur an Nigeria verleihen zu wollen, wie es die eingerichtete Benin Dialoge Group anfangs noch vorsah, und auch nicht mehr nur die Eigentumsrechte an das Edo Museum of West African Art (EMOWAA) in Benin City zu übereignen und nur einige Stücke als Leihgabe in Deutschland verbleiben zu lassen, lässt staunen – und Gramscis Hegemonie-Theorie neu lesen. Diese besagt, dass kulturelle Hegemonie unter anderem durch kulturelle Institutionen – und dazu zählen auch kulturhistorische Museen – hergestellt und durchgesetzt würde und dabei epistemisch gewaltvoll agiere. Die zwischenzeitlich vom Auswärtigen Amt gegründete und die geostrategischen Interessen der Bundesrepublik Deutschland kontrollierende Agentur für Internationale Museumskooperation hat vorerst auch das Nachsehen: Statt die Rückgabe kolonialer Beute auf ein Investment zu reduzieren, wurden die Benin-Bronzen nicht nur rückübereignet, sondern per Staatsdekret des scheidenden nigerianischen Staatspräsidenten Buhari im März 2023 an das Königshaus des Oba restituiert und damit wieder zu Heiligtümern des vom Oba Ewuare II getragenen, lebendigen Ahnenkults der Edo. In der Folge sind sie keine Kunstwerke mehr, als die sie in den Museen zwischenzeitlich erzwungen und bewundert wurden. Damit haben die kulturhistorischen Museen den Kampf um kulturelle Hegemonie verloren.

K. Lee Chichester und Jo Ziebritzki starten ihren Aufsatz *Die Relevanz einer feministischen Geschichte der Kunstgeschichte* mit einem Zitat von Irene Below, einer der Vordenkerinnen feministischer Kunstgeschichte, aus dem Jahr 1972: Trotz eines außergewöhnlich hohen Frauenanteils unter den Studierenden fänden diese keine Repräsentanz in den kunsthistorischen Institutionen, offenbar kämen in der Kunstgeschichte nahezu ausschließlich Männer vor und voran. Chichester und Ziebritzki untersuchen die historischen institutionellen Bedingungen, die die Entwicklung der Geschlechterverhältnisse in der Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum bis heute prägen. Dafür konzentrieren sie sich zunächst auf das Frauenstudium an deutschsprachigen Universitäten, die sich ab 1893 (zuerst mit Sondergenehmigungen) als die letzten in Europa für Studentinnen öffneten. Mit Ende des Ersten Weltkriegs und der Einführung des allgemeinen Frauenstudiums (parallel zum Frauenwahlrecht) stieg der Anteil von Kunstgeschichtsstudentinnen erheblich an. Bislang konnten über 470 Studentinnen nachgewiesen werden, die vor 1950 an deutschsprachigen Universitäten in Kunstgeschichte promoviert wurden, allein 350 vor 1933. Obwohl Frauen ab 1920 rechtlich die Möglichkeit hatten, sich zu habilitieren, wurden die ersten Habilitandinnen in der Kunstgeschichte erst um 1930 zugelassen. In der Kunstpublizistik und Kunstvermittlung, in Museen und Galerien, also in außeruni-

versitären Berufsfeldern, fanden sie ihre Tätigkeiten, diese Beiträge zur Kunstgeschichte sind nur schlecht dokumentiert. Infolge der *Nürnberger Rassengesetze* und der nationalsozialistischen Kulturpolitik verloren viele Kolleginnen ihre Positionen, zogen sich ins innere Exil zurück, wurden im Anschluss an ihre erste institutionelle Etablierung erneut ausgeschlossen, verfolgt oder gar getötet. Dieser Rückschlag wirkte sich bis in die Nachkriegszeit sowohl auf die Geschlechterverhältnisse als auch auf die Historiografie der Kunstgeschichte aus. Eine feministische Geschichte der Kunstgeschichte muss also nicht nur die Kolleginnen in der Kunstgeschichte sichtbar machen und sie rehabilitieren, sondern, so schlussfolgern Chichester und Ziebritzki angesichts des männlich geprägten Blicks auf die Disziplingeschichte, die nach wie vor wirksamen patriarchalen Strukturen kunsthistorischer Geschichtsschreibung und Institutionen kritisieren und dekonstruieren.

Burcu Dogramaci schlägt in ihrem Text vor, Kunstgeschichte migrantisch zu denken. Ihr Beitrag dient (uns) als Handlungsvorschlag, dass die Kunstgeschichte von der Kunst lernt, zu der sie arbeitet. Als „migrantisch denken“ versteht sie eine Auseinandersetzung, die statt von abgrenzbaren und benennbaren Entitäten (Kunstwerken) von grenzübergreifenden und -überschreitenden Kontakten, Bewegungen und Austauschprozessen, von Spannungen, Brüchen und Widersprüchen ausgeht. Diese Kennzeichen seien konstituierend für Kunstproduktionen und leitend für deren Analysen und könnten bezeichnend für eine Kunstgeschichte werden, die „migrantisch denkt“. Für dieses Konzept der Kunstgeschichte verabschiedet sich Dogramaci von dem bislang auch von ihr verwendeten Begriff des Postmigrantischen beziehungsweise dessen Präfix ‚post‘. Sie plädiert, den Zustand von Gesellschaft – und damit auch von Kunstgeschichte – als migrantisch zu erklären und dafür die Konzepte von Migration und Postmigration in Ergänzung und Spannung zu denken. Dazu zählt angesichts pandemie-, migrations- oder kriegsbedingter Erfahrungen, jüngere Konzepte wie etwa das der Dis:konnektivität zu berücksichtigen, die nicht nur von der Anwesenheit, sondern auch von der gleichzeitigen Abwesenheit von Verbindungen (als Nicht-Verbindungen), etwa zwischen Akteur*innen, Orten und Ereignissen ausgeht. Das migrantische Denken von Kunstgeschichte sei notwendig, so Dogramaci, um das Fach Kunstgeschichte „politisch, gesellschaftlich und wissenschaftlich anschlussfähig und wichtig zu halten“. Dogramaci nimmt die Audioinstallation *APPLAUS* von Sofia Dona in dem Starnberger Flügel des Münchner Hauptbahnhofs 2019 zum Anlass, um diesen Ort mit seinen Einschreibungen von Migration und Mobilität zu unterschiedlichen Zeiten als Ge-Schichte(n) aufzufalten: Seit den 1950er Jahren trafen hier, auf dem Gleis 11, sogenannte Gastarbeiter aus Italien, Griechenland, Türkei und Jugoslawien ein, die für ihre Registrierung in den Luftschutzraum unter dem Bahnhof aus der NS-Zeit geführt wurden. Zwischen 1933 und 1945 war der Bahnhof Startpunkt für die Emigrationen von Verfolgten des NS-Regimes. Auch die von den Nationalsozialisten durchgeführten Deportationen in die deutschen Konzentrations- und Vernichtungslager in Osteuropa hatten ab 1941 ihren Ausgangspunkt unter anderem am Münchner Hauptbahnhof. 1989 wurden hier nach der Grenzöffnung DDR-Bürger*innen empfangen, 2015 Geflüchtete aus Syrien, Afghanistan und dem Irak, im Februar 2022 Schutzsuchende vor dem russischen Angriffskrieg auf die Ukraine. Nun soll der Starnberger Flügelbahnhof abgerissen werden – und damit entsteht eine Dis:konnektivität städtischer Erinnerung.

Die Kunstgeschichte ist tot. Es lebe die Kunstgeschichte. lautet der Titel des Textes von edk, der Initiative, die 2018 mit einem universitären Lesekreis am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln startete, sich 2019 als Initiative formierte, im November 2019 die erste digitale Tagung *edk tagt: trans_positionen* veranstaltete, 2020 die Schwesterinitiative edk Berlin gründete, nächste Veranstaltungen wie *Ende der Kunstgeschichte = Ende der Ungleichheiten? Wie strukturell sind meine Erfahrungen?* oder *Kunstgeschichte meets Social Media* organisierte und seit kurzem als Arbeitsgruppe des Ulmer Vereins arbeitet, um sich nach Eigenaussagen nachhaltig(er) aufzustellen. Dabei dreht sich inhaltlich alles um Fragen einer Diversifizierung des Fachs, der Gegenstandsbereiche und der Geschichtsschreibung durch zum Beispiel eine queere und dekoloniale Kunstwissenschaft, ebenso um Fragen zu Asymmetrien und Machtverhältnissen, etwa einer eurozentrischen Ausrichtung der Studieninhalte. In regelmäßigen Reflexionsgesprächen von edk zu ihrem Programm, ihrer Positionierung und ihrer Arbeitsweise vergewissern sich die Mitglieder, „so hierarchiearm wie möglich zu agieren“. Der Name der Initiative Ende der Kunstgeschichte ist mittlerweile zu edk verkürzt worden, um sich weniger auf die namensgleiche Literatur von 1983 zu beziehen, sondern sich stattdessen ohne Ablenkungen auf die Bestandsaufnahme des Fachs zu konzentrieren.

Laura Hindelang findet in ihrem Text für die Moderne ein eindrucksvolles Bild: Diese könne als eine gigantische globale Baustelle der fossilen Extraktion beschrieben werden, „die die Oberflächen der Erde fortlaufend aufgegraben, synthetisiert, infrastrukturiert, untergraben, verkabelt und neu gebaut“ hätte. Aktuell wird das Mittelmeer als ein neuer Fundort fossiler Rohstoffe entdeckt, nicht nur deshalb ist dieses Bild auch im Präsens gültig. In ihrem Text schlägt sie eine Anschlussfähigkeit der Kunstgeschichte an die Environmental beziehungsweise Energy Humanities vor und skizziert einen programmatischen Ansatz, um die Kunstgeschichte als eine ökologisch relevante Disziplin im 21. Jahrhundert aufzustellen: Eine Kunstgeschichte der De/Karbonisierung würde die Moderne als eine Erdölmoderne (*Petro-Modernity*) und als Teil des Anthropozäns perspektivieren. Die Kunstgeschichte als institutionalisierte Wissenschaftsdisziplin wäre wiederum Teil dieser modernen Extraktions- und Energieregime mit ihren zugehörigen, komplex verstrickten Materialien, Lebensweisen, Wertesystemen, Formsprachen – und eben auch Ästhetiken. Die analytische Sichtbarmachung dieser fossilen Verflechtungsgeschichten müsse genauso Teil der Dekarbonisierung, der Energiewende, sein wie die praktische Entwicklung nicht-fossiler Mobilität und Energieerzeugung. Mit einem komplexen, vernetzten, relationalen, ökologischen methodischen Vorgehen, das auch ökonomisch-politische (Neben-)Schauplätze berücksichtigt (1), mit einer Analyse der material- und energiehistorischen Konditionierungen, die Materialien, aber auch Ästhetiken im Kontext ihrer Entstehungsbedingungen erforscht (2), mit einem institutionskritischen Blick, der die Kunstgeschichte als Disziplin inmitten der Instituierungsprozesse zum Beispiel von Museen, Fördervereinen und privaten Sammlungen denkt (3) und mit einem erweiterten Kunst- und Architekturbegriff, der heterogen und autorschaftslos zum Beispiel auch Infrastrukturen sehen lässt (4), könnte es gelingen, die Kunstgeschichte fokussiert zu erweitern: Dieser fokussierte Ausbau der Disziplin, der auf bereits existierenden inhaltlichen, methodischen und institutionellen Ressourcen, nämlich auf die Kontextforschung, die Materialikonografie, die Institutionskritik und

die Bildwissenschaften aufsetzt, müsse, so Hindelang, stattfinden, „wenn Kunstgeschichte (ökologisch) relevant sein“ und sich an den Prozessen der Dekarbonisierung beteiligen will.

Der Titel des Textes *Kunstgeschichte postfundamentalisieren* kann sowohl als eine Aufforderung als auch als eine Praxis verstanden werden – beides ist korrekt: Der Text praktiziert, was er fordert, indem er eine erste Auswahl von Prämissen, Prinzipien und Werten des Fachs und der Disziplin Kunstgeschichte diskutiert. Ausgehend von einem Gespräch 2021 zwischen den beiden Konzeptkünstlerinnen Lorrain O’Grady und Andrea Fraser zu Implosionsbefunden der Kunstgeschichte und ihrem zu geringen Wahrheitswert begibt sich der Text im Dialog mit den Stimmen vieler Kolleg*innen auf eine dekonstruktive Spur. Wäre eine gesellschaftstheoretisch ausgerichtete Erforschung der Herstellungs- und Produktionsverhältnisse des unterbestimmten Wahrheitswertes der Kunstgeschichte nicht unerlässlich? Diskursanalytisch inspirierte, dekonstruktivistisch durchgeführte und praxeologisch fundierte Erforschungen der Kunstgeschichte halten dabei, so der Text, epistemische Überraschungen bereit. Da sich die Kunstgeschichte bisher vornehmlich voraussetzt, sich und ihre Grundlagen nur selten problematisiert, politisiert oder polemisiert, fordert der Text, dass sich die Kunstgeschichte postfundamentalistisch perspektiviert begründen müsse, um in der Folge überprüfbar und infrage stellbar zu werden. Würde Kunstgeschichte und ihre Theoriearbeit als soziale Praxis mit einer postfundamentalistischen Theorie angeschaut, so würden Konflikte, Ereignisse und Sinnverschiebungen in Erscheinung gebracht. Durch Einblicke in zwölf ausgewählte, ineinander verstrickte Problemfelder drängt der Text darauf, die Grundlagen des Macht-Wahrheit-Wissens-Komplexes Kunstgeschichte infrage zu stellen. Hierzu gehört unter anderem, dass die Kunstgeschichte mit ihrer Objekt-, aber auch mit einer Objektivitätsherstellung selbst ihren Anteil daran trägt, nicht als eine Wissenschaftspraxis gesehen zu werden. Sie stelle Begriffe und Bedeutungen her und ist in ihren sozialen Praktiken wie auch in dem Verdecken dieser sozialen Praktiken gut eingeübt, statt sich der Erforschung von Handlungen, Praktiken und Praxen zu verschreiben. Während wir uns auf das *doing* konzentrierten, sei das *making* noch erheblich unterbestimmt. Inmitten des Textes heißt es so wehmütig wie entschieden, dass „aus allem so viel mehr folgen [könnte]“. Daher leuchten auch verschiedene Forschungsdesiderate auf, etwa eine theoretische Sichtbarmachung und Aufarbeitung des Schmerzes, den die akademische Kunstgeschichte verursache, und eine Bestimmung der Kunstgeschichte in ihrer Funktion der Bildung einer sozialen Ordnung, mit der sie stets politisch gezeichnet sei. Denn die Kunstgeschichte würde mit asymmetrischen Machtverhältnissen und Gesellschaftsentwürfen einhergehen, die weitaus mehr Menschen betreffen als nur diejenigen, die sie anfänglich artikulierten.

In ihrem Aufsatz *Hyperinterpretation und das Problem der hermeneutischen Willkür* spricht sich Annkathrin Kohout für die kunstwissenschaftliche Einführung und Erkundung des Begriffs Hyperinterpretation aus. Erforderlich sei dies, da mehr Menschen denn je in digitalen Netzwerken, in Kommentarbereichen oder Threads, in Instagram-Kacheln, YouTube- oder TikTok-Videos – also in hypertext-fähigen Zusammenhängen – Bilder rezipieren würden und es nun auch möglich sei, sich die Reaktionen der Rezipient*innen (und eben nicht nur die der Produzent*innen) genauer anzuschauen. Denn Kommentaren, Reaction Videos und Memen ließe sich sehr genau entnehmen, welche

Interpretationsprozesse Bilder in Gang setzen. Kohout definiert diese Verlagerung als „Reaktionskultur der Sozialen Medien“, in der eben die Reaktionen auf Bildangebote dominierten. Die Architektur der Sozialen Medien mit ihren Infrastrukturen des Likens, Teilens und Repostens würde die Hinwendung zu den Reaktionen nicht nur begünstigen, sondern verursachen. Auch das sei ein Ergebnis, dass sich grundlegende Konzepte und damit verbundene Gewohnheiten der Bildwahrnehmung in den vergangenen Jahrzehnten verändert hätten. Vor diesem Hintergrund schlägt Kohout vor, die kanonisierte Rezeptionsästhetik, die „den Betrachter“ in den bildwissenschaftlichen Blick nahm, weiterzuschreiben, nun aber den Vorgang des Verstehens zu fokussieren, der im Rahmen von Hyperinterpretation allerdings nur eine Imitation, vielleicht auch eine Simulation sei. Denn Hyperinterpretation verfolge den Zweck, Instrumentalisierungen eines Bildes zu verbergen oder zu legitimieren und planvoll zu desinformieren. Sie nehme gezielte Ent- und Falschkontextualisierungen vor, sie arbeite nicht mit, sondern gegen ein Artefakt – und sei daher auch eine ethische Angelegenheit. Anhand einer Vielzahl empirischer Beispiele aus den Sozialen Medien zeichnet Kohout ihren Theoriebildungsprozess nach, in dessen Verlauf ein klarer Entwurf des Begriffs und der Praxis Hyperinterpretation, aber auch seiner Unterschiede zu der kunstwissenschaftlichen oder kunstkritischen Praxis des Interpretierens entsteht: „Hyperinterpretation ist ein Interpretieren, das als Strategie zum Einsatz gebracht werden kann, etwa um durch mutwillige Fehldeutungen vorherrschende Narrative zu stören und/oder diese zu ersetzen.“ Kohout fordert, in Zeiten von Fake News und Postfaktizität Hyperinterpretation unbedingt als ein Analysewerkzeug zu entdecken und weiter auszudifferenzieren, da Hyperinterpretationen als eine Alltagspraxis in unserer Kultur der Digitalität allein aufgrund ihrer kennzeichnenden Referenzialität auch in analoge Zusammenhänge und auf andere Artefakte zurückwirken. Denn: „Bekanntlich gelangt alles in die Sozialen Medien!“ Das Ausrufezeichen am Ende dieses Satzes lässt diese Beobachtung bedrohlich lesen.

Virginia Marano, Charlotte Matter und Laura Valterio komprimieren in ihrem Text *Beyond Representation: Disability in Art History* ihre Forschungsergebnisse des von ihnen 2020 an der Universität Zürich gegründeten Forschungsprojekts *Rethinking Art History through Disability* (<https://www.disability-arthist.net>). Ihre Forschungen, Lehrveranstaltungen und Workshops zielen darauf ab, das Fach Kunstgeschichte durch die Begegnung mit den Disability Studies aus einer veränderten Perspektive und zwar eines nicht-normativen Körpers zu überdenken. Dieser interdisziplinäre Dialog fordert die Kunstgeschichte auf mehreren Ebenen heraus: Erstens eröffnen sich Kritik und Dekonstruktion tradierten, kanonischer Rahmen und Stereotypen. Zweitens wird die tiefgreifende Bedeutung von Repräsentation und damit die Verstrickung der Kunstgeschichte in Bedeutungsherstellungen und -aufrechterhaltungen evident, wie die Darstellungen von als behindert markierten Körpern verdeutlichen, etwa das Selbstporträt von Hendrick Goltzius' rechter Hand von 1588 oder die vielmedialen Repräsentationen von Lorenza Böttner (1959–1994). Drittens stellt sich (zuletzt mit Amanda Cachia 2012) die Frage: „What can a body do?“ Was kann ein Körper tun? Die drei Autorinnen plädieren für einen Schwerpunktwechsel, der aktiv die Handlungsfähigkeit der repräsentierten Körper anerkennt und stützen sich hierfür auf Theorien von Tobin Siebers, Rosemarie Garland-Thomson, Alison Kafer und

Robert McRuer. Künstlerische Praktiken, wie von Carmen Papalia, Donald Rodney, Pan-teha Abareshi, Park McArthur und Finnegan Shannon ermöglichen und erfordern eine erneute Überprüfung unserer Methoden in der Auseinandersetzung mit kunsthistorischen Erzählungen, indem sie Ebenen von Repräsentation und Handlungsfähigkeit, Zeitlichkeit und Zugänglichkeit durchdringen. Auf diese Weise können wir, so prognostizieren Matter, Marano und Valterio, neue Erzählungen und andere Formen von Wissensproduktionen entwerfen, die unterschiedliche Perspektiven und Erfahrungen integrieren und so zu einem inklusiven kunsthistorischen Diskurs beitragen.

In ihrem Text *Hybrid Art Histories* liefert Regine Rapp einen rasanten Datenüberblick sowohl der Hybrid Art als auch der Hybrid Art Histories: Anhand der Vorstellung einer Vielzahl künstlerischer Praktiken an der Schnittstelle zu (Natur-)Wissenschaft und Technologie skizziert sie den Gegenstandsbereich der Hybrid Art: Hybrid Art operiert prozessorientiert, disziplinenübergreifend und experimentell forschend, Hybrid Art ist performativ und kollaborativ, Hybrid Art befasst sich in offenen und zugänglichen Formaten mit Biomaterie, Hybrid Art unterläuft die Logik naturwissenschaftlicher Praktiken. Ihre langjährigen Forschungen zur Hybrid Art im Rahmen der Kunst- und Forschungsplattform Art Laboratory Berlin (ALB) fasst Rapp mit dem Terminus *Hybrid Art Histories* zusammen, der sich allein schon durch den hier eingesetzten Plural von dem kanonisierten Fach der Art History abgrenzt. Hier geht es um Geschichten, die zu erzählen sind und die alles andere als in oder zu einer Disziplin homogenisiert, etabliert und sanktioniert werden (können und sollen). Mittels der fünf Themenkomplexe *Makro- und Mikrobiologien*, *Nichtmenschliche Subjektivitäten*, *Art-Science-Projekte*, *Kunst und Ökologien* sowie *Biologische und mechanische Maschinen* gelingt Rapp, ein erstes systematisierendes Spektrum der Hybrid Art Histories zu entwerfen, in das sie auch die wegweisenden Theorien der drei Posthumanist*innen Donna Haraway, Rosi Braidotti und Karen Barad einbindet: Donna Haraways feministische Kritik am Anthropozentrismus und ihre Konzepterfindung des Chthuluzäns, Rosi Braidottis Verabschiedung des inhärent eurozentrischen und imperialen Humanismus und seiner Subjektidee zugunsten eines „Lebens jenseits des Menschen“ und Karen Barads neomaterialistische Performativitätsorientierung und ihr Neologismus der Intra-action. Barads Einschätzung, „knowing does not come from standing at a distance and representing but rather from a direct material engagement with the world“⁷², scheint Rapps Arbeitsbedingungen als gleichzeitige Theoretikerin, Historikerin, Kuratorin und Kommunikatorin ziemlich genau auf den Punkt zu bringen.

Seinen Text *Als die Kunstgeschichte kritisch wurde?* startete Thorsten Schneider zunächst ohne das finale Fragezeichen im Titel, gleichwohl von Beginn an mit einem grundlegenden Zweifel. Denn Schneider skizziert, wie die Gründungsphase einer kritischen Kunstgeschichte mit Martin Warnkes und Leopold Ettlingers 1970 angestoßener Kritik ein sogenannter Game Changer hätte werden können, fanden doch zeitgleich – und Schneider erwähnt an dieser Stelle exemplarisch Michel Foucaults Forschungen zur Ent-/Unterwerfung – grundlegende Veränderungsversuche der Art statt, wie (Kunstgeschichte als)

⁷² Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglements of Matter and Meaning*, Durham 2007, S. 49.

Wissenschaft betrieben werden könne. Wie konnte es dennoch sein, dass Iris Grötecke 2014 konstatierte, sie könne „in der Gegenwart kaum eine kritische Wissenschaft im eigentlichen Sinne erkennen [...]“⁷³ und Daniela Hammer-Tugendhat ebenfalls 2014 einen „Rollback“ beobachtete, „ein Zurück zu einer Kunstgeschichte, die über positivistische Feststellungen kaum hinausgeht“⁷⁴. Gleichzeitig sei wie selbstverständlich von einer kritischen Kunstgeschichte in den Überblicksdarstellungen und Einführungsbänden in die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung die Rede, beobachtet Schneider. Er konstatiert, dass die kritische Kunstgeschichte zu einem ebenso unverbindlichen wie inflationär beanspruchten Allgemeinplatz wurde, denn es wäre in Vergessenheit geraten, sie als kritische Wissenschaft „weiterhin genau zu bestimmen und fortgesetzt kritisch zu diskutieren“. Inmitten von aktueller Entpolitisierung, Entsolidarisierung und Prekarisierung durch den neoliberalen Kräfteverschleiß fordert Schneider: „Wenn Wissenschaftsgeschichte und -kritik der Kunstgeschichte emanzipatorisch in Gegenwart und Zukunft des Faches wirken sollen, müssen sie offensiv die Legitimationen etablierter Fachpolitiken infrage stellen.“ Es gelte ungebrochen, die Selbstzufriedenheit des Fachs anzugehen.

Diana Sirianni formt auf der Grundlage ihrer Beobachtungen der Vorlesung *Kunstgeschichte/n verlernen, umlernen, neulernen* im Wintersemester 2022/2023, an der Bauhaus-Universität Weimar, Professur Geschichte und Theorie der Kunst, das Konzept einer gleichermaßen kritischen Wissenschaft wie einer Meta-Kunstgeschichte. Hierfür geht sie von einer Performativität des Wissens aus, die nach ihrer Lesweise Theorie und Praxis, Wissen und Tun in eins setzt und der Idee von Neutralität (zum Beispiel des Deskriptiven) eine Absage erteilt. Um keine engeren Komplizenschaften mit Machtstrukturen einzugehen beziehungsweise um bestehende Komplizenschaften zu mobilisieren, bedarf es zunächst der Weigerung, „ein Wissen zu sein, das verdeckt, ein Tun zu sein“. Sirianni empfiehlt (uns, uns) zu desillusionieren, indem die Kunstgeschichte erstens als Medium im Kontext der akademischen Wissensproduktion und -vermittlung sich selbst infrage stellt und ihre eigene Performativität „voll und ganz zu eigen“ macht. Die Kunstgeschichte muss sich zweitens Methoden und Strategien der performativen Praxis aneignen und deren Anwendung offener, interventionistisch, ja aktivistisch praktizieren. Nach einem kurzen Exkurs zu soziologisch ausgerichteten Performativitätstheorien von Foucault, Austin, Butler und Fischer-Lichte, die sie auf ihre Performativitätsdimensionen rekonstruiert, skizziert Sirianni drei Ressourcen, um Performativität in eine Kunstgeschichte zweiter Ordnung zu integrieren. Hierbei handelt es sich erstens um Forschungsergebnisse der interdisziplinär ausgerichteten Performance-Philosophie, die sich in einer methodologischen Selbstreflexivität als „showing doing“ ausweist und sich den Formaten und Dramaturgien von Wissensperformativitäten widmet. Denn wie kann eigentlich, so fragt Sirianni, der performative Theoriemoment in akademischen Zusammenhängen und menschlich-kollektiven Begegnungen übersehen werden? Die soziale Somatik als eine Verbindung

⁷³ Iris Grötecke, zit. nach: Interviews. Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: *kritische berichte*, Jg. 42, H. 4, 2014, S. 32.

⁷⁴ Daniela Hammer-Tugendhat, zit. nach: Interviews. Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: *kritische berichte*, Jg. 42, H. 4, 2014, S. 36.

von Soziologie, kritischer und politischer Theorie würde zweitens Verkörperungsprozesse (Embodiment) transversal thematisieren und Techniken zur Verfügung stellen können, um eine explizit akademische Performativität zu analysieren und zu praktizieren. Statt einer machtvoll entkörpernten Wissenschaft könne der Körper selbst als Speicher-, aber auch als Transformationsort von Gewaltstrukturen, zum Beispiel infolge von Rassismus, Kolonialismus, Sexismus oder Klassismus, entdeckt werden. Drittens schlägt Sirianni aus ihrer künstlerischen Workshop-Praxis drei konkrete Methoden vor, die für einen kritischen Ansatz (in) der Kunstgeschichte übertragen werden könnten. Denn bei allem ginge es darum, die Spaltung von Theorie und Praxis, die eine Kunstgeschichte zweiter Ordnung in ihren eigenen Prämissen kritisiert, nicht zu reproduzieren. Hierfür wäre der kritisch kontextorientierte Ansatz einer verkörperten Epistemologie und der Einsatz performativer Werkzeuge unterstützend.

Margarita Tsomous Text *Interrelationalität als Waffe der Subalternen. Die documenta fifteen als Symptom epistemologischer Krisen* ist eine der ersten substanziellen kunsttheoretischen Auseinandersetzungen mit der *documenta fifteen*, die gerade erst begonnen haben. Wie Tsomou eingangs feststellt, befinden wir uns inmitten epistemologischer Krisen der Kunstbegriffe beziehungsweise epistemischer Herausforderungen unserer (zum Beispiel kuratorischer) Regelwerke, die eng verwoben mit dekolonialen Diskursen und geopolitisch globalen Verschiebungen stattfinden. Daher hätte die Chance genutzt werden müssen, zu den sich verändernden Kultur- und Kunstlogiken, zu institutionellen Transformationserfordernissen und zu gemeinschaftlichen Erinnerungspolitiken *mit* der Welt zu lernen. Das kuratorische Konzept der d15, das Methoden des Community Building in subalternen Kontexten anwendete, konfrontierte uns mit dem „Gesellschaftsvertrag der Kunst“ und zwar, indem dieser zu großen Teilen aufgekündigt worden sei. Wir wären mit einer Unkontrollierbarkeit und dem Verlust eines Überblicks konfrontiert worden, wer auf der *documenta* was gezeigt hat, ebenso mit der Aufhebung des machtvollen Selektionsprinzips durch Kurator*innen. Wir wären auch konfrontiert worden, dass das Ausgestellte nicht als „Kunst“ mit ästhetischem Wert (an-)erkannt wurde, ebenso dass die interrelationalen Infrastrukturen als ein Bruch mit Institution, Staat und Kunstmarkt wahrgenommen wurden. Hier hätte, so Tsomou, nicht nur eine Kritik der *documenta*-Institution als westlich modernistische Kunstinstitution stattgefunden. Vielmehr wurden ihre „Wertsysteme, Epistemologien, Kunstverständnisse und Distributionspraktiken von ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital durch das *ruangruppa*-Konzept [...] gehackt, umgebaut und umorganisiert“ – und genau hierin lag die dekoloniale Kraft. Die *documenta fifteen* mit ihren beziehungsbildenden Relationalitäten sei so sehr geglückt, dass ihre mangelnde Würdigung in der Debatte der deutschsprachigen Kunstkritik und des Feuilletons gerade nicht darauf zurückzuführen wäre, dass sie nicht gelungen, sondern ganz im Gegenteil, dass sie gelungen sei. Statt zu lernen, reagierte die sogenannte Kunstintelligenzia mit abwehrenden und abwertenden, belehrenden und bestrafenden Delegitimierungen. Nun drohen ein ästhetischer Backlash und eine Re-Zentralisierung, wie sie sich bereits durch gestärkte Kontrollmechanismen seitens der Geschäftsführung und des Bundes ankündigen.

Jessica Ullrich konstatiert in ihrem Text *Tiersensible Kunstgeschichte(n)*, dass sich die Kunstgeschichte in den letzten Jahren zwar vielen neuen Ansätzen geöffnet habe, doch

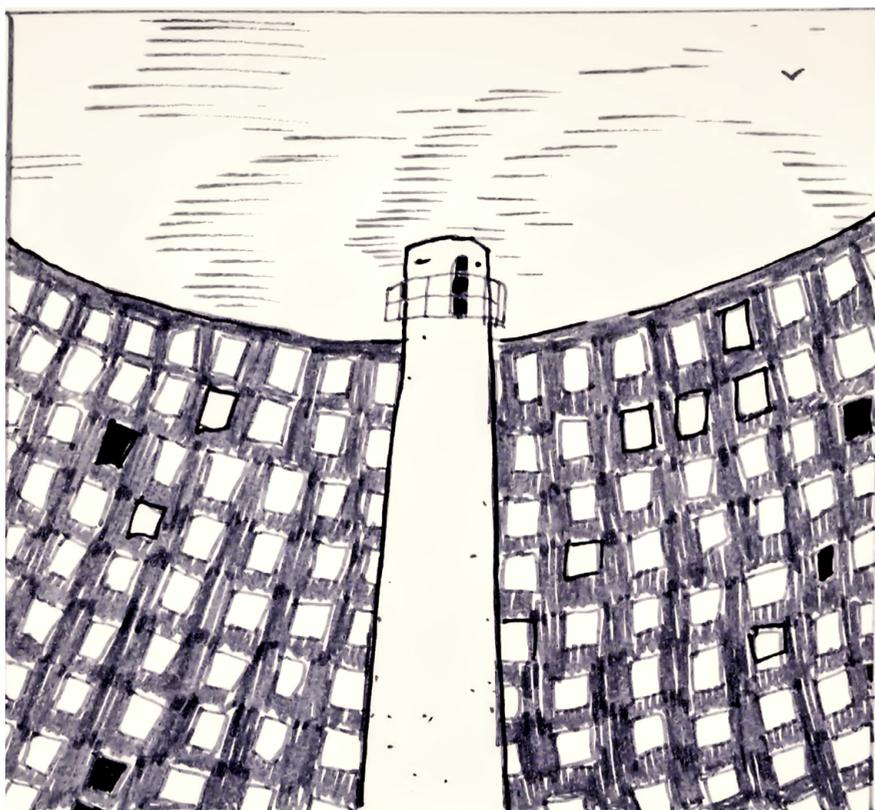
in keinem der Überblickswerke über kunsthistorische Themen oder Methoden tauchten die *Animal Studies* als Bezugspunkt auf. Und das, obwohl der *Animal Turn* die Kunst schon längst erfasst und gezeigt habe, dass die Unterscheidung zwischen Menschen und anderen Tieren fluide sei. Außerdem wisse die Kunstgeschichte bereits, dass der Kunstbegriff keine gegebene Größe sei. Unterscheidungen wie Begriffe würden stets diskursiv ausgehandelt und Tiere würden in der Kunst auch schon vor dem *Animal Turn* existieren, als Motiv, Muse, Modell, Metapher, Material oder Medium. Nun müsse anerkannt werden, dass nichtmenschliche Tiere nicht mehr nur passive Objekte oder bloße Ressourcen seien, sondern historische, soziale und kulturelle Akteur*innen. Daher könnten Tierbilder zu Affektsteuerungen, Kriterien der Artzugehörigkeiten und Beispiele der Tierkunst, der *Bio Art* oder der *Interspecies Art* beobachtet werden, ebenso Formen des Ausstellens, Archivierens, Dokumentierens und Musealisierens von Kunstwerken, die Tierthemen behandeln. Hierfür führt Ullrich eine Fülle von einzelnen Fallbeispielen an. Eine selbstkritische Überwindung ihres methodischen Anthropozentrismus wie auch ihre radikale Erweiterung von Gegenständen, Methoden und Akteur*innen würde zu einer zoozentrischen, tiersensiblen, von den *Animal Studies* informierten Kunstgeschichte führen, die die Kunstgeschichte ästhetisch, epistemologisch und kunsttheoretisch zu erweitern in der Lage wäre. Diese Kunstgeschichte hätte ethische, politische und normative Aufgaben zu erfüllen und würde im Sinne einer wissenschaftskritischen Reflexion auch immer wieder neu ausloten können, welche Aus- und Einschlüsse das Fach vornimmt. Mit einer kunsthistorischen Aufarbeitung von Tierperspektiven könne die Kunstgeschichte endlich andere, postanthropozentrische Geschichten erzählen.

Gemeinschaftsarbeit bedeutet Dankbarkeit und Dank

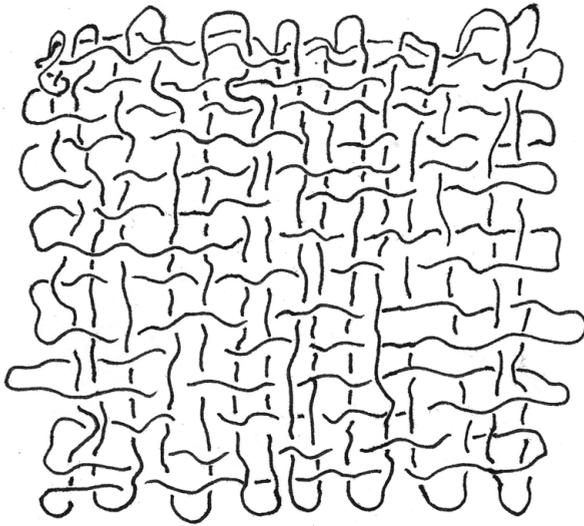
Bei dem vorliegenden Sammelband handelt es sich um eine erweiterte Publikation zu meinen Vorlesungen *Aktuelle Kunstgeschichte/n #RKW* und *Kunstgeschichte/n verlernen, umlernen, neulernen* in den Wintersemestern 2021/2022 und 2022/2023 an der Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Kunst und Gestaltung, Professur Geschichte und Theorie der Kunst.⁷⁵ Mein erster Dank geht an die Kolleg*innen der Wissenschaftlichen Lehrgebiete (WLG) der Fakultät Kunst und Gestaltung, die mir größtmöglichen Handlungsspielraum und Vertrauen in meine Arbeit gaben, den Kolleg*innen der Studiengänge Public Art and New Artistic Strategies (PANAS) und Freie Kunst für die hervorragende Zusammenarbeit sowie den Kolleg*innen der Verwaltung der Fakultät Kunst und Gestaltung für das organisatorische Gelingen. Mein nächster Dank gilt den Förder*innen der vorliegenden Publikation: Dana Horch, stellvertretend für den Open-Access-Publikationsfonds der Bauhaus-Universität Weimar und des Thüringer Ministeriums für Wirtschaft, Wissenschaft und Digitale Gesellschaft (TMWWDG), ebenso der Professur Geschichte und Theorie der Kunst der Bauhaus-Universität Weimar und wildpalms, einem Projekt von Alexandra Meffert und Jorge Sanguino. Danke an den Logos Verlag Berlin, an Volkhard Buchholtz,

⁷⁵ Vgl. <https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2021-22-Vorlesung.html> und <https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2022-23-Vorlesung.html> [Abruf: 12.11.2023].

Katharina Kruse, Anastassia Kostrioukova und Hannah Kropla. Mit dem vorliegenden Sammelband habe ich die Gelegenheit, nun schon mein drittes Buch im Logos Verlag publizieren zu können. Danke an Florian Hawemann für die feine Gestaltung des Buches. Vielen Dank den Künstler*innen und Autor*innen, deren Material Grundlage unserer Untersuchungen war. Mein besonderer Dank gilt den hier versammelten Künstler*innen, die in den Vorlesungen zu den Vorträgen zeichneten, illustrierten, collagierten, montierten, fotografierten ... und deren ausgewählte Arbeiten den Sammelband zu einem Text-Bild-Erlebnis machen. Mein zweiter besonderer Dank gilt David Frommhold und Till Röttjer für die künstlerische, zunächst installative, dann fotografische Arbeit, die die Publikation mit der Umschlagabbildung stark eröffnet. Mein abschließender Dank gilt den hier versammelten Autor*innen, Kolleg*innen und Freund*innen, die diesen Sammelband durch ihre Arbeit ermöglich(t)en. Es ist mir eine große Freude, mit Ihnen und Euch zusammenzuarbeiten.



Mit einer Linie

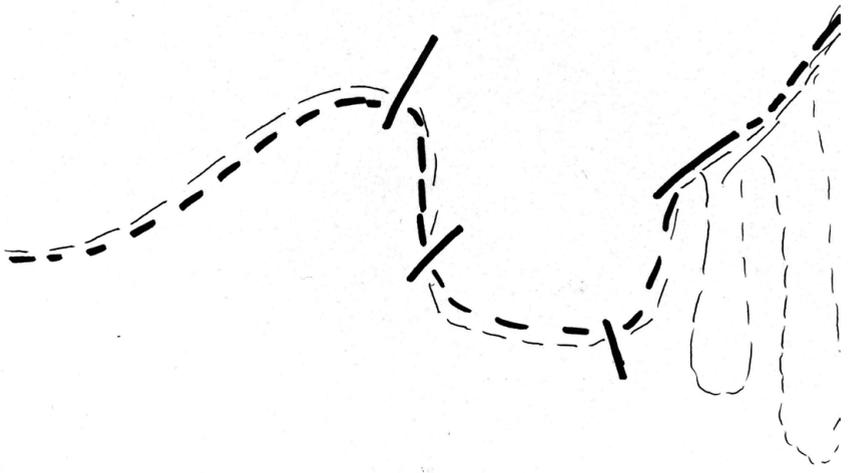


etwas nicht lineares
zeichnen.



I want people to learn to feel
my distaste for the notion that

there is ART and BLACKART.
Yes, race, sex, class and power
privileges exist
in the world of art.
- Emma Amos



Nana Adusei-Poku

Schwarze Melancholie als kritische Praxis

Mit *Schwarzer Melancholie* argumentiere ich für die Melancholie als eine Form tiefer kollektiver Traurigkeit angesichts unvorstellbarer sozio-historischer Gewalt. Das Konzept kann als ein Resultat dessen definiert werden, was Christina Sharpe als *Das Wetter* oder die Allgegenwart von Anti-Blackness im Inneren beschreibt: „Das Wetter erfordert Veränderlichkeit und Improvisation; es ist die atmosphärische Bedingung von Zeit und Ort; es produziert neue Ökologien.“¹

Wie können wir die unvorstellbare Gewalt emotional begreifen? Auch wenn diese Frage in der Öffentlichkeit nur am Rande der derzeitigen Black Lives Matter-Bewegung auftaucht, ist sie doch von zentraler Bedeutung für das spezifische Schwarzen Lebens, das von tiefer Traurigkeit, Trauer und Verlust begleitet wird: nicht nur im Kontext der Vergangenheit, sondern auch potentieller Zukünfte. Die öffentliche Wahrnehmung der Dringlichkeit von Veränderung kommt und geht in Wellen, ähnlich der Patronage für Schwarze Kunst, während die schleichende, unverhohlene und willkürliche Gewalt von Millionen Schwarzen Menschen in der afrikanischen Diaspora weiter ertragen wird. Die *Schwarze Melancholie* ist, wie ich argumentiere, die Grundlage für eine kritische Praxis der Auseinandersetzung mit Künstler*innen und ihren Werken und wird zudem in der Kunst der afrikanischen Diaspora seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ausgedrückt. *Schwarze Melancholie* ist sowohl eine Kritik als auch ein Raum für Inspiration und Trost in der Kunst der afrikanischen Diaspora. Sie ist ein Raum der produktiven Zuflucht, der mit dem Begriff der Innerlichkeit verbunden ist, wie von der Wissenschaftlerin und Dichterin Elizabeth Alexander formuliert wird. Sie betont, dass Schwarze Innerlichkeit das „Leben und die Kreativität jenseits des öffentlichen Erscheinungsbilds des Stereotyps

¹ Christina Elizabeth Sharpe: *In the Wake. On Blackness and Being*, Durham/London 2016, S. 106. Diese Trauer und dieser Verlust kommen insbesondere in den jüngsten Veröffentlichungen von Saidiya Hartman oder Christina Sharpe zum Ausdruck, die auf der Grundlage der Lücken im Archiv Schwarzer Geschichten über das nicht dokumentierte Leben und Sterben Schwarzer Menschen spekulativ erzählen und sich eine Vergangenheit vorstellen, die es ermöglicht, sich mit dem Schwarzen Leben in der Gegenwart und Zukunft auseinanderzusetzen. Siehe auch Saidiya Hartman: *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval*, New York 2019; dies.: The Plot of Her Undoing, in: *Notes on Feminisms*, hg. v. Feminist Art Coalition, 2019, <https://feministartcoalition.org/essays-list/saidiya-hartman> [Abruf: 09.04.2023].

und der begrenzten Phantasie“² ist. Die *Schwarze Melancholie* war bisher nicht Teil der kunsthistorischen Debatte, dennoch ist sie in den Black Studies und in der Schwarzen Kunst sehr präsent, wenn man sich mit Künstler*innenbiografien beschäftigt, mit Lücken im Archiv konfrontiert wird oder Hinweise auf die melancholische Neigung einer Komposition entdeckt.

Die Recherchearbeiten zu Augusta Savage, die im Zentrum dieses Textes steht, waren für mich einer von mehreren wichtigen Ausgangspunkten, um über *Schwarze Melancholie* nachzudenken – weniger im Hinblick auf ihr Werk, als vielmehr in Bezug auf methodische Fragen, die sich hieraus ergaben.

Wenn wir versuchen, unsere Aufmerksamkeit auf einen Begriff von Verlust zu lenken, der unheilbar ist, und dies im Hinblick auf künstlerische Werke, die materiell nicht mehr existieren, wie können wir dann das, was das Werk einer Künstler*in – und damit unseren Untersuchungsgegenstand – ausmacht, neu definieren? Wie können wir als Kunsthistoriker*innen und Kurator*innen vermeiden, einem Ereignis mit unserer Arbeit ein Denkmal zu setzen, das noch nicht abgeschlossen ist?³ Wie können wir kuratorisch und kunsthistorisch zum Ausdruck bringen, was meiner Ansicht nach fest in Schwarzen Kulturen verankert ist: die Idee einer Verwirklichung, die noch stattfinden wird? Die Ausstellung, die diese Fragen aufgeworfen hat, war *Augusta Savage: Renaissance Woman*. Sie war 2018 erstmals im Cummer Museum of Art and Garden in Florida zu sehen und wanderte 2019 in die New-York Historical Society.

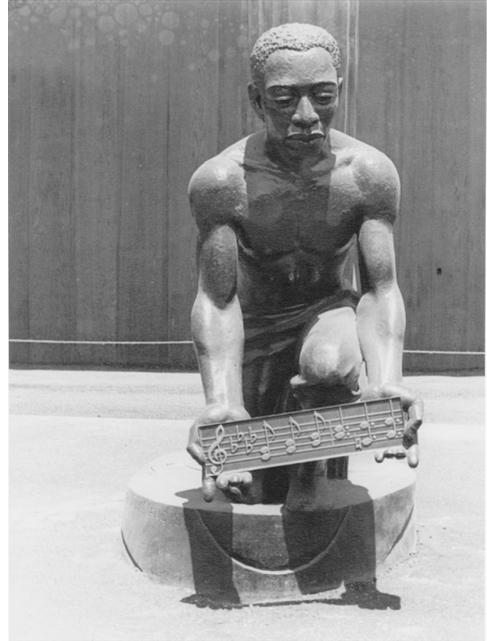
Die Retrospektive war die erste seit Mitte der 1980er Jahre: Obwohl Augusta Savages Einfluss auf die Entwicklung der amerikanischen Kunst tiefgreifend war, wird sie außerhalb der Harlem Renaissance – einer der wichtigsten Kunst- und Kulturbewegungen des 20. Jahrhunderts – nur selten erwähnt.⁴ Den Höhepunkt der Ausstellung bildete ein großer Vinyl-Druck, der Augusta Savage mit ihrer berühmtesten Skulptur *Lift Every Voice and Sing*, auch bekannt als *The Harp*, zeigte, die 1939 auf der New Yorker Weltausstellung zu sehen war. Der Auftrag für die Messe lautete, eine Skulptur zu schaffen, die den musikalischen Beitrag der Afroamerikaner*innen symbolisieren sollte. Inspiriert vom Text der Hymne *Lift Every Voice and Sing*⁵ von James Weldon und John Raymond Johnson aus

² Elizabeth Alexander: *The Black Interior*, Saint Paul/Minnesota 2004, S. x.

³ Diese Frage steht in direktem Zusammenhang mit der von Christina Sharpe, die diskutiert, wie wir ein andauerndes Ereignis in Erinnerung behalten können. Mit der Unmöglichkeit des Gedenkens hebe ich dessen zeitliche Dimension hervor, die einer linearen Logik der Zeit folgt. *Schwarze Melancholie* und Anti-Blackness halten sich jedoch nicht an die Linearität. Ich schlage einen zyklischen Ansatz vor, bei dem der Schwerpunkt auf der Verschmelzung der Begriffe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft liegt.

⁴ Vgl. auch Phoebe Wolfskill: The Enduring Relevance of the Harlem Renaissance, in: *The Routledge Companion to African American Art History*, hg. v. Eddie Chambers, New York 2020, S. 27–40; Kobena Mercer: *Alain Locke and the Visual Arts*, New Haven 2022.

⁵ Vgl. auch Julian Bond und Sondra K. Wilson: *Lift Every Voice and Sing: A Celebration of the Negro National Anthem*, New York 2000; Paula Marie Seniors: *Beyond Lift Every Voice and Sing: The Culture of Uplift, Identity, and Politics in Black Musical Theater (Black Performance and Cultural Criticism)*, Columbus 2009. Vgl. außerdem Noelle Morrisette: *James Weldon Johnson's Modern Soundscapes*, Iowa City 2013; dies.: *New Perspectives on James Weldon Johnson's „The Autobiography of an Ex-Colored Man“*, Athens 2017.



Augusta Savage, *The Harp (Lift Every Voice and Sing)*, 1939, Fotografie von Carl Van Vechten, 25,4 × 17,6 cm, aus der Sammlung Carl Van Vechten Papers Relating to African American Arts and Letters, James Weldon Johnson Collection in the Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. © Van Vechten Trust, <https://collections.library.yale.edu/catalog/2027834> [Abruf: 02.08.2023].

Florida, die auch als Schwarze Nationalhymne bezeichnet wird, war die Skulptur Savages größtes Werk und ihr letzter großer Auftrag. Das Kunstwerk hat die Form einer Harfe und zeigt abwechselnd nach links und rechts gehobene Schwarze Köpfe. Mit offenem Mund und erhobenem Kinn erwecken die Figuren den Eindruck, als würden sie im Gleichklang singen. Jede Figur hat die Arme hinter ihrem Körper verschränkt und trägt ein bodenlanges Chorkleid, das in seiner Geradlinigkeit und seinen Falten griechischen Säulen ähnelt. Die Figuren fallen wie Stimmwirbel vom Scheitel der Harfe entlang der Linie des harmonischen Bogens bis zu der Schulter der Harfe herab. Der Rhythmus, in dem die Kleider fallen und die Körper angeordnet sind, tragen wie auch der Titel des Werks zu seinem klanglichen Charakter bei. Der zwölfköpfige Chor wurde von einer langgestreckten Hand gehalten, die vermutlich die Hand Gottes symbolisiert. Dies verbindet die Skulptur formal mit Darstellungen von Engelschören in Renaissance-Gemälden von zum Beispiel Sandro Botticelli oder in Reliefs wie zum Beispiel der Cantoria di Luca della Robbia in Florenz.

Das in Gips gegossene Werk *Lift Every Voice and Sing*, das an schwarzen Basalt erinnert, wurde im Hof des Gebäudes für zeitgenössische Künste gegenüber der Rainbow Street auf dem Weltausstellungsgelände in Queens ausgestellt. Es war eines der beliebtesten Werke der Messe, mit der Folge, dass eine Vielzahl von Souvenirs des Werks in Form von Postkarten und Miniaturen (wie diejenige, die während der jüngsten Savage-Retrospektive 2019 zu sehen waren) angeboten wurde.

Neben diesem Chor, der Gottes Mobilität repräsentiert⁶, verweist die Form der Harfe auch auf den christlichen Glauben des Mittelalters und der Renaissance: Der Klang der Harfe war in der Lage, böse Geister mit ihrem Klang zu vertreiben und die Botschaft Gottes zu überbringen. Bemerkenswert ist, dass die frühesten bekannten Harfen, obwohl sie sich in der Form unterscheiden, bei Ausgrabungen ägyptischer Gräber im frühen 20. Jahrhundert entdeckt wurden.⁷ Diese Tatsache lässt vermuten, dass das Werk neben biblischen Referenzen – in der Form des antiken Instruments – auch auf afrikanische Vorfahren und Zivilisationen verweist. Man könnte auch argumentieren, dass die Verbindung zu Ägypten ein Echo auf die Skulptur *Ethiopia Awakening* von Meta Vaux Warrick Fuller (eine Zeitgenossin von Savage) aus dem Jahr 1921 ist, die von W.E.B. Du Bois in Auftrag gegeben wurde und den Beitrag der afroamerikanischen Musik und Industrie in den Vereinigten Staaten symbolisieren sollte. Fullers Wunsch war es jedoch, „eine Gruppe zu zeigen, die einst Geschichte geschrieben hat und nun nach einem langen Schlaf erwacht, allmählich den Verband ihrer mumifizierten Vergangenheit abwickelt und wieder auf das Leben blickt, erwartungsvoll, aber furchtlos und zugleich mit einer anmutigen Geste. Warum die ägyptische Referenz, mag man sich fragen? Die Antwort: Die brillianteste Periode der ägyptischen Geschichte war vermutlich die Periode der Schwarzen Pharaonen.“⁸

Savage verlieh *Lift Every Voice and Sing* ebenfalls eine anmutige Geste. Die einzige Person, die nicht Teil des Chorkörpers ist, ist ein muskulöser Mann mit nacktem Oberkörper, der Schuhe und Hosen trägt und nach vorn gelehnt niederkniet. Er hält die Tafel in der Hand, auf der der Beginn der Partitur des Liedes *Lift Every Voice and Sing* zu sehen ist – wie in der Dokumentation von Carl Van Vechten zu lesen ist. In der Nahaufnahme ist auch zu sehen, dass der Titel des Stücks in den Sockel eingraviert ist. Van Vechtens Aufnahme vermittelt eine gute Vorstellung davon, wie es gewesen sein muss, vor dieser monumentalen Skulptur zu stehen. Der Körper des Chors ist so schlank, dass er fast hinter dem Mann verschwindet, und da Van Vechten sich auf den knienden Mann konzentriert, ist der Chor nicht zu sehen. Die Muskeln des Mannes sind ausgeprägt und detailliert herausgearbeitet, während der Torso einen leichten Glanz aufweist, der an die glänzende, lebensechte Textur Schwarzer Haut erinnert. Besonders beeindruckt bin ich von der Art und Weise, wie Savage die Textur der Haare des Mannes modelliert hat. Die sorgfältige Gestaltung seiner kleinen Locken, des herzförmigen Haaransatzes, der kräftigen Augenbrauen und Wangenknochen, der Nase und Lippen verschmelzen auf wunderbare Art und Weise zu einer realistischen Darstellung des Gesichts eines Schwarzen Mannes mittleren Alters. Diese Details folgen dem Grundsatz der Bildhauerin, Menschen afrikanischer Herkunft mit Würde und Stolz

⁶ Vgl. u. a. Clifford Davidson: *Studies in Late Medieval Wall Paintings, Manuscript Illuminations, and Texts*, London 2017, S. 94–95; Andreas Bernhardt: *König David als Künstler: Von der biblischen Gestalt zur poetologischen Leitfigur*, Band 154 der Reihe *Hermaea*. Neue Folge, Berlin 2020, S. 43.

⁷ Das Metropolitan Museum of Art in New York City besitzt ein erstaunliches Exemplar einer ägyptischen Harfe, die ebenfalls einen figürlichen Kopf hat. Das Werk wurde einige Jahre nach der Weltausstellung erworben, so dass es unwahrscheinlich ist, dass Savage es im Museum gesehen hat. Vgl. J. Kenneth Moore: *Musical Instruments: Highlights of the Metropolitan Museum of Art*, New York 2015.

⁸ Renée Ater: *Meta Warrick Fuller's Ethiopia and the America's Making Exposition of 1921*, in: *Women Artists of the Harlem Renaissance*, hg. v. Amy Helene Kirschke, Jackson/Mississippi 2014, S. 59.

darzustellen. Ein Grundsatz, der auch von einem der führenden Denker der Harlem Renaissance, Alain LeRoy Locke, vertreten wurde und der angesichts stereotyper Darstellungen von Schwarzen Menschen in der visuellen Kultur jener Zeit von besonderer Bedeutung war.

Diese Darstellungen, die vor allem die Minderwertigkeit von Menschen afrikanischer Herkunft suggerierten, bildeten das vorherrschende visuelle Narrativ, das Schwarze Menschen erzählte. Daher war es für viele Künstler*innen der Harlem Renaissance von größter Bedeutung, Bilder zu schaffen, die die Möglichkeit boten, sich selbst in Darstellungen zu sehen, die Stolz, Schönheit und Würde ausdrückten – was unter anderem auch erklärt, warum sich Savage so sehr dem Realismus verschrieben hatte, denn er nahm eine korrigierende Position ein. Anstatt karikiert zu werden, werden diese Schwarzen Individuen von der Hand des Schöpfers gehalten und mittels ihrer Stimmen mit dem Göttlichen verbunden. Sie zeichnen sich durch detaillierte, anmutige Züge aus, die Stärke und Verbindung miteinander, aber auch mit dem Publikum ausstrahlen.

Die Augen des knienden Mannes schauen auf die Betrachter*innen herab, er bietet dem erwartungsvollen Publikum einen Einblick in die Partitur und lädt sie ein, Teil der erhabenen Erfahrung zu werden, die der Klang evoziert. Als die Skulptur realisiert wurde, war sie fast fünf Meter groß. Das bedeutet im Verhältnis zum menschlichen Maßstab, dass der Schwarze Mann, der die Tafel hält, eher einem starken Riesen ähnelt als einer Person, die sich unterwirft.⁹ Über ihm fordert die erste Person des Chors die Betrachter*innen auf, den Kopf zu heben, um einen Blick auf das Gesicht zu erhaschen. Die Werke Schwarzer Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben sehr spezifische ästhetische Prioritäten, wie Huey Copeland für Augusta Savages Zeitgenössin Meta Fuller Warrick argumentiert.

Alain LeRoy Locke begann seinen Beitrag über Warrick in seinem bahnbrechenden Text *Negro Art: Past and Present* von 1936 mit der folgenden Feststellung: „Die Bildhauerei hat in der Arbeit von Schwarzen Künstler*innen eine eigenartig prominente Rolle gespielt, denn die Malerei beansprucht in modernen Zeiten gewöhnlich den weitaus größeren Teil der Aufmerksamkeit. Aber die Bildhauerei ist bei Schwarzen Künstler*innen ungewöhnlich beliebt, trotz ihrer technischen Schwierigkeiten und teuren Verfahren. Sicherlich haben wir es mit einem direkteren und lebendigeren Sinn für Formen zu tun, es sei denn, wir versuchen diese Tatsache durch eine zweifelhafte Fortschreibung der afrikanischen Vorliebe für dreidimensionale Formen zu erklären. Eine weitere sonderbare Tatsache besteht darin, dass die meisten der herausragenden Schwarzen-Bildhauer*innen Frauen waren.“¹⁰ Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Lowery Stokes Sims betonte die Bedeutung des Taktiles „als Übermittler kultureller Werte“ in den Werken Schwarzer Frauen dieser Zeit.¹¹ Ich verstehe daher diese Geste des großen Maßstabs und, wie ich gleich argumentieren werde, der Farbe im Lichte eben dieser Taktilität und folglich als Verkörperung. Der

⁹ Ich beziehe mich hier auf die Verbindung zwischen der Position des Schwarzen Mannes und Josiah Wedgwood, der eine kniende versklavte Person darstellt, die mit einer Geste, die nach oben statt nach unten reicht, um ihre Menschlichkeit fleht. Für weitere Informationen siehe auch Caitlin Meehye Beach: *Sculpture at the Ends of Slavery*, Berkeley 2022, S. 8 und 21–40.

¹⁰ Alain Locke: *Negro Art: Past and Present*, Washington 1936, S. 27–28.

¹¹ Sims zit. n.: Huey Copeland: In the Wake of the Negress, in: *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, hg. v. Cornelia H. Butler und Alexandra Schwartz, New York 2010, S. 480–498, hier S. 490.

emporgehobene Chor und der kniende Mann erzeugen eine dynamische Spannung, die das Publikum dazu veranlasst, sich um das Werk herum zu bewegen, um es vollständig erfassen zu können und somit Teil von Savages Choreografie zu werden. Sowohl der kniende Mann, der nach unten blickt, als auch der Chor, der eine Streckung der Betrachter*innen nach oben verlangt, sind ein weiteres Element der Vorstellung von Würde, die Savage und Locke im Sinn hatten. Denn beide verlangen von den Rezipient*innen ein Engagement, das von Souveränität und Agency statt von Unterwerfung oder Karikatur zeugt.

In diesem Zusammenhang möchte ich die Aufmerksamkeit auf Savages Entscheidung lenken, eine Schwarze Skulptur zu schaffen, die Basaltgestein ähnelt. *Lift Every Voice and Sing* kann als Teil einer langen Debatte über Schwarzsein als Farbe und Ausdruck von Identität gesehen werden. Seit der Antike wurde das Material für Skulpturen wie die ägyptischen Darstellungen zum Beispiel von Kleopatra VII. verwendet.

In Bezug auf die Verwendung der Farbe Schwarz im Werk des Künstlers Adam Pendleton argumentiert die Autorin und Kuratorin Adrienne Edwards, dass sie es uns ermöglicht, „die Analyse vom Schwarzen Künstler als Subjekt weg zu verlagern und stattdessen Schwarzsein als Material, Methode und Modus zu betonen und auf dessen Multiplizität zu bestehen“¹². Trotz des figurativen Charakters von *Lift Every Voice and Sing* bin ich der Auffassung, dass die dreifache Betonung von Schwarzsein – durch die realistische Form, die Schwarze Thematik des Liedes und die Wahl von Schwarz als Farbe – für das Werk ein wirkungsvolles Mittel ist, um Schwarzsein zu untersuchen und gleichzeitig auf eine Art und Weise spektakulär zu inszenieren, die nicht herablassend ist in einem Raum, der von modernistischen Gebäuden und einem überwiegend *weißen* Publikum geprägt war. Es ist daher nicht überraschend, dass dieses – in Ermangelung eines besseren Wortes – Meisterwerk am Ende der Weltausstellung zerstört wurde.

Den Höhepunkt der Ausstellung *Augusta Savage: Renaissance Woman* stellte ein Vinyl-Druck dar. Dieser basiert auf einem Archivfoto, welches von der Weltausstellung in Auftrag gegeben wurde, um die Veranstaltung zu bewerben. Es erlaubt uns einige weitere Einblicke in Savages Arbeitsweise. Trotz seines inszenierten Charakters gibt das Foto Hinweise auf die Herstellung des Werks. Rechts von Savage befindet sich der zweite Teil der Skulptur, der vier Figuren zeigt; auf der rechten Seite des Fotos sehen wir eine Holzkonstruktion, die den Sockel des Werks bilden wird. Es zeigt die Künstlerin bei der Arbeit in ihrem Atelier, in einem eleganten hellen Sommerkleid mit einem dunklen Ledergürtel und zarten, weißen T-Strap-Pumps. Savage benötigte zwei Jahre, um die knapp fünf Meter hohe Skulptur fertig zu stellen. Das bedeutet, dass dieses Foto gegen Ende dieses Prozesses aufgenommen worden sein muss, da die beiden Teile der Skulptur in ihrer Form gut ausgearbeitet sind.

Auf dem Foto ist Savages Kopf in Richtung der Skulptur gerichtet, ihr Körper neigt sich zur Kamera und sie streckt ihren rechten Arm in Richtung des zweiten Kopfes von rechts aus, was den Eindruck erweckt, dass sie in ihre bildhauerische Praxis vertieft ist. In der unteren linken Ecke des Bildes sehen wir ein weiteres Paar heller T-Strap-Absätze, die von

¹² Adrienne Edwards: Blackness in Abstraction, in: *Art in America*, 05.01.2015, <http://web.archive.org/web/20161025191825/http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/blackness-in-abstraction> [Abruf: 13.12.2019].



Art – Sculpture – Harp (Augusta Savage) – Harp, 1935–1945, New York Public Library Digital Collections, Manuscripts and Archives Division, <https://digitalcollections.nypl.org/items/5e66b3e8-d63a-d471-e040-e00a180654d7> [Abruf: 02.08.2023].

dunklen, entspannten Füßen getragen werden. Die Person, deren Körper von der Skulptur verdeckt wird, scheint in Savages Richtung zu schauen und zu sitzen. Savages Kopfhaltung suggeriert, dass ihr Blick sowohl auf den Kopf der Skulptur als auch auf die Person fällt, die sich außerhalb des Blickfelds der Betrachter*innen befindet. Aus einem von der Harmon Foundation produzierten Film ist bekannt, dass Savage mit lebenden Modellen gearbeitet hat. Die abgebildete Szene auf dem Foto lässt daher die Schlussfolgerung zu, dass die Figuren in *Lift Every Voice and Sing* realen Personen nachempfunden wurden. Der Kopf, an dem Savage hier arbeitet, entspricht der realen Größe, während die Köpfe dahinter und davor einen anderen Maßstab haben – was wiederum die herausragenden Fähigkeiten der Bildhauerin bei der Darstellung von Personen nach ihrem Konzept unterstreicht. Ich denke, es ist wichtig, zu betonen, dass Savage mit lebensechten Darsteller*innen gearbeitet hat, denn Savage war sich darüber im Klaren, dass sie in einer weißen Umgebung ausgebildet wurde: „In den letzten 300 Jahren hatten wir denselben kulturellen Hintergrund, dasselbe System, denselben Schönheitsstandard wie weiße Amerikaner*innen. In den Kunstschulen zeichnen wir von griechischen Modellen. Wir studieren den kleinen Mund, die Proportionen der Gesichtszüge und Hüften.“¹³ Die Zeit, die Savage damit verbrachte, die Gesichter ihrer Schwarzen Modelle zu betrachten, das Studium ihrer Gesichtszüge, die Sorgfalt für die Details, die Charaktere, die sie ins Atelier mitbrachte – all das möchte ich als Teil eines Befreiungsprozesses für die Bildhauerin verstehen.

Bevor ich fortfahre, werde ich einige wichtige Aspekte des Lebens von Augusta Savage skizzieren. Augusta Savage wurde am 29. Februar 1892 in Green Cove Springs, Florida, als Augusta Fells, die Tochter von Cornelia Fells, einer gelernten Wäscherin aus South Carolina, und Edward Fells, einem Zimmermann, Fischer und Farmer aus Georgia, der 15 Morgen Land besaß, geboren. 1907, als die Künstlerin fünfzehn Jahre alt wurde, heiratete Augusta Fells John T. Moore, mit dem sie im folgenden Jahr ein Kind bekam. 1915 heiratete sie James Savage, von dem sie sich 1920 scheiden ließ und dessen Nachnamen sie ihr Leben lang beibehielt.¹⁴ Ihr Talent für die Bildhauerei zeigte sich schon früh, als Teenagerin gewann sie einen Preis für ihre Skulptur auf der Palm Beach County Fair. Ihre Leidenschaft für die Bildhauerei veranlasste sie 1921, nach New York City zu ziehen, wo sie mit einem Vollstipendium an der Cooper Union for the Advancement of Science and Art studierte. Savage widmete sich zeitlebens dem Schreiben und veröffentlichte ihre Gedichte in Marcus Garveys Zeitung *Negro World*. In diesem Zusammenhang lernte sie 1923 ihren dritten und letzten Ehemann, Robert Lincoln Poston, kennen, einen Protegé von Marcus Garvey. Sechs Monate nach der Hochzeit reiste er mit einer Delegation der Universal Negro Improvement Association und der African Communities League nach Liberia.

Nachdem Savage 1923 aufgrund von rassistischer Diskriminierungen von der Bewerbung um eine Residenz im prestigeträchtigen Schloss Fontainebleau in Frankreich abgelehnt worden war, wurde ihr Name bekannt und machte landesweit Schlagzeilen: Sie hatte Unterstützung unter anderem von W.E.B. Du Bois erhalten, der öffentlich den

¹³ Savage zit. n.: Theresa A. Leininger-Miller: *New Negro Artists in Paris: African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922–1934*, New Brunswick 2001, S. 193.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 164.

Rassismus, den sie erlebt hatte, anprangerte. Ihr Ehemann, der ein Jahr nach dem Vorfall in Fontainbleu von seiner Reise nach Liberia zurückkehrte, starb an Bord des Schiffes an einer Lungenentzündung. Savage, die schwanger war, ging nach dem Verlust nach Florida und brachte hier ihr zweites Kind zur Welt, das jedoch zehn Tage später verstarb. Ein paar Jahre später vermittelte ihr W.E.B. Du Bois ein Stipendium, um in Rom zu studieren, allerdings konnte sich Savage die Reise- und Lebenshaltungskosten trotz ihrer Finanzierungsbemühungen nicht leisten. Kurz darauf musste sie sich um ihre Familie kümmern, die von Florida nach New York City umgezogen war, nachdem sie ihr Haus in einem Hurrikan, in dem auch ihr Bruder starb, verloren hatte. Schließlich erhielt Savage 1929 ein zweijähriges Stipendium der Rosenwald-Stiftung, das durch mehrere Spenden ehemaliger Lehrer*innen und Kolleg*innen ergänzt wurde und es der siebenunddreißig-jährigen Künstlerin ermöglichte, nach Frankreich zu reisen. Wir wissen, dass dies die Zeit war, in der Savage stilistisch experimentierte und dennoch ihren realistischen Darstellungen von Menschen afrikanischer Herkunft treu blieb.¹⁵ Nach ihrer Rückkehr aus Paris gründete Savage 1932 das Studio of Arts and Crafts und machte die Lehrtätigkeit und das Engagement in der Community zu einem wichtigen Teil ihrer Praxis, wodurch sie nicht nur die Beziehungen zu anderen Künstler*innen pflegte und vertiefte, sondern auch Kinder unterstützte und an die Kunst heranführte.

Savage war auch eines der Gründungsmitglieder der Harlem Artist Guild, die sie Anfang 1935 zusammen mit Gwendolyn Bennet, Aaron Douglas, Norman Lewis und Charles Alston gründete. Die Organisation hatte das Ziel, Ausstellungen zu organisieren und sich für Schwarze Künstler*innen einzusetzen. Im Sommer 1937 zählte sie bereits neunzig Mitglieder.¹⁶ Der Erfolg von Savages Studio, ihre Rolle als Vizepräsidentin der Harlem Artist Guild und ihre Arbeit als prinzipientreue Ausbilderin verschafften ihr 1937 die Ernennung zur Direktorin des neu gegründeten Harlem Community Art Center durch das Federal Art Program.

Savage verließ ihre Position im Harlem Community Art Center, als sie 1939 den Auftrag für die New Yorker Weltausstellung erhielt. Mit diesem Auftrag und der Schließung ihrer Galerie – hierauf werde ich gleich eingehen – endet für gewöhnlich Augusta Savages Geschichte im öffentlichen Leben, denn die Künstlerin zog aus finanziellen Gründen zu ihrer Tochter Irene nördlich von New York City nach Saugerties, New York.

Jedes Mal, wenn ich das Schomburg Center for Research in Black Culture in New York City betrete und mich mit den zwei Boxen beschäftige, die Savages Leben akkumuliert haben, werde ich mit Fragmenten konfrontiert. Denn die meisten ihrer Skulpturen sind verloren oder teilweise in privaten oder öffentlichen Sammlungen verstreut. Übrig geblieben sind vor allem Fotografien ihrer Skulpturen, die an der Fisk University und im Schomburg Center aufbewahrt werden. Hier kommt das Prinzip des Archivs als Ort der Herrschaft und Regulierung, wie es Michel Foucault in *Archäologie des Wissens* beschreibt¹⁷, zur vollen

¹⁵ Vgl. ebd., S. 190–192.

¹⁶ Vgl. Patricia Hills: *Painting Harlem Modern. The Art of Jacob Lawrence*, Berkeley 2009, S. 26.

¹⁷ Vgl. Michel Foucault: *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, New York 1972, S. 129–131.

Geltung: Die Dokumente machen Spuren des Widerstands und Einblicke in ein Leben zunichte, das von einem unüberwindlichen Glauben an die Macht der Kunst, der Bildung und der Einsicht in die Notwendigkeit wirtschaftlicher Unabhängigkeit getragen wurde.

Ich behaupte, dass das Fehlen oder gar die Vernichtung ihrer Arbeit durch einen Mangel an Wissen beziehungsweise durch eine Verurteilung zu einer subalternen Sprachlosigkeit bedingt ist – vergleichbar mit der Sprachlosigkeit ihrer versklavten Vorfahren, die im kolonialen Archiv stumm bleiben. Abgesehen von der Trauer über diesen Verlust sehe ich die Lücken und Abwesenheiten auch als einen wichtigen Teil ihrer Lebensgeschichte, als eine Möglichkeit, die Beschränkungen anzuerkennen, die Savage in ihrer eigenen Karriere und in ihrer Arbeit erfahren hat – nicht etwa wegen eines Mangels an Ehrgeiz und Einfallsreichtum, sondern aufgrund von systemischer Gewalt und vorherrschendem Anti-Schwarzen Rassismus.

Die wenigen Überreste, die noch in physischer Form existieren – und dazu zählt Linden LaRue Perringers wunderschön gestalteter Bericht über seinen Besuch in Augusta Savages Atelier in der West 135th Street in Harlem 1934 – unterstreichen die Spannungen zwischen Savage's Praxis und dem Kontext der damaligen Zeit. Savage war in der Lage, das zu schaffen, was Linden La Rue Perringer als einen Schritt in eine andere Welt erlebte: in ein „Sanctuary of Industry and Dreams“¹⁸. Ich bin von Lindens Wortwahl fasziniert. Ein Sanktuarium ist sowohl ein Ort der religiösen Verehrung als auch ein sicherer Ort, der Schutz vor Gefahren oder schwierigen Situationen bietet. Die Entscheidung, Savages Atelier als „Sanctuary“ zu bezeichnen, zeugt nicht nur von dem tief verankerten kulturellen Bewusstsein, dass Räume, in denen Schwarze Menschen ihre Fähigkeiten teilen und die Freude an der Kreativität genießen, selten waren, sondern auch davon, dass dieser Raum ständig bedroht war und ist. Augusta Savage hat es geschafft, diesen Raum zu erschaffen und zu teilen.

Ich möchte die Aufmerksamkeit auf den zweiten Teil des Titels lenken, weil „Industry“ auf die damalige Vorstellung von Kunstproduktion als Ort der Herstellung und der Verarbeitung von Rohstoffen und Fleiß verweist. In Anbetracht des New Deals Art-Programms wird hier die Vorstellung von Kunst als Teil des Nationalenaufbaus und der Beteiligung Schwarzer Künstler*innen an diesem Prozess deutlich.

Außerdem verweist der Titel auf den Begriff der Träume, der die Zukunft in den Raum der Praxis bringt – eine Verwirklichung, die diejenigen Wünsche anspricht, die noch nicht möglich sind, aber zu einem anderen Zeitpunkt möglich werden können. Träume können aber auch das Unmögliche bedeuten, das Andersartige, das man sich wünscht. Der Traum von einer finanziellen Stabilität war sicherlich Teil von Savages emotionaler Ökonomie: Sie kämpfte ihr Leben lang mit finanzieller Unsicherheit und arbeitete wie so viele Schwarze Frauen als Haushaltshilfe, in Wäschereien und später in ihrem Leben, als sie sich aus der New Yorker Kunstwelt zurückgezogen hatte, als Laborassistentin.

Es ist diese Abwesenheit, dieses Fehlen, das mich fasziniert, es ist der Rückzug, die Ruhe, die den Rest ihres Lebens umgibt und die sie in Kurzgeschichten zum Ausdruck bringt, die sie in Pulp-Magazinen veröffentlichen wollte und die Teil ihres Archivs im Schom-

¹⁸ Student Report, 1934, Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts & Archives Division, The New York Public Library, b. 1 f. 12.

burg Center sind. In diesen Geschichten kommt ihr Humor zum Ausdruck, wenn sie zum Beispiel über Mäuse schreibt, die Schokolade dem Käse vorziehen. Wie W.E.B. Dubois schrieb Savage auch eine Science Fiction-Geschichte, sie beschreibt die Landung von Marsmenschen in einer ländlichen Gegend, die langsam unter den neuen Bedingungen auf der Erde verkümmern und sterben – ohne dass die Öffentlichkeit je davon erfährt, weil der Ermittler schwört, seine Begegnung niemals zu offenbaren.¹⁹ Savage schickte ein Manuskript an einen Verlag, das aber nicht veröffentlicht wurde und heute auch nicht mehr existiert.

Niederlage und Rückzug

Niederlage und Rückzug spielen in den Geschichten von „race women“ – ein Begriff, der zur Beschreibung von Savage für ihre jüngste Retrospektive verwendet wurde und auf ein Zitat von Gwendolyn Knight, einer von Savages Mentees, zurückgeht – selten eine Rolle. In den Worten von Brittney Cooper sind „race women“ Schwarze Frauen, die in den Jahrzehnten nach der Reconstruction Era öffentliche Führungsrollen jenseits der Kirche übernahmen. „[S]ie haben sich ausdrücklich die öffentliche Pflicht auferlegt, ihrer Community durch fleißige und sorgfältige intellektuelle Arbeit zu dienen und darauf zu achten, dass der ‚intellektuelle Charakter‘ der Schwarzen Community erhalten bleibt.“²⁰ Dieser Raum, den Schwarze Frauen in der politischen und sozialen Organisation einnahmen, wird oft übersehen, wenn wir uns mit der Zeit nach der Reconstruction Era, die auf den ersten Blick von Männern dominiert wurde, beschäftigen.²¹ Doch es ist nicht nur eine historische Nachlässigkeit, die zu dieser Abwesenheit führt, sondern vielmehr die lang anhaltenden systemischen Formen der Ausgrenzung, die Schwarze Frauen erleben, aushalten und gegen die sie ankämpfen.

Mit *Schwarzer Melancholie* möchte ich betonen, dass wir uns mit der Gewalt auseinandersetzen müssen, die diese Frauen erfahren haben, statt ihre Leistungen als Teil einer außergewöhnlichen Schwarzen Exzellenz darzustellen. Ich möchte mehr Aufmerksamkeit auf die Art und Weise lenken, in der die Unterdrückungsmechanismen es diesen Frauen nicht erlaubte, die Personen zu sein, die sie sein wollten, und wie sich diese Mechanismen in ihrem Leben und ihrer Arbeit manifestieren. Der Ausstellungstext zu *Augusta Savage: Renaissance Woman* besagt, dass Savage Armut, Rassismus und sexuelle Diskriminierung überwunden habe. Das verleiht dem Wunsch Ausdruck, ihr Leben im Angesicht anhaltender Ungerechtigkeiten als Erfolgsgeschichte zu lesen.²² Sie hat diese Ungerechtigkeiten nicht überwunden, sie hat mit ihnen gelebt, sich durchgekämpft und schließlich mit ihrem Rückzug den Raum beansprucht, den der Literaturtheoretiker Kevin Quashie als Black Quiet bezeichnet hat, ein Raum für die Potenzialität von Schwarzsein außerhalb des Widerstands: „Die Stille ist also die Ausdruckskraft dieses Inneren, eine unaussprechliche Ausdruckskraft, die öffentlich in Erscheinung treten, soziale und politi-

¹⁹ Vgl. Augusta Savage: *The Homeless Ones*, o. D., Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts & Archives Division, The New York Public Library, b. 1 f. 8.

²⁰ Vgl. Brittney C. Cooper: *Beyond Respectability. The Intellectual Thought of Race Women*, Urbana 2017, S. 8.

²¹ Vgl. ebd.

²² Vgl. Jeffrey M. Hayes: *Augusta Savage: Renaissance Woman*, London 2018.

sche Bedeutung haben und beeinflussen kann und den gesellschaftlichen Diskurs herausfordern oder ihm entgegenwirken kann, obwohl nichts davon ihr Ziel oder ihr Wesen ist.“²³ Savage verfügte weder über die finanziellen Mittel noch über die Unterstützung, um Skulpturen in dem von ihr gewünschten Umfang und Material zu schaffen.

Die Gestaltung eines Diskurses

Savages Geschichte ist eng mit der Geschichte des Primitivismus in der modernen Kunst verwoben. Als Savage nach der Weltausstellung ihre Stelle im Harlem Arts Center wieder antreten wollte, erfuhr sie, dass sie ersetzt worden war. Als risikofreudige Geschäftsfrau eröffnete sie 1939, nur zwei Monate nach der Weltausstellung, mit eigenen Mitteln ihren Salon of Contemporary Negro Art.²⁴ Nach meiner Lesart wollte sie sich und anderen Schwarzen Künstler*innen finanzielle und intellektuelle Unabhängigkeit und Stabilität verschaffen und den Kanon der modernen Kunst mitgestalten. Diese Verwirklichung Schwarzer Künstler*innen im öffentlichen Raum ist ein nicht zu unterschätzender Versuch, zum Narrativ der modernen Kunst beizutragen und ihn zu erweitern. Sie stellte unter anderem Künstler*innen wie Meta Warrick Fuller, Gwendolyn Knight, Loui Mailou Jones, Selma Burke, Georgette Seabrook, Norman Lewis, Richmond Barthé und Ernest Crichlow aus. Ausstellungsräume sind von grundlegender Bedeutung für die Gestaltung der kunsthistorischen Diskurse und umgekehrt.²⁵ Alain LeRoy Locke veröffentlichte *The Negro in Art. A Pictorial Record of the Negro Artist and of the Negro Theme in Art* ein Jahr nach der Eröffnung von Savages Galerie. Weitere drei Jahre später schrieb der Künstler und Kunsthistoriker James A. Porter die erste ausführliche kunsthistorische Analyse afro-amerikanischer Kunst mit dem Titel *Modern Negro Art*.

Die Fotografien von Savages Galerie stammen tatsächlich von James A. Porter. Dies könnte Anlass sein, Savages Arbeit als Teil dieser größeren intellektuellen Gemeinschaft und ihren Einfluss als grundlegend für das zu betrachten, was heute als African Diasporic Art Histories bezeichnet wird.

Savages Galerie, die 30 Künstler*innen verschiedener Generationen vertrat, schuf damit ein erstaunliches Gegen-Narrativ zur MoMA-Einzelausstellung des Schwarzen Bildhauers William Edmondson im Jahr 1937, die von der Kunsthistorikerin Bridget R. Cooks als Beleg für die primitiven Wurzeln der modernen amerikanischen Kunst herangezogen wurde. Edmondson wurde 1874 in der Nähe von Nashville, Tennessee, geboren und hatte, was im Pressematerial des MoMA besonders hervorgehoben wurde, nie eine Ausbildung erhalten.²⁶ Edmondsons Werke wurden aus Kalkstein geschaffen. Die meisten

²³ Kevin Quashie: *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture*, New Brunswick/New Jersey 2012, S. 22.

²⁴ Vgl. Bridget R. Cooks: *Augusta Savage: A Gallery of Their Own*, in: *Augusta Savage: Renaissance Woman*, hg. v. Jeffrey M. Hayes, London 2018, S. 32–40.

²⁵ Vgl. Nana Adusei-Poku: *Reshaping the Field: Arts of the African Diasporas on Display*, Exhibition Histories, 13, Köln 2022.

²⁶ Vgl. Bridget R. Cooks: *Exhibiting Blackness: African Americans and the American Art Museum*, Amherst/Massachusetts 2011.

Bildhauer*innen in den 1930er Jahren arbeiteten jedoch mit Ton und präsentierten ihre endgültigen Kreationen in Museen in Bronze. Das hob den Unterschied zwischen dem Establishment und dem, was als indigen oder naiv präsentiert wurde, hervor und verdeutlichte Alfred Barrs Absicht, einen Künstler, der für die „Erhebung“ in die moderne Kunstwelt perfekt geeignet war, als primitiv zu präsentieren. Die Künstler*innen, die Savage einschließlich ihrer eigenen Arbeiten ausstellte, hätten dieses saubere und doch phantasmatische Narrativ der *weißen* Vorherrschaft gestört. Trotz Savages Vorstellung, Einzel- und Gruppenausstellungen zu veranstalten, war das Projekt nicht von Dauer und warf keinen Gewinn ab. Der Salon of Contemporary Negro Art wurde nur drei Monate nach seiner Eröffnung geschlossen. Savage verfügte nicht über das vielschichtige Netzwerk, das in ihr Unternehmen investiert hätte, während zeitgleich das Baltimore Museum of Art mit Unterstützung der Harmon Foundation die Ausstellung *Contemporary Negro Art* zeigte und den Diskurs über afroamerikanische Kunst weiter dominierte.

Rückzüge

Wenn wir uns Savages Zeitgenoss*innen genauer ansehen, dann gibt es mehrere Rückzüge, mehrere Momente der Stille: So zog sich zum Beispiel die hochgebildete Schriftstellerin und Anthropologin Zora Neale Hurston zurück, sie zog nach Jacksonville, Florida. Hurston war nicht nur eine produktive Schriftstellerin, Anthropologin und Journalistin, sie widmete ihr Leben auch der Kunsterziehung. Im Jahr 1934 gründete sie die School of Dramatic Arts am Bethune-Cookman College und arbeitete fünf Jahre später als Schauspiellehrerin am North Carolina College for Negroes in Durham. Nach Jahren der Recherche, journalistischen Arbeit und des Schreibens zog sie sich nach Florida zurück und arbeitete als Hausangestellte und Aushilfslehrerin, bevor sie 1959 ins St. Lucie County Welfare Home kam, da sie nicht in der Lage war, für sich selbst zu sorgen. Hurston starb am 28. Januar 1960 an einer Herzerkrankung. Ihre sterblichen Überreste wurden zunächst in einem nicht gekennzeichneten Grab beigesetzt. Im Jahr 1972 machte die Schriftstellerin Alice Walker den Bereich ihres Grabes aus (er war nicht klar dokumentiert worden) und ließ einen Grabstein anbringen. Da niemand wusste, wer sie war, sollten ihre Papiere, Manuskripte und Habseligkeiten von der Wohlfahrtsbehörde verbrannt werden. Glücklicherweise rettete ein Polizeibeamter und Freund, Patrick DuVal, die meisten ihrer Werke vor dem Feuer. Viele der Gegenstände waren verkohlt, aber sie wurden gerettet, getrocknet und später unter anderem der Universität von Florida zur Restaurierung gespendet.²⁷

Nancy Elizabeth Prophet, eine unglaublich talentierte, zurückhaltende und disziplinierte Bildhauerin (1890 bis 1960) ist eine weitere Zeitgenossin von Savage, die sich zurückzog. Prophet besuchte die Rhode Island School of Design, musste aber auch als Hausangestellte arbeiten, bevor sie sich mit der wohlhabenden Gertrude Vanderbilt Whitney und Künstler*innen der Harlem Renaissance anfreundete und in den 1930er Jahren die Aufmerksamkeit der liberalen Kunstkreise genoss. Zusammen mit dem Maler und

²⁷ Vgl. Valerie Boyd: *Wrapped in Rainbows: The Life of Zora Neale Hurston*, New York 2003, S. 436.

Pädagogen Hale Woodruff gründete sie die erste Institution für Kunstunterricht für Afroamerikaner*innen im Südosten der USA. Prophet schuf ein beeindruckendes Werk, von dem der größte Teil heute verloren oder zerstört ist, und wurde in den späten 1920er und 1930er Jahren von amerikanischen und europäischen Kritiker*innen gleichermaßen als eine der talentiertesten amerikanischen Bildhauerinnen angesehen. Wie auch Savage verlor sie mit dem Aufkommen des abstrakten Expressionismus in den 1940er Jahren und dessen männlich dominiertem Narrativ vom *weißen* Genie an Bedeutung.²⁸ Sie starb mittellos in dem Milieu, das sie einst als ihre Ausbildung bezeichnete: „Die Akademie für ernsthaftes Denken[...] auf dem Campus der Armut und der Ambitionen.“²⁹ Das auffälligste Detail ist jedoch, dass Prophet ihr Schwarzsein durchgängig ablehnte und verleugnete, besonders gegen Ende ihres Lebens, und sie sich auf ihre native-american Wurzeln besann.

Bei der Durchsicht von Augusta Savages Unterlagen im Schomburg Center for Research in Black Culture stieß ich auf die erste Ausgabe der 1935 gegründeten Zeitschrift der gemeinnützigen Organisation African Association of Negro Business and Professional Women's Club, Inc. mit dem Titel *Responsibility*, zu der Savage 1943 das Titelbild beigesteuert hatte. Die Ausgabe wurde auf dem Höhepunkt des Zweiten Weltkriegs herausgegeben. Eleanor Roosevelt, die Savage seit der Eröffnung des Harlem Community Arts Center fünf Jahre zuvor persönlich kannte, schrieb eine Grußbotschaft. Der Tonfall unterstreicht die Mitschuld und Beteiligung weißer Frauen an der Aufrechterhaltung der systemischen Gewalt:

„Meine liebe Miss Handy: Ich freue mich sehr, eine Botschaft an die Versammlung des National Association of Negro Business and Professional Women's Club zu senden. Wir erleben gerade eine Zeit der Belastung und Herausforderung für unser ganzes Land. Die ‚Negro people‘, die ihren Beitrag an der Front und an der Heimatfront leisten, haben in vielerlei Hinsicht ein komplexeres Problem zu bewältigen als alle anderen unserer Bürger*innen. Ich bin jedoch zuversichtlich, dass sie ihre patriotischen Leistungen der Vergangenheit noch steigern werden und dass diese Zeit eine Zeit des Fortschritts für die ‚Negro race‘ sein wird, die in der Zukunft Früchte tragen wird, wenn wir alle Geduld und guten Willen zeigen und nicht versuchen, Dinge zu erzwingen, die nur langsam und Schritt für Schritt kommen können, und wenn alle Bevölkerungsgruppen in diesem Land bereit dafür sind, zusammenzuarbeiten.“³⁰

Roosevelt spricht die Schwarzen Frauen nicht direkt an und bleibt stattdessen in der dritten Person Plural (sie), um nicht mit, sondern über Schwarze Menschen zu sprechen.

Der Double Bind, dass viele Schwarze Soldaten im Ausland gegen den Antisemitismus und gleichzeitig im eigenen Land gegen Rassismus kämpften, spiegelt sich in Roosevelts Bemerkungen über den „Fortschritt für die ‚Negro Race““ durch den Militärdienst wider. Ihre Bemerkungen über die Geduld – das heißt die Gewissheit, dass sich die gewünschten Veränderungen nach der Rückkehr der Soldaten nicht von selbst einstellen werden – unterstreichen jedoch, was der Historiker Michael Hanchard in seinem Artikel *Afro-Modernity: Temporality, Politics, and the African Diaspora* betont: Er zeigt auf, wie zeitliche Ver-

²⁸ Vgl. Theresa A. Leininger-Miller: The Artistic Career of a near Expatriate: Nancy Elizabeth Prophet in Paris, 1922–1934, in: dies.: *New Negro Artists in Paris: African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922–1934*, New Brunswick/New Jersey, S. 16–65.

²⁹ Prophet zit. n.: Lisa E. Farrington: *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists*, Oxford 2005, S. 110.

³⁰ Eleanor Roosevelt: Greeting Note, in: *Responsibility*, 16.07.1943, Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts & Archives Division, The New York Public Library, b.1 f. 4.

schiebungen als Strategie der Segregation und des Kolonialismus eingesetzt wurden.³¹ Es fällt schwer, die rassistischen Ängste zu übersehen, die in dieser Botschaft zum Ausdruck kommt, wenn sie auf eine fortschrittliche Zukunft hinweist, sofern wir alle Geduld und guten Willen aufbringen und nicht versuchen würden, die Dinge zu erzwingen, sondern zusammenarbeiten. Es sind Ängste, die das Leben und den Tod zu vieler Schwarzer Menschen beeinflusst und verursacht haben – und trotz allem warten wir noch immer.

Mit Aussagen wie dieser und einem Blick auf Savages Titelbild, das eine weitere verlorene Skulptur zeigt, die in der Zeitschrift als „War Mothers“ betitelt wurde, wird ein weiterer Moment deutlich, in dem Savage große Maßstäbe und Schwarze Thematiken nutzte, um die Realitäten des Schwarzen Lebens auszudrücken. Hier werden die Spannungen, mit denen ihre Arbeit und auch ihre Subjektposition konfrontiert waren, sichtbar. Die Beschäftigung mit dem verbliebenen Material ihres Werks, das größtenteils verloren ist, macht deutlich, dass ihre Bemühungen nicht zu der Stabilität und dem Gedeihen geführt haben, die sie sich vielleicht erhofft hatte, und dass wir uns immer noch mit der Art und Weise auseinandersetzen müssen, in der sich Anti-Blackness in Regimen der Brutalität manifestiert.

Mit ihrer Arbeit für die New Yorker Weltausstellung 1939, die ich eingangs beschrieben habe, hat Savage gezeigt, dass es in ihrer Kunst um große Dimensionen und große Gesten geht, die einen Sinn für Monumentalität erreichen, ich wage zu schreiben: eine Schwarze Monumentalität, die Raum beansprucht, sowohl intellektuell und physisch als auch emotional. Raum, den Savage einnahm, den sie aber nie innehaben durfte – und das bringt mich auf den Begriff der *Schwarzen Melancholie* zurück. Savages Geschichte und Savage als Subjekt sind aus meiner Sicht tief verwoben mit dem, was Saidiya Hartman als Teil eines Systems „der Brutalität“ beschreibt, „das so normalisiert ist, dass dessen Gewalt kaum sichtbar ist [...]. Wie macht man diese Gewalt sichtbar, wenn sie Vergnügen, Überlegenheit und körperliche Unversehrtheit von Mann und Master wahrt?“³² Was das Konzept der *Schwarzen Melancholie* außerdem so überzeugend macht, ist die Tatsache, dass es nicht Teil einer öffentlichen Debatte und dennoch in der Schwarzen Kunst omnipräsent ist. Es handelt sich um einen stillen Diskurs, um interne Gespräche, die in Räumen stattfinden können, welche Schwarze Traumata und Schmerzen thematisieren, ohne das vorherrschende System zu perpetuieren. Das Potenzial der *Schwarzen Melancholie* besteht darin, dass sie sich weigert, die Vergangenheit, die zugleich die Zukunft ist, für überwunden oder tot zu erklären. Sie bewahrt das Verlorene, „selbst wenn es nur eine Spur im Selbst ist.“³³ Melancholie hält, wie David Eng in seinem Sammelband über Verlust betont, die Erinnerung an eine durch Gewalt zerrüttete Vergangenheit und unsere Verbundenheit mit dieser Vergangenheit in der Gegenwart lebendig.³⁴ Das Festhalten an den potenziellen Zukünften der Vergangenheit, die

31 Vgl. Michael Hanchard: Afro-Modernity: Temporality, Politics, and the African Diaspora, in: *Public Culture*, Bd. 1, Nr. 11, 1999, S. 245–268.

32 Saidiya V. Hartman: *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval*, New York 2019, S. 27.

33 RM Kennedy: National Dreams and Inconsolable Losses: The Burden of Melancholia in Newfoundland Culture, in: *Despite This Loss: Essays on Culture, Memory, and Identity in Newfoundland and Labrador*, hg. v. Elizabeth Yeoman und Ursula A. Kelly, Social and Economic Papers 29, 2010, S. 111–116, hier S. 111.

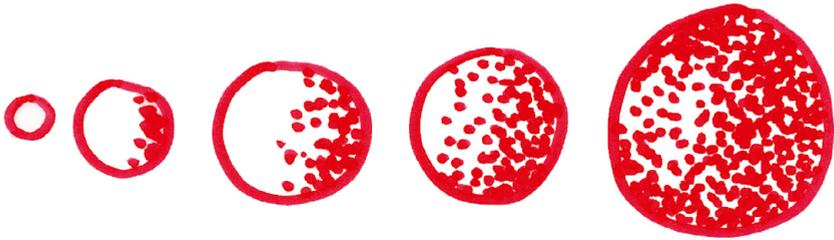
34 David L. Eng und David Kazanjian: *Loss. The Politics of Mourning*, Berkeley 2002, S. 3–4.

Savages Leben in sich trägt, ermöglicht einen Bruch, der keinen Raum dafür schafft, dass das Wetter – das Regime der Anti-Blackness – erkennbar bleibt. Vielmehr erlaubt es uns, ihr Leben mit der Fürsorge und dem nötigen Abstand zu betrachten, den all unsere Leben verdienen, um uns andere Zukünfte vorzustellen. Aus diesem Grund schlage ich die *Schwarze Melancholie* als eine kritische Praxis vor, als eine Form der Erzeugung von Brüchen, die keinen rein ästhetischen Genuss erlauben, der auf den Prinzipien der Ausbeutung beruht, wie der Wissenschaftler Simon Gikandi in seiner Studie über Sklaverei und Geschmack so eloquent gezeigt hat.³⁵ Die Kunstgeschichte und hier insbesondere die Kunstgeschichte der afrikanischen Diaspora braucht diese Brüche. Sie vermögen, die *Schwarze Melancholie* sichtbar zu machen, um ein Bewusstsein dafür zu schaffen, wie sich Anti-Blackness auf Künstler*innen afrikanischer Herkunft auswirkte und immer noch auswirkt.

³⁵ Vgl. Simon Gikandi: *Slavery and the Culture of Taste*, Princeton/New Jersey 2014.



Wir müssen die Kunstgeschichte dekolonisieren!







Julia Allerstorfer

Österreich post/kolonial? Oder: Wie geht Österreich mit seinem kolonialen Erbe um? Von aktuellen Restitutionsdebatten bis zu einer kolonialkritischen Betrachtung der Kunstgeschichte

Es wäre anzunehmen, dass post/kolonial informierte und reflektierte Perspektiven auf die Kunst und visuelle Kultur der Vergangenheit und Gegenwart zum analytisch-methodischen Standardrepertoire der Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum zählen. Immerhin vollzogen sich der sogenannte *postcolonial turn*¹ und die damit einsetzenden Neuperspektivierungen und kritischen Revisionen der Kolonialgeschichte, der Dekolonisierung und des Neokolonialismus bereits in den frühen 1980er Jahren im Feld der Literaturwissenschaft. In der Folge wurden postkoloniale Theorien von weiteren wissenschaftlichen Disziplinen zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichem Ausmaß rezipiert und im besten Fall für die jeweiligen fachlichen Grundlagen und Diskurse fruchtbar gemacht.² In dem 2002 mit dem programmatischen Titel *Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den postcolonial turn ausgelassen?* erschienenen Text kritisierte die deutsche Kunsthistorikerin Viktoria Schmidt-Linsenhoff jedoch die auffällige Ignoranz der deutschen Kunstgeschichte gegenüber der Postkolonialismus-Forschung.³ „Das merkwürdig verstockte Desinteresse an einem gesellschaftspolitisch brisanten Themenfeld“⁴, so Schmidt-Linsenhoff, basiere auf „einem unbewussten, nationalen Alltagswissen: Die Probleme des Postkolonialismus betreffen uns gar nicht, weil Deutschland keine Kolonialgeschichte im großen Stil zu erinnern hat und wir mit der Aufarbeitung ‚unseres‘ NS mehr als genug zu tun haben.“⁵ Für die rigide Abwehrhaltung

1 Vgl. dazu Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 184–237.

2 Einen Überblick über die Rezeption postkolonialer Theorien in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen bietet das Kapitel *Interdisziplinäre Rezeption* in dem Sammelband: Julia Reuter und Alexandra Karentzos (Hg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden 2012, S. 189–364.

3 Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den postcolonial turn ausgelassen?*, in: dies. (Hg.): *Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Schwerpunkt: Postkolonialismus, Bd. 4, Osnabrück 2002, S. 7–16.

4 Ebd., S. 10.

5 Ebd.

der Disziplin gegen postkoloniale Theorien führte sie die Formel des „kolonial Unbewussten“⁶ ein und stellte fest, dass ein *postcolonial turn* weniger in der institutionell etablierten Kunstgeschichte, sondern vielmehr im Rahmen von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in den 1990er Jahren zu verorten sei.⁷

Der Zustand einer kolonialen Amnesie und das Unbehagen gegenüber den Postcolonial Studies findet sich nicht nur in der akademischen Landschaft Deutschlands, auf die sich Schmidt-Linsenhoff in ihrem Artikel explizit bezog, sondern auch in der Österreichs. Mit der Argumentationslinie, im Gegensatz zu den früheren Kolonialmächten keine territorialen Besitzungen in Übersee beansprucht zu haben und daher auch keine Kolonialgeschichte verzeichnen zu können, wurde nach 1945 die These einer kolonialen Unbelastetheit vertreten.⁸ Obwohl diese mittlerweile durch historische, kultur- und literaturwissenschaftliche oder soziologische Forschungsarbeiten und Studien widerlegt wurde, scheint in vielen Bereichen dennoch ein fehlendes (Geschichts-)Bewusstsein für post/koloniale Themen zu kursieren. Zurückführen lässt sich diese Haltung wiederum auf das von Schmidt-Linsenhoff kritisierte „unbewusste, nationale Alltagswissen“⁹, das in Österreich aufgrund der angeblich nicht vorhandenen Kolonien in einer nochmal ausgeprägteren Form als in Deutschland aufzutreten scheint: Da Österreich nicht zu den klassischen Kolonialmächten zählen würde und keine Kolonien besessen hätte, könne es keine größeren Berührungen mit den Post/Kolonialismus-Debatten geben. Doch auch Österreich beziehungsweise das Kaisertum Österreich und später die Österreichisch-Ungarische Monarchie waren in vielfältiger Weise in den europäischen Kolonialismus involviert.

In diesen Zusammenhängen ist die provokant formulierte Fragestellung des Titels meines Beitrags zu verstehen: *Österreich post/kolonial? Oder: Wie geht Österreich mit seinem kolonialen Erbe um?* Die Frage zielt auf das spezifisch österreichische „koloniale Unbewusste“ und trifft somit einen wunden Punkt, der auch durch die These einer unbelasteten Vergangenheit nicht mehr kaschiert werden kann. Doch was ist mit dem kolonialen Erbe beziehungsweise den Hinterlassenschaften von Kolonialismus oder Imperialismus gemeint? Dazu zunächst eine Fotografie, die eine touristische Werbeschaltung der Schönbrunn Group¹⁰ auf einer Wand im Untergeschoss des Westbahnhofs in Wien zeigt: Mit dem Titel *Unvergessliche Momente. Das imperiale Erbe* und ausgewählten, gerahmten Gemälden

⁶ Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Das kolonial Unbewusste in der Kunstgeschichte, in: Irene Below und Beatrix von Bismarck (Hg.): *Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, S. 19–44.

⁷ Vgl. ebd., S. 19.

⁸ Vgl. Walter Sauer: Österreich, in: Dirk Göttsche, Axel Dunker und Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart 2017, S. 418–420, hier S. 420.

⁹ Schmidt-Linsenhoff 2002, a.a.O., S. 10.

¹⁰ Im Auftrag der Republik Österreich verwaltet die Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges. m. b. H. wichtige Kulturgüter wie das Schloss Schönbrunn, das Schloss Hof sowie das Sisi- und Möbelmuseum in Wien, vgl. <https://www.schoenbrunn-group.com/das-unternehmen> [Abruf: 10.01.2023]. Unter dem Motto „imperiales Erbe authentisch erleben“ geht es dem selbsternannten „imperialen Gastgeber“ darum, Kulturschätze und „Sehnsuchtsorte“ zu bewahren, zugänglich zu machen und weiterzuentwickeln. <https://www.schoenbrunn-group.com> [Abruf: 10.01.2023].



Abb. 1 Schloss Schönbrunn Kultur- u. Betriebsges.m.b.H., Unvergessliche Momente. Das imperiale Erbe, 2022, Fotografie der Werbeschaltung im Westbahnhof Wien, Mai 2022, Foto: Julia Allerstorfer. © Schloß Schönbrunn Kultur- u. Betriebsges.m.b.H.

werden das Schloss Schönbrunn, die ehemalige kaiserliche Residenz oder beliebte museale Standorte, wie das Sisi Museum beworben (Abb. 1). Dass es sich bei geschätzten und weltweit renommierten Kulturgütern wie diesen um imperiale Relikte aus der Habsburgerzeit handelt, die konstitutiv und sinnstiftend für nationale Identitätskonstruktionen sind, liegt auf der Hand. Jedoch stellt sich hier die grundlegende Frage nach dem Verständnis und der Verwendung des Adjektivs „imperial“, das nicht nur in diesem Kontext im Sinne einer nostalgischen Vergangenheitsverklärung positiv konnotiert ist und auf eine glorreiche sowie gerechte kaiserliche Herrschaft verweisen soll. Dass der Begriff und seine primäre Bedeutungsebene, nämlich das politische, wirtschaftliche und militärische Machtstreben eines Staates oder Reiches über seine Grenzen hinaus¹¹, in erster Linie negative Implikatio-

¹¹ Einer allgemeinen Definition der deutschen Historiker Osterhammel und Jansen zufolge bezeichnet Imperialismus die weltpolitische Absicht eines dominanten Zentrums, „transkoloniale Imperien“ aufzubauen. Damit verbunden ist „die Möglichkeit weltweiter Interessenswahrnehmung und ‚informell‘ abgestützter kapitalistischer Durchdringung“, weswegen der „umfassendere“ Begriff sich nicht nur auf einen Zeitraum zwischen den 1880er Jahren und dem Ersten Weltkrieg beziehen lässt und von jenem des Kolonialismus zu unterscheiden ist. Jürgen Osterhammel und Jan C. Jansen: *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*, München 2012, S. 27. Kolonialismus verstehen die Autoren als „Herrschaftsbeziehung zwischen Kollektiven, bei welcher die fundamentalen Entscheidungen über die Lebensführung der Kolonisierten durch eine kulturell andersartige und kaum anpassungswillige Minderheit von Kolonialherren unter vorrangiger Berücksichtigung externer Interessen getroffen und tatsächlich durchgesetzt werden.“ Ebd., S. 20.

nen trägt, wird hier nicht thematisiert. In meinem Beitrag geht es zunächst um die Frage, inwiefern Österreich als Kolonialmacht und was genau unter dem materiellen und immateriellen kulturellen Erbe des Kolonialismus zu verstehen ist. Da kulturpolitische Diskussionen um die Restitution kolonialer Raubgüter und Kunstobjekte seit wenigen Jahren auch Österreich erreicht haben, ist es von Interesse, einen Blick auf aktuelle Debatten und Initiativen zu werfen. Eine kolonialkritische Perspektive auf die Kunstgeschichte Österreich-Ungarns und Österreichs soll nicht nur die Verwobenheit der Disziplin und künstlerischer Praktiken mit kolonialen Diskursen und Ideologien aufzeigen, sondern auch für ein post/koloniales Bewusstsein und die emanzipatorischen Potenziale postkolonialer Theorienbildungen für mögliche Neuperspektivierungen des Fachs sensibilisieren.

Österreich als Kolonialmacht? Materielles und immaterielles kulturelles Erbe des Kolonialismus

Da die Habsburgermonarchie im Vergleich zu anderen europäischen Großmächten keine größeren und dauerhaft territorialen Besitzungen in Übersee für sich beanspruchen konnte, ist die Bezeichnung Kolonialmacht für Österreich umstritten. Wirft man einen Blick auf die Geschichte im 18., 19. und 20. Jahrhundert, gibt es mehrere, wenngleich auch nicht längerfristig erfolgreiche kolonialpolitische Aktivitäten.¹² Nichtsdestotrotz verfolgte Österreich-Ungarn auch im globalen Kontext imperiale Interessen: In ökonomischer Hinsicht profitierte die Monarchie vor allem durch die 1722 und 1775 gegründeten Ostindischen Handelskompanien¹³ und war an mehreren Landnahmen, kleineren Projekten und militärischen Interventionen an der Seite von Kolonialmächten beteiligt.¹⁴ Darüber hinaus wurden zahlreiche Expeditionen und Forschungsreisen mit kolonialem Ansinnen unternommen.¹⁵

¹² Für einen Überblick über die kolonialpolitischen Bestrebungen Österreich-Ungarns vgl. Walter Sauer: Habsburg Colonial: Austria Hungary's Role in European Overseas Expansion Reconsidered, in: *Austrian Studies*, Bd. 20, 2012, S. 5–23 oder ders. 2017, a.a.O., S. 418–420.

¹³ Vgl. ebd., S. 418.

¹⁴ Beispiele für kurzfristige Kolonienbildungen sind zwischen 1777 und 1781 die Delagoa Bay (Mosambik) und die Nikobaren, für kleinere Projekte Suqutra 1857/58, die Nikobaren 1858, die Salomonen 1895/96, die Westsahara 1899 und Südostanatolien 1913. Zu den militärischen Interventionen mit anderen Großmächten zählen u.a. jene im Libanon 1860 sowie in Kreta 1897; als prominentes Beispiel gilt die Niederschlagung des sog. Boxeraufstandes in China 1900–1901. Vgl. Walter Sauer: Schwarz-Gelb in Afrika. Habsburgermonarchie und koloniale Frage, in: ders. (Hg.): *k.u.k. kolonial. Habsburgermonarchie und europäische Herrschaft in Afrika*, Wien 2007, S. 17–78; Andreas Bilgeri: Österreich-Ungarn im Konzert der Kolonialmächte. Die militärischen Interventionen der Kriegsmarine, in: *Kakaniien revisited*, 2012, <http://www.kakaniien-revisited.at/beitr/fallstudie/ABilgeri1.pdf> [Abruf: 10.01.2023].

¹⁵ Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fanden mehrere kolonialpolitisch, wirtschaftlich und wissenschaftlich orientierte Expeditionen statt, u.a. in die Nordpolarregion und nach Südasiens. Vgl. Marianne Klemun und Johannes Mattes: Expeditionen und Forschungsreisen (1847–1918). Die kaiserliche Akademie als Förderer und Veranstalter, in: Johannes Feichtinger und Brigitte Mazohl (Hg.): *Die Österreichische Akademie der Wissenschaften 1847–2022. Eine neue Akademieggeschichte*, Bd. 1, Wien 2022, S. 197–273 oder Hermann Mückler (Hg.): *Österreicher in der Südsee. Forscher, Reisende, Auswanderer*, Wien 2012. Die Novara-Expedition, die erste Weltumsegelung der Fregatte SM Novara in den Jahren 1857 bis 1859, erregte auch aufgrund des mehrbändigen wissenschaftlichen Reisewerks internationale Aufmerksamkeit. Vgl. Renate Basch-Ritter: *Die Weltumsegelung der Novara 1857–1859. Österreich auf allen Meeren*, Graz 2008.

Im Jahr 1894 erfolgte die Gründung der Österreichisch-Ungarischen Kolonialgesellschaft, deren kolonialpropagandistische und protokoloniale Aktivitäten durch die Herausgabe einer eigenen Kolonial-Zeitung dokumentiert sind.¹⁶ In gleicher Weise verfolgte Österreich-Ungarn aktiv innerkontinentale Kolonisationsmaßnahmen.¹⁷ Im Rahmen der Post/Kolonialismus-Debatte in Bezug auf Österreich werden somit auch die innereuropäischen kolonialen Aktivitäten der Doppelmonarchie sowie die herrschaftspolitischen Strukturen und Formen der Diskriminierung, Marginalisierung und Repression von sogenannten peripheren Kulturen und Nationalitäten mit anderer Sprache und Religionszugehörigkeit im Vielvölkerstaat diskutiert.¹⁸ Die kolonialhistorische „Sonderrolle“¹⁹ Österreich-Ungarns und Österreichs im europäischen Zusammenhang ist ausschlaggebend für eine kontextspezifische Definition des Begriffs Kolonialismus. Clemens Ruthner schlug hierfür die treffende Bezeichnung einer „Pseudo-Kolonialmacht“ vor, die sich im Sinne des innerkontinentalen Kolonialismus „anderssprachiger Territorien imperialistisch bemächtigt hat, um sie zu beherrschen und ökonomisch auszubeuten“²⁰ und deren auf ethnischer Differenzierung basierenden Imagologien, Identitätspolitik und Herrschaftsformen durchaus mit überseeischen Kolonialreichen vergleichbar wären.²¹ Ein weiterer Begriff ist „Kolonialismus ohne Kolonien“, der Herrschaftsverhältnisse „zwischen dominanten ‚Zentren‘ und abhängigen ‚Peripherien‘ innerhalb von Nationalstaaten oder territorial zusammenhängenden Landimperien“²² beschreibt. Vergleichbare Aspekte im außer- und innereuropäischen Kolonialismus sind das durch die Aufklärung geprägte, fortschrittsorientierte Entwicklungdenken, die Homogenisierungsbestrebungen der hegemonialen Mächte sowie die „latente oder auch offene Verachtung der so genannten minder entwickelten Kultur, die sich im 19. Jahrhundert zum biologischen Rassismus steigern wird“²³. Innerkontinentale Kolonisationsmaßnahmen Österreich-Ungarns betrafen annektierte Gebiete wie Galizien, die Bukowina und vor allem Bosnien und Herzegowina (1908), die einen halb- oder quasikolonialen Status einnahmen. Ethnische Alteritäts- und Differenzkonstruktionen waren somit Teil der Expansionsbestrebungen innerhalb Europas und manifestierten sich insbesondere

¹⁶ Vgl. Simon Loidl: „Europa ist zu enge geworden“. *Kolonialpropaganda in Österreich-Ungarn 1885 bis 1918*, Wien 2017.

¹⁷ Vgl. dazu Johannes Feichtinger: Habsburg (post)-colonial. Anmerkungen zur Inneren Kolonisierung in Zentraleuropa, in: ders., Ursula Prutsch und Moritz Csáky (Hg.): *Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*, Innsbruck et al. 2003, S. 13–31; Bernhard Bachinger, Wolfram Dornik und Stephan Lehnaedt (Hg.): *Österreich-Ungarns imperiale Herausforderungen. Nationalismen und Rivalitäten im Habsburgerreich um 1900*, Göttingen 2019. In Bezug auf die Annexion Bosnien und Herzegowina vgl. Clemens Ruthner und Tamara Scheer (Hg.): *Bosnien-Herzegowina und Österreich-Ungarn 1878–1918. Annäherungen an eine Kolonie*, Tübingen 2018.

¹⁸ Vgl. Wolfgang Müller-Funk und Birgit Wagner: Diskurse des Postkolonialen in Europa, in: dies. (Hg.): *Eigene und andere Fremde. „Postkoloniale“ Konflikte im europäischen Kontext*, Wien 2005, S. 9–27, hier S. 13–14.

¹⁹ Sauer 2017, a.a.O., S. 420.

²⁰ Clemens Ruthner: k.u.k. „Kolonialismus“ als Befund, Befindlichkeit und Metapher: Versuch einer weiteren Klärung, in: *Kakalien revisited*, 2003, S. 1, <http://www.kakalien-revisited.at/beitr/theorie/CRuthner3.pdf> [Abruf: 10.01.2023].

²¹ Vgl. ebd.

²² Osterhammel/Jansen 2012, a.a.O., S. 21.

²³ Müller-Funk/Wagner 2005, a.a.O., S. 14–15.

im islamisch geprägten Kulturraum der Balkanregion in Form eines Balkanismus als eine Variante des Orientalismus.²⁴ Walter Sauer zufolge wurde die Beziehung des Habsburgerreichs zum Kolonialismus im 20. Jahrhundert sehr unterschiedlich bewertet: Während es in den 1930er und frühen 1940er Jahren „als wichtiger Vorläufer des deutschen Imperialismus“²⁵ betrachtet wurde, unterstützten sowohl politische und wissenschaftliche Diskurse auch nach 1945 die eingangs erwähnte These einer „kolonialen Unbelastetheit“. Das Beharren auf einer kolonialen Unschuld sollte, so Sauer, einerseits vom Nationalsozialismus abgrenzen und andererseits die „Positionierung der neutralen Republik gegenüber den unabhängig gewordenen Kolonien“ bekräftigen.²⁶ Erst nach der Jahrtausendwende hätte eine entideologisierte Erforschung der Kolonialgeschichte Österreichs beziehungsweise Österreich-Ungarns eingesetzt.²⁷ In neueren Forschungen wird nun die lange Zeit gültige Überzeugung der kolonialen Unbelastetheit widerlegt und auf die vielfachen politischen, ökonomischen und ideellen Verstrickungen Österreichs mit der Kolonialgeschichte hingewiesen. Aus historischer, kultur- und literaturwissenschaftlicher Sicht plädieren neben Johannes Feichtinger und Clemens Ruthner auch Wolfgang Müller-Funk und Birgit Wagner für postkoloniale Betrachtungsweisen der Habsburgermonarchie, die im Kontrast zu Auffassungen eines Völkerkerkers oder romantisierender Nostalgien differenzierte machtkritische Analysemöglichkeiten offerieren.²⁸ Aufgrund der unterschiedlichen Ausgangslagen können postkoloniale Theorien aus dem angelsächsischen Kontext jedoch nicht eins zu eins auf innereuropäische Konstellationen übertragen werden, daher ist „eine kreative Auseinandersetzung mit diesen Ansätzen“²⁹ anzustreben.

Die vielfachen Verwobenheiten mit der Kolonialgeschichte haben deutliche Spuren hinterlassen. Dem kolonialen Erbe³⁰ in materieller Hinsicht begegnet man in Österreich in unterschiedlichen Bereichen der visuellen Kultur wie auch im urbanen Raum, etwa in Form von Denkmälern oder Straßennamen: So etwa das Standbild von Ferdinand Maximilian von Habsburg im Stadtteil Hietzing in Wien, der 1864 als Maximilian I., Kaiser von Mexiko inthronisiert wurde und für die Tötung von rund 9 000 politischen Gegner:innen verantwortlich war, bevor er 1867 selbst in Mexiko standrechtlich erschossen wurde. Es kann als prototypisch für das Ausblenden von Österreichs machtpolitischer Involviertheit in die Kolonialgeschichte betrachtet werden.³¹ Beispiele für diskriminierende Straßen-

²⁴ Vgl. ebd., S. 22. In Bezug auf Balkanismus als Spielart des Orientalismus vgl. Maria Todorova: *Imagining the Balkans*, Oxford 1997.

²⁵ Sauer 2017, a.a.O., S. 420.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. Müller-Funk/Wagner 2005, a.a.O., S. 23.

²⁹ Ebd.

³⁰ Anna Greve beschreibt das koloniale Erbe als aus der Kolonialzeit stammende „materielle Zeugnisse, Traditionen und Gedankenmuster“, die „bis in die heutigen Gesellschaften sowohl ehemals kolonialisierter Länder als auch ehemaliger Kolonialmächte fortwirken“ und deren Geschichten durch Machtasymmetrien gekennzeichnet und ineinander verwoben sind. Anna Greve: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, Bielefeld 2019, S. 12.

³¹ Vgl. Jens Kastner: Das Modell Maxingpark. Warum kolonialistische Statuen in Österreich so bald nicht niedergerissen werden, in: *ak. analyse & kritik. Zeitung für linke Debatte und Praxis*, Nr. 662, 18.08.2020,

namen in Wien sind die Große M*gasse und die Kleine M*gasse im 3. und 2. Bezirk oder Straßen, die nach österreichischen Reisenden, „Entdeckern“ und Sammlern wie Oscar Baumann und Emil Holub benannt sind.³² In alltagskulturellen Kontexten sind es koloniale und neokoloniale Produktwerbungen und Firmenlogos, wie beispielsweise das historische Signet des Kaffeehändlers Julius Meinl, das einen Schwarzen Jungen mit einer traditionellen Fes-Kopfbedeckung im Profil zeigte. Aufgrund mehrfacher Rassismuskorrekturen wurde es 2004 umgestaltet und durch eine rote Silhouette des Jungen in aufrechter Haltung ersetzt. Zukünftig soll allerdings nur mehr die Kopfbedeckung auf petrolfarbenem Hintergrund zu sehen sein.³³ Aufgrund der Kombination des rassistischen Begriffs M* mit der stereotypen Darstellung eines Schwarzen Menschen wurde auch das Logo der Vorarlberger Bierbrauerei Mohrenbräu mehrfach kritisiert, in der Folge präsentierte die Brauerei 2022 einen neuen Markenauftritt.³⁴ Auch die menschenverachtende Praxis der fotografisch und teilweise auch künstlerisch dokumentierten Völkerschauen, die nicht nur auf dem Boden der großen Kolonialmächte, sondern auch in Österreich-Ungarn und in den Jahren 1870 bis 1910 bevorzugt im Wiener Prater stattfanden, ist eng mit dem Kolonialismus verwoben.³⁵ Im Feld der Kunst manifestiert sich das koloniale Erbe unter anderem in musealen Sammlungsbeständen.³⁶ Darüber hinaus sind auch Werke aus verschiedenen Perioden der Kunstgeschichte im Lichte – oder besser im Schatten – von kolonialen Ideologien zu betrachten.³⁷ Koloniale Altlasten in immaterieller Hinsicht finden sich in eurozentrischen und rassifizierenden Begriffen und Konzepten der Wissenschaftsgeschichte sowie in Disziplinen wie der Medizin, Anthropologie und

S. 30, https://www.jenspetzkastner.de/fileadmin/user_upload/PDF/Artikel/Kastner_Modell_Maximipark_1808_AK_HP_30.pdf [Abruf: 10.01.2023].

- ³² In den 2021 erschienenen Ergänzungsband zu den umstrittenen Straßennamen Wiens wurden auch jene aufgenommen, die in unmittelbarer Verbindung zur Kolonialgeschichte stehen. Vgl. Walter Sauer: Kolonialismus, in: Peter Autengruber, Oliver Rathkolb, Lisa Rettl und Walter Sauer (Hg.): *Umstrittene Wiener Straßennamen. Ein kritisches Lesebuch*, 1. Ergänzungsband, Wien 2021, S. 63–100, <https://www.digital.wienbibliothek.at/urn/urn:nbn:at:AT-WBR-404550> [Abruf: 26.06.2024]. Aufschlussreich ist außerdem Sauer Reiseführer, der in über fünfhundert Stationen afrikanischen Spuren in ganz Österreich nachgeht und „Geschichten über Sklaverei und Kolonialismus, Mission und Entwicklungszusammenarbeit, Solidarität und Integration“ aufarbeitet. Vgl. Walter Sauer: *Expeditionen ins afrikanische Österreich. Ein Reisekaleidoskop*, Wien 2014.
- ³³ Vgl. Verena Kainrath: Totgesagter Meinl am Graben eröffnet neu – der Mohr ist Geschichte, in: *Der Standard*, 21.10.2021, <https://www.derstandard.de/story/2000130615205/totgesagter-meinl-am-graben-eroeffnet-neu-der-mohr-ist-geschichte> [Abruf: 26.01.2023].
- ³⁴ Vgl. o.A.: Mohrenbräu ändert umstrittenes Logo minimal, in: *vorarlberg.ORF.at*, 08.03.2022, <https://vorarlberg.orf.at/stories/3146342> [Abruf: 26.01.2023].
- ³⁵ Vgl. Werner Michael Schwarz: *Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung „exotischer“ Menschen, Wien 1870–1910*, Wien 2001.
- ³⁶ Hier sind in erster Linie Kunstobjekte aus den Sammlungsbereichen des Weltmuseums Wien adressiert. Einen aktuellen Forschungsstand zu kolonialen Provenienzen bietet der umfassende Sammelband von Pia Schölnberger (Hg.): *Das Museum im kolonialen Kontext. Annäherungen aus Österreich*, Wien 2021.
- ³⁷ Dieser Thematik widmet sich die Autorin in ihrem Forschungsprojekt *Ambivalenz und Aneignung. Exotismen, Primitivismen und ihre kolonialkulturellen Kontexte in der Kunst der Moderne Österreichs. Fallstudien aus dem 19. und 20. Jahrhundert*.

Ethnologie, die wesentlich zur Legitimierung des europäischen Kolonialismus beitrugen und bis heute gesellschaftliche und parteipolitische Diskussionen zu Asylpolitik oder Migration prägen.³⁸

Restitution von kolonialer Raubkunst: Aktuelle Debatten und Initiativen

Im Fokus der postkolonialen Debatten im Museums- und Ausstellungswesen stehen seit geraumer Zeit unterschiedliche Formen der (gewaltsamen) kulturellen Aneignung und damit auch Begriffe wie Raub- oder Beutekunst, wenn es um den unrechtmäßigen Erwerb oder Diebstahl von künstlerischen Objekten aus ehemals kolonisierten Regionen geht. Im Zuge der kolonialen Expansionen wurden nicht nur als fremd markierte Territorien eingenommen und ökonomisch ausgebeutet, sondern auch menschliche Überreste sowie unzählige Kunst- und Kulturgüter gestohlen oder auf fragliche Art und Weise „erworben“. Diese befinden sich nach wie vor in den Sammlungen europäischer Museen. „Der Umgang mit dem kolonialen Erbe Europas“, so bringt es der deutsche Historiker und Afrikawissenschaftler Jürgen Zimmerer auf den Punkt, „ist eine der großen, wenn nicht die größte Identitätsdebatte unserer Zeit, und der Streit um koloniale Objekte ist ein Kapitel daraus.“³⁹ In Österreich betrifft diese Problematik insbesondere das Weltmuseum Wien. Bei vielen der musealen Sammlungsbeständen handelt es sich um Objekte, die im Zuge von „Entdeckungen“, Expeditionen und Forschungsreisen oder aber durch Ankäufe von anderen europäischen Kolonialmächten nach Wien gelangten und im Konnex der ethnografischen und exotistischen Interessen der Habsburger zu betrachten sind.⁴⁰ Die Provenienz einiger Objekte könnte dabei durchaus illegal sein. Das ehemalige Museum für Völkerkunde wurde 2013 in Weltmuseum Wien umbenannt und 2017 nach umfassenden Sanierungsarbeiten und Umbauten sowie einer umfassenden Neukonzeptionierung der Dauerausstellung wiedereröffnet.⁴¹ Unter der Devise „Es geht um Menschen“ versteht sich das ethnologische Museum als ein lebendiges „Archiv mit Dokumenten der kulturellen

³⁸ Vgl. dazu exemplarisch: Karl Pusman: *Die „Wissenschaften vom Menschen“ auf Wiener Boden (1870–1959). Die anthropologische Gesellschaft in Wien und die anthropologischen Disziplinen im Fokus von Wissenschaftsgeschichte, Wissenschafts- und Verdrängungspolitik*, Wien 2008; Friedrich Koger: *Die Anfänge der Ethnologie in Wien. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte*, Wien 2008. Zum österreichischen Mediziner, Ethnographen, Anthropologen und Forschungsreisenden Rudolf Pöch (1870–1921) vgl. Sophie Schasiepen: *Schreiben über Dr. Rudolf Pöchs „Forschungsreisen“. Postkoloniale Kritiken und die österreichische Rezeption eines k. u. k. Anthropologen. Eine kritische Diskursanalyse*, Diplomarbeit Akademie der bildenden Künste, Wien 2013. Zum österreichischen Reiseschriftsteller, Ethnologen und Fotografen Hugo Adolf Bernatzik (1897–1953) vgl. „Die herrlichen schwarzen Menschen“. *Hugo Bernatziks fotojournalistische Beutezüge in den Sudan 1925–1927*, hg. v. Monika Faber und Martin Pfitscher, Ausst.-Kat. Photoinstitut Bonartes, Wien 2014.

³⁹ Jürgen Zimmerer: Die größte Identitätsdebatte unserer Zeit, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.02.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kolonialismus-postkolonialismus-humboldt-forum-raubkunst-1.4334846> [Abruf: 26.01.2023].

⁴⁰ Zu den Geschichten der Sammlungen im Weltmuseum Wien vgl. <https://www.weltmuseumwien.at/sammlungsbereiche> [Abruf: 26.01.2023].

⁴¹ Zur Geschichte des Museums vgl. Axel Steinmann und Gerard van Bussel: *Bewegte Geschichten. Weltmuseum Wien*, in: Christian Schicklgruber (Hg.): *Weltmuseum Wien*, Wien 2017, S. 305–312.

Vielfalt und der Veränderungen der Kulturen der Welt“.⁴² Bemerkenswert ist zunächst der vergleichsweise selbstkritische Zugang zu den Sammlungsbeständen des Hauses: So wird der europäische Kolonialismus nicht ausgeblendet oder marginalisiert, sondern in einem eigens installierten Raum der Schausammlung mit dem Titel *Im Schatten des Kolonialismus* thematisiert. Neben den Verstrickungen Österreichs mit dem Kolonialismus geht es hier insbesondere darum, inwiefern das Weltmuseum Wien von kolonialen Expansionen profitierte. Die Fragen „Erbeutet? Geschenkt? Getauscht?“ verweisen auf die Erwerbsgeschichten vieler Gegenstände, die von unterschiedlichen Aneignungsformen und kolonialer Gewalt zeugen.⁴³ Im Rahmen der Wiedereröffnung des Museums im Jahr 2017 konnte die Künstlerin Lisl Ponger gewonnen werden, die das von ihr gegründete und wandernde Metamuseum der Ethnologie, das *MuKul* (Museum für fremde und vertraute Kulturen)⁴⁴, in einem architektonisch von den ethnologischen Schausälen abgegrenzten Raum einrichtete und die zehnteilige Installation *The Master Narrative* zeigte.⁴⁵ Pongers Arbeiten folgen der Intention, „die Meistererzählung des Universal Museums“⁴⁶, dessen „unreflektierte Perspektive auf die ‚Anderen‘“⁴⁷ sowie eine „ohne schlüssige Selbstreflexion über die europäische Sammelwut“⁴⁸ gestaltete Schau kritisch zu diskutieren und Besucher:innen mit alternativen Perspektiven und emanzipatorischen Gegenerzählungen zu konfrontieren. Neben dem Hauptwerk der Ausstellung, einer etwa achtstündigen Zweikanal-Audio-Video-Installation mit dem Titel *The Master Narrative und Don Durito* (2017), in der von der Künstlerin Texte zum Kolonialismus und zur Ethnografie vorgelesen werden, war eine fotografische Werkgruppe zu sehen. Die Namensverkehrung im Titel der Farbfotografie *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel* (2010) verweist nicht nur auf den Bildprotagonisten, die berühmte Filmfigur des Archäologen Dr. Jones, sondern auch auf die gewaltsame Vertreibung der First Americans (Abb. 2).⁴⁹ Im Foto hebt Jones den roten Vorhang und gibt den Blick auf seine Sammlung frei, deren Objekte in unterschiedliche Kategorien wie Art, Artefact, Specimen, Trophy und Curio eingeteilt sind.⁵⁰ Die Namen Pablo Picasso und Georg Baselitz sind als Anspielung auf ihre leidenschaftliche Sammeltätigkeit und künstlerische Aneignung afrikanischer Skulpturen zu lesen. Das von der Künstlerin inszenierte Klassifizierungssystem deutet auf die unterschiedlichen Präsentationsweisen und Bewertungen dieser Objekte im Laufe der Zeit hin: „Erst waren die

42 Weltmuseum Wien, <https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns> [Abruf: 26.01.2023].

43 Vgl. <https://www.weltmuseumwien.at/schausammlung/#kolonialismus> [Abruf: 26.01.2023].

44 Museum für fremde und vertraute Kulturen, <https://www.lislponger.com/mukul> [Abruf: 30.01.2023].

45 Vgl. *Lisl Ponger. The Master Narrative*, Ausst.-Kat. Weltmuseum Wien, Wien 2017.

46 Khadija von Zinnenburg Carroll: Don Duritos langer Atem. Lisl Pongers Audio-Video-Installation *The Master Narrative und Don Durito*, in: *Lisl Ponger. Professione: fotografa*, hg. v. Christiane Kuhlmann, Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg, Salzburg 2019, S. 35–42, hier S. 35.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Vgl. Christa Benzer: Abenteuer Archäologie, in: *Der Standard*, 20.04.2011, <https://www.derstandard.at/story/1303291054228/abenteuer-archaeologie> [Abruf: 30.01.2023].

50 Vgl. dazu das Interview mit Lisl Ponger: Beatrice Barrois: *Der Blick in den Spiegel: Das Museum für fremde und vertraute Kulturen. Ein Gespräch mit Lisl Ponger*, Wien 2016, <https://www.beatricebarrois.de/de/interviews/der-blick-in-den-spiegel-das-museum-für-fremde-und-vertraute-kulturen.html> [Abruf: 31.01.2023].



Abb. 2 Lisl Ponger, *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel*, 2010, Farbfotografie, C-Print, 173 × 136 cm. Copyright: Lisl Ponger/Bildrecht Wien.

Objekte Kuriosa, davor noch waren sie Trophäen, dann werden sie kunsthandwerkliche Objekte und schlussendlich werden sie Kunst⁵¹, so Lisl Ponger.

Die Einladung einer zeitgenössischen Künstlerin, die mit ihren Arbeiten die ideologischen Grundlagen und die kolonialen Verstrickungen eines ethnologischen Museums subversiv-kritisch kommentiert, ist ebenso bemerkenswert wie auch die Integration der Kolonialismus-Debatte in einen Saal der Wiener Schausammlung. Zugänge wie diese gehen konform mit postkolonialen Perspektiven auf museale Sammlungsgeschichten sowie allgemeinen Dekolonisierungsbestrebungen in den unterschiedlichsten Bereichen. Und dennoch ist das Weltmuseum mit vielfacher Kritik konfrontiert, wenn es um den Umgang mit bestimmten Sammlungsobjekten und ihre kolonialen Kontexte geht. Neben dem

⁵¹ Lisl Ponger, zit. n.: Lisl Pongers Hommage an Indiana Jones. Von der Kuriosität zur Kunst, in: *oe1.orf.at*, 08.04.2017, <https://oe1.orf.at/artikel/274416/Von-der-Kuriositaet-zur-Kunst> [Abruf: 31.01.2023].

berühmten Quetzalfeder-Kopfschmuck⁵² aus Mexiko stehen vor allem die sogenannten Benin-Bronzen im Fokus aktueller Restitutionsdebatten, von denen sich auch einige im Weltmuseum befinden.⁵³ Eine Vielzahl dieser Kunstschätze wurde im Zuge der britischen Invasion des Königreichs Benin im Jahr 1897 geplündert und gelangte als Beutekunst nach Europa und in die USA. Auf Initiative von Franz Heger, dem damaligen Kustos der anthropologisch-ethnographischen Abteilung, konnten einige Werke für die Wiener Sammlung angekauft werden.⁵⁴ Die umfangreichsten Bestände befinden sich im British Museum in London und im Ethnologischen Museum in Berlin. Wahrscheinlich zählen die Benin-Bronzen zu den ersten afrikanischen Objekten, „die in Europa als Kunst anerkannt wurden und somit den – rassistischen – Blick auf Afrika veränderten, dessen Bewohner*innen man bis dahin bestenfalls Befähigung zum Kunsthandwerk zugetraut hatte“⁵⁵. Andererseits fungieren sie seit geraumer Zeit als Symbole für koloniale Raubkunst, da es bereits 1972 Rückgabeforderungen seitens der nigerianischen Regierung gegeben hatte.⁵⁶ Ausschlaggebend für die internationale Aufmerksamkeit für diese Thematik in jüngster Zeit war der von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy im Jahr 2018 verfasste Bericht zur Restitution afrikanischer Kulturgüter aus französischen Sammlungen.⁵⁷ Diesem kulturpolitischen Aufruf zu zeitnahen Rückführungen an afrikanische Staaten und einer Neuorientierung kultureller Beziehungen folgten vereinzelt Rückgabeinitiativen, etwa durch Frankreich im Jahr 2021 oder Deutschland 2022.⁵⁸ Im Weltmuseum Wien wurden diese Vorgänge mit Interesse beobachtet – Nadja Haumberger, die Kuratorin für „Afrika südlich der Sahara“, meinte 2018 dazu, dass es große Lücken in der Provenienzforschung gäbe und Schenkung oder Erwerb keine Freibriefe für ethisch-moralische Unbedenklichkeit wären.⁵⁹ In Bezug auf die Restitution von Artefakten kolonialer Beute ist im internationalen Vergleich auf

⁵² Vgl. Gerard von Bussel: Des Erzherzogs neues Federwerk, in: Schicklgruber 2017, a.a.O., S. 42–44. Zur Restitutionsdiskussion vgl. o.A.: Mexiko fordert Moctezumas Kopfschmuck von Wien zurück, in: *news.orf.at*, 13.10.2020, <https://orf.at/stories/3184972> [Abruf: 26.01.2023].

⁵³ Unter den 44 700 Inventarnummern aus Afrika finden sich 13 Objekte aus dem Königreich Benin, die im Rahmen des kolonialen Krieges von 1897 nach Europa gelangten und deren Provenienz ethisch problematisch ist. Vgl. Christoph Irrgeher: Geben ist schwieriger denn nehmen, in: *Wiener Zeitung*, 26.02.2020, <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/2052078-Geben-ist-schwieriger-denn-nehmen.html> [Abruf: 31.01.2023]. Vgl. dazu außerdem die berühmten und weltweit einzigartigen zwei „Hofzwerge“: Nadja Haumberger: Zwei Hofzwerge, in: Schicklgruber 2017, a.a.O., S. 276–277.

⁵⁴ Vgl. Weltmuseum Wien, <https://www.weltmuseumwien.at/sammlungsbereiche> [Abruf: 26.01.2023].

⁵⁵ Thomas Sandkühler, Angelika Epple und Jürgen Zimmerer: Restitution und Geschichtskultur im (post-)kolonialen Kontext: Facetten einer schwierigen Debatte, in: dies. (Hg.): *Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit*, Köln 2021, S. 9–33, hier S. 12.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Vgl. dazu die deutschsprachige, gekürzte Fassung: Felwine Sarr und Bénédicte Savoy: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Berlin 2019.

⁵⁸ Vgl. Linda Schildbach: Frankreich gibt Raubkunst zurück: „Es wird ein Vorher und ein Nachher geben“, in: *Tagesschau*, 27.10.2021, <https://www.tagesschau.de/ausland/europa/frankreich-kulturgueter-benin-101.html> [Abruf: 31.01.2023]; Markus Sambale: Rückgabe der Benin-Bronzen. „Ein Stück Gerechtigkeit“, in: *Tagesschau*, 19.12.2022, <https://www.tagesschau.de/inland/innenpolitik/benin-bronzen-rueckgabe-101.html> [Abruf: 31.01.2023].

⁵⁹ Vgl. Stefan Weiss: Weltmuseum-Kuratorin zu Kolonialismus: „Es gibt ganz große Lücken“, in: *Der Standard*, 27.11.2018, <https://www.derstandard.at/story/2000092338132/weltmuseum-kuratorin-zu-kolonialismus-es-gibt-ganz-grosse-luecken> [Abruf: 31.01.2023].

(kultur-)politischer Ebene bisher verhältnismäßig wenig Konkretes geschehen, was auf die fehlende Finanzierung der kolonialen Provenienzforschung, die Gesetzeslage und das geringe Interesse oder die nicht vorhandene Bereitschaft für Rückgaben zurückzuführen ist.

Und dennoch lassen sich einige Initiativen nennen: Seit 2010 nimmt das Weltmuseum gemeinsam mit anderen ethnologischen Museen und Nigeria an der 2007 eingerichteten Benin Dialogue Group teil, um neue Perspektiven im Umgang mit den im Zuge der Kolonialzeit geraubten und in europäische Metropolen verbrachten Kunstschatzen zu entwickeln.⁶⁰ 2019 fand im Weltmuseum der Workshop *Das Museum im kolonialen Kontext* statt, im Zuge dessen die Erwerbungen der österreichischen Bundesmuseen im 19. und 20. Jahrhundert diskutiert wurden.⁶¹ Das österreichische Kunst- und Kulturministerium förderte 2020 Forschungsprojekte an vier betroffenen Bundesmuseen und setzte 2022 ein Fachgremium mit dem Vorsitz von Jonathan Fine, dem Direktor des Weltmuseums, ein, das Richtlinien im Umgang mit kolonialen Objekten und für das Vorgehen bei Rückgabeforderungen erarbeiten soll.⁶² Im Gegensatz zur Restitution von Kunstobjekten ist im Bereich der Repatriierung mehr geschehen: 2015 gab das Weltmuseum unter anderem einen Maori-Schädel an Vertreter:innen aus Neuseeland zurück, 2022 folgte die Repatriierung von menschlichen Überresten an Hawaii durch das Naturhistorische Museum Wien.⁶³ 2023 fand das auf den österreichischen kulturellen und politischen Kontext ausgerichtete *Kitong Kiass Internationale 3RRR-Symposium (Restitution, Rehabilitation and Reconciliation)* in Wien statt, im Rahmen dessen prominente Teilnehmer:innen, wie etwa der kamerunische Postkolonialismus-Theoretiker Achille Mbembe, über die Komplexität der Restitutionsfrage diskutierten.⁶⁴ Im Juni 2023 präsentierte das international besetzte Fachgremium schließlich 20 ausgearbeitete Handlungsempfehlungen zum Umgang mit Objekten aus kolonialen Kontexten in den österreichischen Bundesmuseen. Einer der wesentlichen Punkte ist die Rückgabe von Objekten auf einer „state-to-state Basis“, alsbald der Unrechtskontext nachgewiesen werden kann. Das Bundesministerium kündigte an, in den Folgemonaten einen Gesetzesentwurf zu entwickeln und die Finanzierung der postkolonialen Provenienzforschung zu verdoppeln.⁶⁵ Es bleibt

⁶⁰ Vgl. Weltmuseum Wien, <https://www.weltmuseumwien.at/wissenschaft-forschung/teilnahme-am-benin-dialog> [Abruf: 31.01.2023].

⁶¹ Vgl. Schölnberger 2021, a.a.O.

⁶² Vgl. Bundesministerium Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport: Postkoloniale Provenienzforschung in Österreich, 20.01.2022, <https://www.bmkoes.gv.at/kunst-und-kultur/Neuigkeiten/postkoloniale-provenienzforschung-oe.html> [Abruf: 18.06.2024].

⁶³ Vgl. o.A.: Weltmuseum Wien. Illegal entwendete menschliche Überreste aus Neuseeland kehren zurück in die Heimat, in: *Der Standard*, 19.05.2015, <https://www.derstandard.at/story/2000016039616/illegal-entwendete-menschliche-ueberreste-aus-neuseeland-kehren-zurueck-in-die>; vgl. Stefan Weiss: Kolonialismus. Naturhistorisches Museum gibt menschliche Überreste zurück, in: *Der Standard*, 14.02.2022, <https://www.derstandard.at/story/2000133359070/naturhistorisches-museum-gibt-menschliche-ueberreste-zurueck> [Abruf beider Links: 31.01.2023].

⁶⁴ Vgl. Kitong Kiass Internationales 3RRR-Symposium 2022, https://www.afriurotext.at/?page_id=5409 [Abruf: 31.01.2023].

⁶⁵ Vgl. Bundesministerium Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport: Staatssekretärin Mayer präsentierte Handlungsempfehlungen zu Objekten aus kolonialen Kontexten, 20.06.2023, <https://www.bmkoes.gv.at/kunst-und-kultur/Neuigkeiten/Museen-im-kolonialen-Kontext/pk-empfehlungen-zu-objekten-aus-kolonialen-kontexten0.html> [Abruf: 18.06.2024].

nach wie vor interessant und ungewiss, wie von politischer Seite im Falle einer konkreten Restitutionsanfrage eines afrikanischen Staates reagiert wird.

Ein kolonialkritischer Blick in die Kunstgeschichte

Im Zuge einer Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe in der visuellen Kultur Österreichs geht es nicht nur um problematische Provenienzen der musealen Sammlungsbestände, sondern auch um Werke der Kunstgeschichte und um die Kunstgeschichtsschreibung selbst. Die Disziplin und ihre Kanonbildung ist bis in die Gegenwart mit eurozentrischen Ordnungs-, Klassifizierungs- und Be-/Wertungssystemen sowie Repräsentationsmodi verknüpft.⁶⁶ Im Zusammenhang mit der Frage nach der Universalität der Kunstgeschichte und Begriffen wie der Global Art History skizzierte Susanne Leeb diese Problemstellungen wie folgt: „Die derzeitige europäische Kunstgeschichtsschreibung steht vor der Herausforderung, den methodischen Eurozentrismus und Okzidentalismus des eigenen Fachs zu überwinden. Die Verwickeltheit in globale Geschichten – durch Handels-, Entdeckungs-, Kolonial- und Imperialgeschichten sowie durch die ökonomischen Prozesse der Globalisierung und durch Migration – lässt ahnen, dass es die *postcolonial condition* mit sich bringt, die eigenen Kriterien, Narrationen und Wertbegriffe zu verändern.“⁶⁷ Postkoloniale Interventionen im Feld der Kunstgeschichte setzen bei der Reflexion und Revision der fachlichen Grundlagen, Prinzipien sowie Geschichte(n) an. Kritisch befragt werden die Konstruktionen von Metanarrativen zur nationalen Identität und die Formen der Abwertung und Marginalisierung der sogenannten Anderen als Fremde. In gleicher Weise werden Exklusionsmechanismen im Zuge der kunsthistorischen Kanonbildung, die ethnisch-geschlechtlichen Codierungen von Kunstschaffenden sowie die dominante Figur des weißen, europäischen und männlichen Künstlers thematisiert.⁶⁸ Einer postkolonialen Kunstgeschichte, so formuliert es Christian Kravagna, geht es „zum einen um das Aufwerten bisher marginalisierter Kunst von außereuropäischen und Schwarzen Künstler_innen und zum anderen um die Analyse des Kanons der westlichen Moderne in Bezug auf die Manifestation von kolonialistischen, rassistischen und exotistischen Vorstellungen in den Werken europäischer Kunst“⁶⁹. Zu den wichtigen Untersuchungsgegenständen zählen daher die Repräsentationsweisen des vermeintlich „Eigenen“ und „Fremden“, die Herstellung und Verhandlung von kulturellen Differenzen und Hierarchien sowie der Niederschlag von kolonialen Fantasien und Ideologien in Kunstwerken und in der Kunsthistoriographie. Weitere Forschungsbereiche einer postkolonial informierten Kunstgeschichte sind die unterschiedlichen Aneignungsformen und Verwertungsstrategien von außereuropäischer

⁶⁶ Vgl. Alexandra Karentzos: Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierungen, Kanonisierungen, Repräsentationen, in: Julia Reuter und Alexandra Karentzos (Hg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden 2012, S. 249–266, hier S. 249.

⁶⁷ Susanne Leeb: Weltkunstgeschichte und Universalismusbegriffe: 1900/2010, in: *kritische berichte*, Jg. 40, H. 2, 2012, S. 13–25, hier S. 13, <https://journals.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/view/40176/33842> [Abruf: 31.01.2023].

⁶⁸ Vgl. Karentzos 2012, a.a.O., S. 253–254.

⁶⁹ Vgl. Christian Kravagna: Postcolonial Studies, in: Elke Gaugele und Jens Kastner (Hg.): *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*, Wiesbaden 2016, S. 65–83, hier S. 78.

Kunst über die Jahrhunderte, der Authentizitäts- und Originalitätsanspruch der westlichen Moderne oder alternative Perspektiven und Gegenerzählungen zum kolonialen/imperialen Diskurs, transnationale künstlerische Kontakte und Kooperationen sowie transkulturelle Austausch- und Transferprozesse im Sinne der *Entangled Art Histories*.

In Österreich lässt sich in vielen Bereichen eine relativ späte Rezeption der Postcolonial Studies feststellen. Während sich ab der letzten Jahrhundertwende Fächer wie Geschichte, Kultur-, Literatur-, Politik- oder Sozialwissenschaften intensiv mit den imperialen Ambitionen, Gesten und Strukturen der „Pseudo-Kolonialmacht“⁷⁰ Österreich-Ungarns auseinandersetzen und dabei auf Ansätze der Postcolonial Studies rekurrierten⁷¹, zeigten kunsthistorische Institute für eine lange Zeit vergleichsweise wenig Interesse für die kritischen gesellschafts- und wissenspolitischen Agenden dieser Forschungsrichtung. Ebenso wie in Deutschland sind in den 1990er Jahren lediglich im Bereich von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst oder der Kunstkritik einige wenige Positionen zu verzeichnen, die explizit postkoloniale Fragestellungen thematisierten.⁷² Einen wichtigen bildungspolitischen Akzent setzte die Akademie der bildenden Künste Wien mit der Etablierung der österreichweit einzigen kunstwissenschaftlichen Professur für Postcolonial Studies, die seit 2006 von Christian Kravagna bekleidet wird.⁷³ Auch wenn sich die Situation aufgrund des Engagements einzelner Forscher:innen mit postkolonialen Arbeitsschwerpunkten oder diverser universitärer und außeruniversitärer Initiativen gegenwärtig verändert⁷⁴, gibt es gerade mit Blick auf die Vergangenheit eine Menge blinder Flecken. Diese stehen im Zusammenhang mit der eingangs erwähnten kolonialen Amnesie sowie einem strategischen Verdrängungsmechanismus, im Zuge dessen die Postcolonial Studies entweder als irrelevant beziehungsweise nicht kompatibel mit dem deutschsprachigen Raum betrachtet oder als anachronistisch (als ein nicht mehr zeitgemäßes Relikt aus den 1980ern) degradiert werden.⁷⁵ Haltungen wie diese sind durchaus nachvollziehbar, geht es doch um die Verteidigung und Aufrechterhaltung der nationalen Kunstgeschichtsschreibung und der damit verbundenen Identitätskonstruktionen und (scheinbar) fundierten Fachdiskurse, deren Grundlagen und Überzeugungen durch postkoloniale Interventionen ins Wanken geraten würden.

⁷⁰ Ruthner 2003, a.a.O.

⁷¹ Vgl. dazu die 2001 gegründete Plattform Kakanien revisited für interdisziplinäre Forschung und Vernetzung im Bereich Mittelost- bzw. Zentral- und Südosteuropas: <https://www.kakanien-revisited.at> [Abruf: 02.01.2023] und exemplarisch Feichtinger 2003, a.a.O., sowie Müller-Funk/Wagner 2005, a.a.O.

⁷² Prominent ist die 1996 von Peter Weibel im Rahmen des *Steirischen Herbstes* kuratierte Ausstellung, vgl. *Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Ausst.-Kat. Steirischer Herbst, Reininghaus und Künstlerhaus Graz, Köln 1997.

⁷³ Vgl. <https://www.akbild.ac.at/de/universitaet/mitarbeiterinnen/3D131939B8A2F1E2> [Abruf: 02.01.2023].

⁷⁴ Unter dem Stichwort *Kunstwissenschaft perspektivisch* haben Monika Leisch-Kiesl und Julia Allerstorfer 2017 diverse postkoloniale und transkulturelle Schwerpunkte und Projekte an kunsthistorischen Instituten österreichischer Universitäten aufgelistet, eine Aktualisierung ist angedacht. Vgl. dies.: *Kunstwissenschaft perspektivisch / Universitäre Forschungslandschaft Österreich*, in: dies. (Hg.): „*Global Art History*“: *Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld 2017, S. 47–62.

⁷⁵ Dies geschah beispielsweise im Rahmen einer Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker zum Thema *Newest Art History. Wohin geht die Jüngste Kunstgeschichte?*, die vom 06. bis 08.11.2015, am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien stattfand.

In Anbetracht der wenigen kunsthistorischen Studien mit einem dezidiert kolonial- oder imperialismuskritischen Ansatz⁷⁶ lassen sich eine Reihe von Forschungsdesiderata formulieren. So sind die in vielen bedeutenden Strömungen der Kunstgeschichte inhärenten Exotismen und Primitivismen im 19. und vor allem 20. Jahrhundert bis dato kaum oder nicht diskutiert, geschweige denn unter den Gesichtspunkten der postkolonialen Kritik analysiert worden. Während es zum Orientalismus oder Japonismus vereinzelt Studien und Ausstellungskataloge gibt⁷⁷, wurden die Aneignungsformen von kulturellen „Fremdelementen“ in Avantgarde-Bewegungen wie dem Expressionismus oder dem in Österreich eher marginal auftretenden Kubismus bislang nicht im Kontext der kritischen Debatten um den Primitivismus in der modernen Kunst untersucht. Die mit den modernen Kunstrichtungen unweigerlich verwobenen kolonialkulturellen Diskurse wurden auch in künstlerischen Strömungen der Nachkriegszeit bis zur Jahrtausendwende weitgehend ausgeblendet.⁷⁸

In der Folge sollen hier exemplarisch einige konkrete Forschungsfelder genannt werden: Ein epochales Großprojekt mit Universalitätsanspruch im 19. Jahrhundert, das Handelsbeziehungen, Museumsgründungen, aber auch unterschiedliche Spielarten des Exotismus beflügelte, war die Weltausstellung im Areal des Wiener Praters im Jahr 1873.⁷⁹ Neben den Hauptgebäuden der Schau wie der Rotunde, dem monumentalen Kuppelbau und Wahrzeichen der Weltausstellung, oder dem Industriepalast, wurden über 200 weitere, „exotische und repräsentative“ Pavillons der Teilnehmerländer errichtet, die einen möglichst authentischen Eindruck von fremden Kulturen vermitteln sollten und als touristische Attraktion zu einer architektonischen Weltreise einladen.⁸⁰ Während Themen wie die Faszination für den vermeintlichen Orient und dessen Architektur anhand fotografischer Quellen bereits bearbeitet wurden⁸¹, wären Detailstudien zur visuellen Konstruktion von

⁷⁶ Vgl. dazu etwa: Christian Kravagna: Adolf Loos and the Colonial Imaginary, in: *Colonial Modern: Aesthetics of the Past – Rebellions for the Future*, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt u. a., London 2010, S. 245–261; ders.: Exotische Fantasien in der österreichischen Malerei der Nachkriegszeit, in: Hedwig Saxenhuber (Hg.): *Kunst + Politik. Aus der Sammlung der Stadt Wien*, Wien 2008, S. 202–218. Für eine kritische Untersuchung der ideologischen und soziopolitischen Kontexte der Wiener Schule der Kunstgeschichte unter postkolonialem Vorzeichen vgl. Matthew Rampley: *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, Pennsylvania 2013. Für postkoloniale Ansätze im musealen Kontext vgl. Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hg.): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009. Für eine kritische Untersuchung der öffentlichen Museen und Sammlungspolitiken im Habsburgerreich von 1784–1918 vgl. Matthew Rampley, Marikian Prokopovych und Nóra Veszprémi (Hg.): *The Museum Age in Austria-Hungary. Art and Empire in the Long Nineteenth Century*, Pennsylvania 2020.

⁷⁷ Vgl. dazu exemplarisch: Marsha Morton: Rudolf von Eitelberger and Leopold Carl Müller. Constructing a Genre of Viennese Orientalism, in: Eva Kernbauer u. a. (Hg.): *Rudolf Eitelberger von Edelberg. Netzwerker der Kunstwelt*, Wien 2019, S. 291–310; *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien, 1870–1930*, hg. v. Peter Panzer, Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1990; *Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt*, hg. v. Evelyn Benesch, Ausst.-Kat. Kunstforum Wien, Heidelberg/Berlin 2018.

⁷⁸ Vgl. dazu das bereits genannte Forschungsprojekt *Ambivalenz und Aneignung* der Autorin (wie Anm. 37).

⁷⁹ Vgl. dazu den umfangreichen Ausstellungskatalog *Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung*, hg. v. Wolfgang Kos und Ralph Gleis, Ausst.-Kat. Wien Museum, Wien 2014.

⁸⁰ Vgl. ebd., Kap. 5.4: Eine architektonische Weltreise. Exotische und repräsentative Pavillons, S. 372–377.

⁸¹ Vgl. dazu etwa Franziska Niemand: „Orientalische“ Architektur und fotografische Dokumentation der Wiener Weltausstellung 1873, Masterarbeit Universität Wien, Wien 2019.

kulturellen Differenzen und Stereotypen in überlieferten Werken anderen medialen Ursprungs von weiterem Interesse für eine postkolonial reflektierte Kunstgeschichte. Ähnlich verhält es sich bei der „österreichischen“ Variante des Orientalismus beziehungsweise den orientalistischen Tendenzen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Wenngleich in diesem heterogenen Feld bereits mehrere Forschungsarbeiten und wissenschaftliche Projekte existieren⁸², gibt es auch hier Desiderata hinsichtlich einer kritischen Analyse der Repräsentationsweisen des „Orients“ und von „Oriental:innen“ in unterschiedlichen stilistischen Strömungen, die bisher wenig berücksichtigt wurden. Ein weiteres Themenfeld sind die künstlerischen Auseinandersetzungen mit den bereits erwähnten Völkerschauen, die zwischen 1870 und 1910 im Wiener Prater stattfanden.⁸³ Beispiele hierfür sind die Gouachen des deutsch-österreichischen Künstlers Wilhelm Gause, die er anlässlich der anthropologischen Schauausstellung eines *Aschanti-Dorfes* im Jahr 1897 gestaltete⁸⁴ oder das verschollene Porträt des William N. Dowuona, ein Königssohn vom Stamm der Ga aus Accra in Ghana, den Gustav Klimt malte.⁸⁵ Ein besonders interessanter und in Österreich bislang wenig beachteter Forschungsbereich sind die Bildarchive und Sammlungen außereuropäischer Kunst sämtlicher Missionsorden. Im Missionshaus Maria Sorg in Salzburg wurden etwa 2 000 historische Glasdias gefunden, die die Ordensgründerin Maria Theresia Ledóchowska (1863–1922) im frühen 20. Jahrhundert für ihre Vorträge verwendete, um Spendengelder für ihre Mission in Afrika zu sammeln. Das Bildkonvolut umfasst neben kulturhistorischen und ethnografischen Aufnahmen zahlreiche Fotografien von afrikanischen Missionsstationen. Diese fungieren als wichtige Quellen für die Analysen des komplexen Beziehungsgefüges aus kolonialer Fremdherrschaft und Missionierung sowie der Wahrnehmung von Afrika in Europa in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts.⁸⁶ Ein weiteres Thema im Kontext einer postkolonialen Betrachtung der Kunstgeschichte Österreichs sind die Verwobenheiten sämtlicher Avantgarde-Bewegungen

⁸² Exemplarisch im Bereich der Architektur etwa mehrere Publikationen von Maximilian Hartmuth sowie das von ihm zwischen 2018 und 2023 geleitete ERC-Projekt *Islamic Architecture and Orientalizing Style in Habsburg Bosnia* an der Universität Wien. Oder im Feld der sog. orientalistischen Malerei der in FN 77 zitierte Text von Marsha Morton 2019, a.a.O., sowie dies.: Leopold Carl Müller's Scenes from Egyptian Life. Ethnography, Race, and Orientalism in Habsburg Vienna, in: dies. und Barbara Larson (Hg.): *Constructing Race on the Borders of Europe. Ethnography, Anthropology, and Visual Culture, 1850–1930*, London 2021, S. 107–147.

⁸³ Vgl. Schwarz 2001, a.a.O.

⁸⁴ Die überlieferten acht Blätter befinden sich in der Sammlung des Historischen Museums der Stadt Wien. Vgl. ebd., S. 180–186.

⁸⁵ Vgl. dazu Kap. XVI Menschenverachtung und Faszination. Das vergessene Porträt eines Stammesfürsten, in: Mona Horncastle und Alfred Weidinger: *Gustav Klimt. Die Biografie*, Wien 2018, S. 187–189. Vgl. dazu auch folgenden Beitrag, der im Frühjahr 2025 erscheinen wird: Julia Allerstorfer: Gustav Klimts Bildnis des William N. Dowuona. Bilddiskurse rund um die anthropologische Schauausstellung „Die afrikanische Goldküste“ zwischen Exotismus, Kolonialrassismus und einer „Ästhetik der Differenz“, in: Daniel Romuald Bitouh, Nancy Nenno und Clemens Ruthner (Hg.): *Die afrikanische Diaspora in Österreichs Literatur und Kultur. A Black Austrian Studies Reader*. Oxford u.a. 2025.

⁸⁶ Vgl. dazu auch den Abendvortrag *Missions-Serie für die Jugend. Eine Retro-Diaschau der Petrus Claver Sodalität*, den die Autorin im Rahmen des Symposiums *Salzburg und Afrika im Leben der Ordensgründerin Maria Theresia Ledóchowska (1863–1922)* im Juni 2023, organisiert vom Stadtarchiv Salzburg, in Salzburg hielt: <https://www.stadt-salzburg.at/presseaussendungen/presseaussendungen-2023/symposium->

mit dem Primitivismus in der Kunst der Moderne. Während die Orientierung an der Kunst sogenannter archaischer und außereuropäischer Kulturen sowie einer „Volkskunst“ als entscheidendes Merkmal künstlerischer Praktiken von Vertreter:innen der *Fauves*, der *Brücke* oder *Der Blaue Reiter* gilt, sind weder der Wiener Frühexpressionismus noch der spätere malerische Expressionismus mit den für die Kunst der Moderne so essenziellen Primitivismen diskutiert worden. In den expressionistischen Strömungen Österreichs finden sich vom frühen 20. Jahrhundert bis in die Zwischenkriegszeit zahlreiche künstlerische Positionen, die primitivistische Züge aufweisen. Eine Analyse der unterschiedlichen Aneignungsformen und Verwertungsstrategien von kulturell „fremden“ und „eigenen“ Elementen im Kontext der jeweiligen Biografien, persönlichen Motive sowie gesellschaftspolitischen und kolonialkulturellen Diskursen ermöglicht neue Einblicke in die komplexen Korrelationen von Exotismus, Primitivismus und Kolonialität.⁸⁷ Die Liste an Forschungsthemen ließe sich mit Blick auf die neoprimitivistischen und exotistischen Tendenzen in der Kunst der Nachkriegszeit oder diverse Ausstellungskonzeptionen bis in unsere Gegenwart fortsetzen.

Post/koloniale Bewusstseinsbildung und Dekolonisierungsbestrebungen: Das emanzipatorische Potenzial postkolonialer Theorien

Ausgehend von den historischen Verstrickungen Österreichs mit dem Kolonialismus und dem vielfältigen kolonialen Erbe wurde anhand eines Einblicks in aktuelle Restitutionsdebatten um koloniale Raubkunst und eines kolonialkritischen Blicks in die Kunstgeschichte die Relevanz postkolonialer Theorien für ein Land aufgezeigt, dass nur wenig mit diesem Thema in Verbindung gebracht wird. Umso dringlicher erscheint es, dass das Projekt post/koloniale Bewusstseinsbildung und Dekolonisierung von Akteur:innen in den unterschiedlichsten Bereichen der Alltagskultur, Gesellschaft, Politik und Wissenschaft vorangetrieben wird. Um die Kunstgeschichte zu dekolonisieren, ist, so Viktoria Schmidt-Linsenhoff, „die Anerkennung des verleugneten, kolonial Unbewussten in den institutionellen Praktiken der Disziplin“⁸⁸ erforderlich. Die schwierige Frage nach den Dekolonisierungsmöglichkeiten der Disziplin der Kunstgeschichte betrifft auch die musealen Sammlungsbestände. In einem Interview im Jahr 2018 nimmt Achille Mbembe dazu wie folgt Stellung: „Es darf in diesem Projekt nicht einfach um Schuldzuweisungen gehen. Afrika und Europa müssen sich jeweils selbst dekolonisieren. Und das beginnt mit dem Wissen darum, weshalb genau was passiert ist. Ohne eine Investition in öffentliche Bildung kann dieses Projekt nicht gelingen. Amnesie ist sicherlich keine Option. Denn erst die Erkenntnis befreit uns alle von der Vergangenheit und ermöglicht es uns, eine völlig neue Zukunft zu entwerfen.“⁸⁹ Sehr eindringlich werden postkoloniale Themen und Dekoloni-

salzburg-und-afrika-im-leben-der-ordensgruenderin-maria-theresia-ledochowska-1863-1922 [Abruf: 13.07.2023]. Die Tagungsbeiträge erscheinen Ende 2024 in einem Sammelband.

⁸⁷ Vgl. dazu Julia Allerstorfer: Primitivismus und österreichischer Expressionismus, in: *Expressionismus*, Bd. 17, 2023, S. 24–39.

⁸⁸ Schmidt-Linsenhoff 2005, a.a.O., S. 34.

⁸⁹ Achille Mbembe: „Sie gehören uns allen“. Interview mit Tobias Timm, in: *ZeitOnline*, 12.03.2018, <https://www.zeit.de/2018/11/dekolonisation-achille-mbembe-philosoph/komplettansicht> [Abruf: 03.01.2023].



Abb. 3 Lisl Ponger, *Out of Austria*, 2000, C-Print, 126 × 102 cm. Copyright: Lisl Ponger/Bildrecht Wien.

sierungsbestrebungen in verschiedenen Positionen der Gegenwartskunst formuliert, daher möchte ich eine weitere Arbeit Lisl Pongers an den Schluss meiner Ausführungen stellen. Es handelt sich um eine Fotografie mit dem Titel *Out of Austria*, in der die Künstlerin in einem mit dem rassistischen Motiv der Firma Meinel bedruckten Leinenkleid, einem roten Kolonialhelm und Blumen in den Händen vor einem großformatigen Acrylgemälde sitzt (Abb. 3). Als selbstinszenierte Kolonialherrin blickt sie auf die entindividualisierten und stereotyp-plakativ dargestellten Schwarzen Menschen in einer afrikanischen Savanne, die grinsend große Gegenstände auf ihren Köpfen tragen und sich in ihre Richtung bewegen. Die im Zuge des weißen und selten als weiblich deklarierten Entdeckerblicks offen zur Schau gestellte Teilnahme am kolonialen Projekt wird hier explizit in den Blick genommen und vor Augen geführt.

Um auf die Frage *Österreich post/kolonial? Oder: Wie geht Österreich mit seinem kolonialen Erbe um?* im Titel meines Beitrags zurückzukommen: Der Zustand einer lang-

jährigen kolonialen Amnesie scheint zumindest in manchen Bereichen vorerst einen Endpunkt erreicht zu haben. Davon zeugen mehrere Initiativen im Bereich der zeitgenössischen Kunst, der kunsthistorischen Forschung und im kunstmusealen Kontext. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass ein weitreichendes Bewusstsein für die Kolonialität das *kolonial Unbewusste* verdrängt hätte. Die Sensibilisierung für die Kolonialgeschichte und ihre Vermächtnisse steht in vielen Bereichen erst am Anfang und sollte auch künftig sowohl wissenschaftlich als auch öffentlichkeitswirksam fortgesetzt werden.

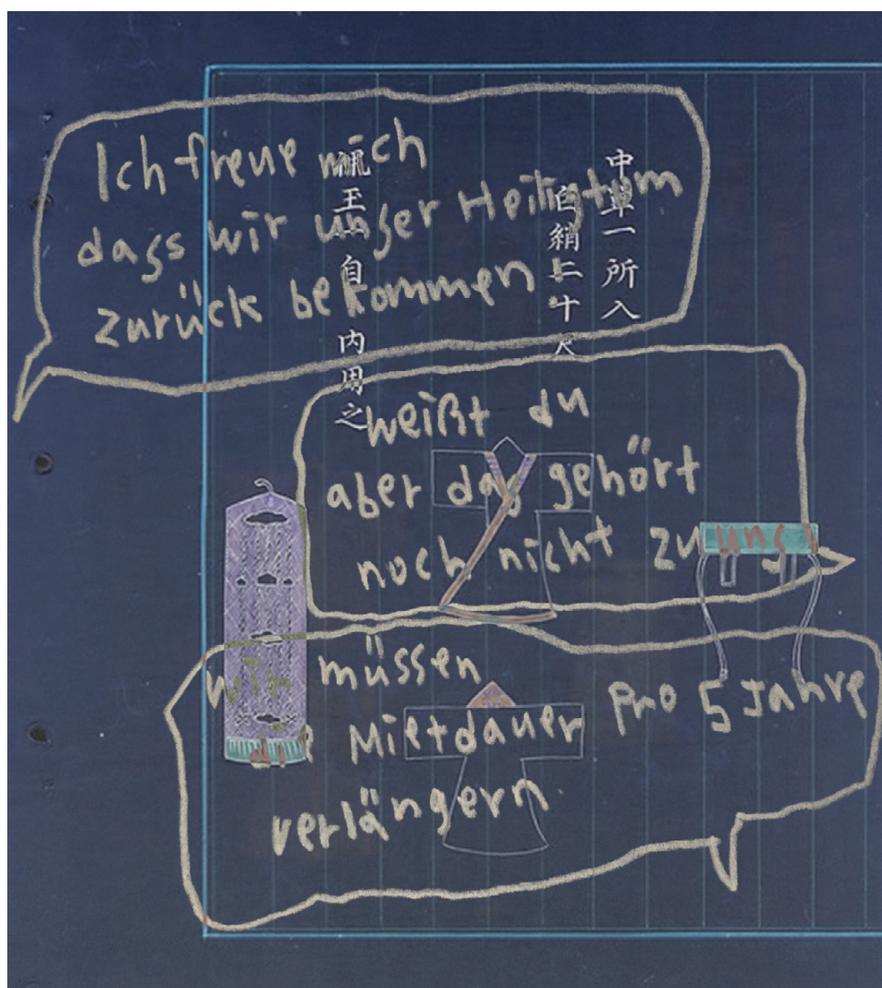


Museum reopen

We have a new name "Trophy Museum"!



SOFORTIGE RETOURE ALLER HEILIGTÜMER!





Christoph Balzar

„Sie sind wieder Heiligtümer der Edo.“ Die Benin-Bronzen und der Kampf um kulturelle Hegemonie

Mit seiner Theorie zur kulturellen Hegemonie erklärte Antonio Gramsci, dass herrschende Gruppen in kapitalistischen Gesellschaften nicht nur Zwang oder Gewalt anwenden, um Macht zu erlangen und zu erhalten. Vielmehr üben sie auch ideologische Kontrolle aus, um Gruppen zu unterwerfen und dazu zu bringen, ihre Herrschaft zu akzeptieren. Diese Machtausübung wird durch eine hegemoniale Kultur erreicht, die die dominierenden Werte der Gesellschaft vorgibt. Kulturelle Hegemonie wird unter anderem durch das Bildungswesen, die Medien, durch Religion und kulturelle Institutionen hergestellt. Dazu gehören auch kulturhistorische Museen. Herrschende Gruppen sind so in der Lage, ihre Werte zu verbreiten und alternative Überzeugungen zu unterdrücken.¹ Gayatri Chakravorty Spivak schildert, wie herrschende Gruppen sogenannte Subalterne durch epistemische Gewalt regelrecht am Sprechen hindern, indem sie deren Wissen für ungültig erklären.² Epistemische Gewalt, im Besonderen die der eurozentrischen Kunstgeschichte, bildet den Hintergrund der folgenden Erörterung zur kulturellen Hegemonie der Bundesrepublik Deutschland und der Debatten um die Restitution kolonialer Museumssammlungen.

Bereits mit Beendigung des politischen Kolonialismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte eine pan-afrikanische Bewegung von Intellektuellen den ehemaligen Kolonialnationen unter anderem folgende Forderungen gestellt: Rückgabe von Land, Entschädigung für Enteignung und Versklavung, Reparationen für Ethnozide und Genozide sowie Restitution geraubten Kulturerbes.³ Diese politische Bewegung versetzte das postfaschistische und sich in Kolonialamnesie hüllende Deutschland in Stress. So bangten die Direktionen der Völkerkundemuseen in Köln, München, Hamburg und Berlin um ihre Kolonialsammlungen und reagierten auf die existenzielle Bedrohung mit regel-

1 Vgl. Antonio Gramsci: *Gefängnishefte* 7, 12. bis 15. Heft, Hamburg 2012, §1.

2 Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2007. Vgl. dies.: *Can the Subaltern Speak?*, in: Carry Nelson und Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Illinois 1988, S. 271–313.

3 Vgl. die Konferenzpublikation: *Organization of African Unity* (Hg.): *La Culture africaine: le symposium d'Alger*, 21 juillet – 1er août 1969; *African Culture: The Algiers Symposium*, July 21 – August 1 1969, Algier 1969.

recht propagandistischen Methoden.⁴ Ein vertrauliches Dokument mit Strategien zur Abwehr von Rückgabeforderungen machte damals die Runde. Darin enthalten waren von den Museumsdirektionen erarbeitete Richtlinien zur sprachlichen Entschärfung der Restitutionsdebatte durch die Etablierung so diffuser Begriffe wie „Transfer“ für Raub. Die Strategie ging auf: Indem Museumsangestellte die postkoloniale Bewegung rhetorisch boykottierten, schützten sie ihre Institutionen, Sammlungen, Ideale, Karrieren – und vermutlich auch ihren Nationalstaat. Schließlich überschneiden sich die Debatten um den Extraktivismus von Kulturgütern und den von Öl, Gas und Kapital auf symbolpolitischer Ebene, wie Achille Mbembe anmerkt. In ethnologischen Sammlungen sieht er die „ewige[n] Beweise der Untat, die der Westen begangen hat, für die er jedoch keine Verantwortung übernehmen will“⁵. Hätten deutsche Museen ihre historische Mitschuld am Kolonialismus schon im 20. Jahrhundert eingestanden, hätte der bundesdeutsche Staat wahrscheinlich längst Verantwortung für viele Kolonialverbrechen und Genozide übernehmen und Entschädigungsleistungen in Milliardenhöhe zahlen müssen. Schuldeingeständnis, Restitution und Reparation liegen nah beieinander.

Heute, nach weiteren 50 Jahren, ist die Restitutionsdebatte wieder da, wo sie schon einmal war. Sie entwickelt sich zu einem Querschnittsthema, das in vielen gesellschaftlichen Bereichen diskutiert wird. Insbesondere in den Künsten geben Ethnografica Anlass zu Debatten über koloniale Kontinuitäten wie Rassismus oder die ökonomischen Ungleichheiten zwischen dem globalen Norden und dem globalen Süden. Viele Künstler:innen machen Sammlungen aus kolonialen Kontexten zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit, wie Mariana Castillo Deball oder Afrotak TV cyberNomads. Manche Schriftsteller:in beschäftigt sich mit den Provenienzen ethnologischer Sammlungen, wie Arno Bertina in der schelmischen Fabel *Mona Lisa in Bangoulap* (2016), die die hegemonialen Verhältnisse zwischen Europa und Afrika kurzerhand umkehrt oder die Ingeborg Bachmann-Preisträgerin Sharon Dodua Otoo in ihrem postmodernen Drama *Adas Raum* (2021). Darin begleitet sie ein menschliches Bewusstsein, das sich immer wieder entlang eines mystischen Perlenarmbands reinkarniert, welches irgendwann auch mal als ein ethnologisches Museumsobjekt in Erscheinung tritt. Die Restitutionsdebatte wird heute sogar im deutschen Fernsehen von Talkshow-Moderator:innen wie Jan Böhmermann oder Klaas Heufer-Umlauf mit nicht zu verkennendem Tiefgang geführt, so dass es scheint, als hätten die Museen die alleinige Deutungshoheit über ihren kolonialen Sammlungen verloren.

Selbst die auf Besitzstandswahrung erpichte Stiftung Preußischer [sic] Kulturbesitz (SPK) als heutige Eigentümerin der musealisierten Beute des Deutschen Reichs scheint nach 50 Jahren Widerstand erkannt zu haben, dass sie die Restitutionsdebatte nicht länger aussitzen kann. Ihre Verwicklungen in das koloniale Projekt wurden durch die Provenienzforschung hinlänglich belegt.⁶ Die epistemische Gewalt, die die SPK und ihre Vorgänger-

⁴ Vgl. Bénédicte Savoy: *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*, München 2021, S. 100.

⁵ Achille Mbembe: Restitution ist nicht genug, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09.10.2018, Nr. 234, S. 11.

⁶ Vgl. hierzu die Kampagne *Preußischer Kulturbesitz?* der Gruppe No Humboldt 21!, <https://www.nohumboldt21.de/information/preussischer-kulturbesitz> [Abruf: 01.02.2023].

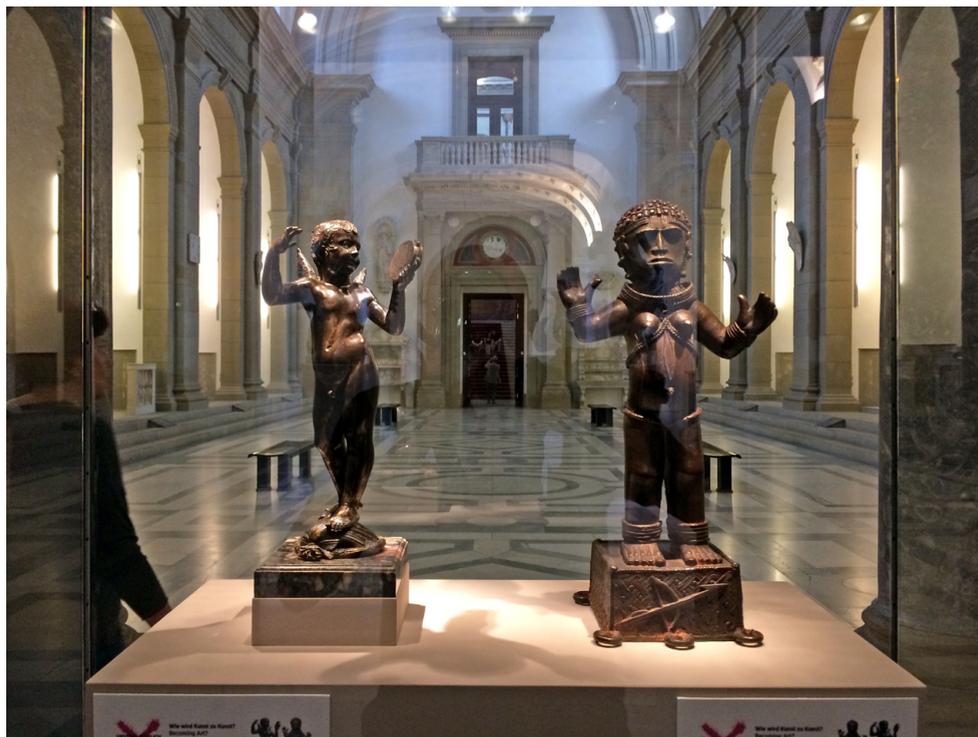


Abb. 1 Installationsansicht aus der Ausstellung *Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bode-Museum*, 2017–2019: Ein Putto des Künstlers Donatello und eine Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo werden kuratorisch kunstgeschichtlich interpretiert. Foto: Christoph Balzar, 2018.

institutionen vielen Kulturen angetan haben und noch immer antun, kann kaum besser ergründet werden als an ihrer Sammlung von Benin-Bronzen. Diese von britischen Truppen gebrandschatzten Heiligtümer des religiösen Ahnenkults der Edo wurden 1897 aus dem königlichen Palast des Oba Ovonramwen Nogbaisi im heutigen Nigeria gerissen und über ein Jahrhundert in allen erdenklichen Museen des globalen Nordens ausgestellt, allen voran im British Museum und in den Staatlichen Museen zu Berlin. Seit ihrer Gründung nach dem Zweiten Weltkrieg zeigte die SPK diese Sammlung weiterhin in der kulturellen Zweitrangigkeit des Ethnologischen Museums Dahlem und nicht etwa in einem Kunstmuseum (was zugegebenermaßen anderweitig kolonial gewesen wäre). Mit der Ausstellung *Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bode-Museum* vom 27.10.2017 bis 24.11.2019 sollte dieser Missstand behoben werden.⁷

Die Ausstellung *Unvergleichlich* zeigte eine Auswahl von Objekten aus den ethnologischen Sammlungen zu verschiedenen Kulturen Afrikas zusammen mit Werken europäischer Kunst. Mehrere solcher Paarungen afrikanischer und europäischer Bildwerke

⁷ Vgl. Julien Chapuis, Jonathan Fine, Paola Ivanov und Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): *Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bodemuseum*, Berlin 2017.

fanden sich über die Dauerausstellungen des Museums verteilt wieder. Dabei wurde großer Wert auf eine strenge Uniformität der Präsentation gelegt: Stets waren zwei materiell ähnliche oder ähnlich aussehende Bildwerke nebeneinander gestellt, auf der einen Seite eines aus Europa, auf der anderen eines aus Afrika. Das prominenteste Paar dieser Ausstellung war ein bronzener Putto des Renaissance-Künstlers Donatello und eine Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo, eine Benin-Bronze (Abb. 1). Alle Exponate, auch die zuvor als Ethnografica beschriebenen, wurden als Kunstwerke präsentiert.

Diese Form disziplinarischer Re-Kategorisierung bediente sich eines Repertoires an Kunstbegriffen, bei denen Kunst als primär handwerkliche Meisterleistung im Sinne von Skulpturen oder Malereien aufgefasst wird. In dieser Herleitung ist Kunst etwas, was objekt- oder bildhaft und dabei visuell interessant ist. Dies führt jedoch ebenso wenig zu einem Verständnis von (und einem weniger problematischen Umgang mit) Heiligtümern eines Ahnenkults wie dem der Edo wie ihre ethnologische Klassifizierung. Zwar lassen sich in dieser Ordnung der Kunst sowohl außereuropäische als auch europäische Objekte und Bilder miteinander vergleichen und es entsteht zunächst der Eindruck von Anerkennung und gleicher Behandlung; ihre unterschiedlichen und zumal unbekanntenen Bedeutungsebenen bleiben dadurch jedoch weiterhin verschlossen. Heiligtümer mögen zwar oft skulptural (oder bildhaft) erscheinen, sind aber nicht zwangsläufig Skulptur als Skulptur (oder Malerei als Malerei), sondern eher Skulptur (oder Malerei) als Hierophanie, als Vehikel einer transzendenten Präsenz.⁸ Ihre Bedeutung erschließt sich eben *nicht* auf die gleiche ästhetische Weise, die den modernen Kunstkanon bestimmt. Ihre Bedeutung erschließt sich vornehmlich im Performativ des Rituals, dem adorativen Gebrauch.

Robert Plant Armstrong führte in den 1980er Jahren zwei hierfür wegweisende Ästhetikbegriffe ein: Er unterscheidet zwischen einer Ästhetik der Virtuosität („aesthetic of virtuosity“), die sich zum Beispiel bei der Produktion von zeitgenössischen Kunstwerken feststellen lässt, und einer Ästhetik der Invokation („aesthetic of invocation“), die Heiligtümer ausmacht.⁹ Anders als die meisten Kunstwerke, die noch immer unter dem Gesichtspunkt von Schönheit (beziehungsweise ihrer Verneinung) und Innovation beurteilt werden, gilt es, Heiligtümer in dieser Herleitung vor dem Hintergrund der Bestätigung von Traditionslinien zu bewerten. Armstrong argumentiert dabei affekttheoretisch. Grundsätzlich seien sämtliche kulturellen Phänomene und Ausdrucksformen affektive Präsenzen.¹⁰ Die Virtuosität von zeitgenössischen Kunstwerken läge dabei in physischen und mentalen Faktoren begründet, der ersten und der zweiten Dimension, die ihre affektive Präsenz ausmachten. Mit seinem Begriff einer Ästhetik der Invokation bezieht Armstrong nun eine dritte Dimension ein. Sie umfasst Werte, Träume, affektive Symbole oder Phänomene und Ereignisse, die affektiv aufgeladen sind sowie die affektive Präsenz an sich.¹¹ Es sind dies Faktoren, die in Kontexten, Traditionen, Überlieferungen und Intuitionen sowie in Geschichte und damit in der Zeitlichkeit einer Kultur begründet sind. Barbara Kirshen-

⁸ Vgl. Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt a. M. 1998, S. 14.

⁹ Vgl. Robert Plant Armstrong: *The Powers of Presence. Consciousness, Myth, and Affecting Presence*, Philadelphia 1981, S. 10ff.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl. ebd., S. 43.

blatt-Gimblett hielt hierzu fest, dass Heiligtümer eben nicht wegen formaler Aspekte bedeutsam sind, sondern weil sie in immer wiederkehrenden Ereignissen eine bedeutsame Rolle spielen.¹² Dies meint auch, dass Heiligtümer als affektive Präsenzen eine besondere Beziehung zur Zeit innehaben: Anders als innovative Werke moderner Kunst stehen sie in keiner Zeitlinie oder Tradition, mit der sie gegebenenfalls regelmäßig brechen müssen, sondern in einer, die sie bestätigen. In welchem Verhältnis stehen also Heiligtümer lebender Kulturen aus kolonialen Kontexten zur Ästhetik des kunsthistorischen Displays?

Astrid Mania folgt Brian O’Dohertys Überlegungen zum White Cube¹³, wenn sie argumentiert, dass etwas dann am leichtesten in Wert gesetzt und zu Kunst gemacht werden kann, wenn es ursprünglich ohne nennbaren, weil immateriellen Wert ist. In diesem Fall „ist die Alchemie am erstaunlichsten und der Kunstgewinn am größten. Kommen nun wesenhaft spirituelle Bildwerke in die ‚weiße Zelle‘, muss ein Teil dieser Kraft erst einmal entladen werden, damit die Transsubstantiation in Kunst vollzogen werden kann. Die eigentliche Funktion, sofern überhaupt gewusst, wird aus dem Werk herausgeschrieben und ihm anschließend, als handele es sich um ein künstlerisches Konzept, vage wieder zugeschrieben. Dann aber können die Beurteilungssysteme der westlichen Kunst greifen.“¹⁴ Genau dies ist in der Ausstellung *Unvergleichlich* mit jener Benin-Bronze der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyu gemacht worden. Ihre Re-Klassifikation als Kunstwerk wurde gegenüber dem Publikum als Lösung des Problems dargestellt, welches ihre vorherige alte Rahmung durch die Ethnologie ausmachte. Eine eigenständige Auseinandersetzung mit der Frage, warum sich diese Bronze überhaupt in einem Museum befand und ob sie da sein durfte, erschien in dieser Präsentation unnötig, da mit dieser Behauptung bereits eine Antwort präsentiert wurde. Die Lesart war in etwa, dass sie endlich da angekommen ist, wo sie hingehört: im Kunstmuseum.¹⁵

Was in der Ausstellung *Unvergleichlich* dabei interessanterweise gar nicht thematisiert wurde, war der im Hintergrund laufende politische Dialog der Benin Dialogue Group, einem Verbund mehrerer westlicher und nigerianischer Expert:innen, die in Nigeria versuchen, in Kooperation mit der dortigen Regierung ein staatliches Museum für Benin-Bronzen zu schaffen. Das Ziel dieser Gruppe war zu der Zeit, dass die Museen der ehemaligen Kolonialnationen die individuellen Bestände ihrer Sammlungen in die Region verleihen. Um Eigentumsrechte hätten sich die einzelnen Institutionen dann vor dem Hintergrund ihrer nationalen Gesetzgebungen bemühen sollen. Das Museumspublikum in Berlin wurde darüber nicht informiert. Es hätte die Lesart der Ausstellung entscheidend verändert.

Die nächste Station der Berliner Benin-Bronzen wurde das Humboldt Forum im wieder errichteten Schloss Kaiser Wilhelms II. Von Anfang an wurden dessen Macher:innen von Think Tanks wie AfriqueAvenir, Berlin postkolonial und No Humboldt 21! dafür

¹² Vgl. Barbara Kirshenblatt-Gimblett: *Reconfiguring Museums: An Afterword*, in: Cordula Grewe (Hg.): *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*, Stuttgart 2006, S. 361–376, hier S. 363f.

¹³ Vgl. Brian O’Doherty: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley/Los Angeles 1999, S. 66.

¹⁴ Astrid Mania: *Tantra-Alchemie*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31.05/01.06.2014, Nr. 124, S. 16.

¹⁵ Vgl. Christoph Balzar: *Das kolonisierte Heiligtum*, Bielefeld 2022, S. 98ff.

scharf kritisiert. Trotzdem ließen sie sich in ihrem Vorhaben nicht beirren, ein durch und durch auf die Vorlieben von *Weiß*en ausgerichtetes Universalmuseum für Beute aus den ehemaligen Kolonien zu errichten. Ein mittlerweile weitestgehend aus dem Internet getilgtes, 3D-animiertes Konzeptvideo veranschaulichte die identitätspolitische Motivation dieses deutschen Prestigeprojekts: Das Humboldt Forum wurde darin als Mittelpunkt eines zentralisierten Netzes der Weltkulturen dargestellt. Dieses eurozentrische Motiv interpretierten insbesondere No Humboldt 21! als Ausdruck neokolonialer Begehrlichkeiten: „[D]as Berliner Schloss – Humboldt-Forum [sic; solle; der Autor] der Herausbildung einer preußisch-deutsch-europäischen Identität dienen.“¹⁶ Rückblickend verwundert es kaum, dass diverse deutsche Rechtsextreme dem Museum Millionenbeträge für die Rekonstruktion seiner barocken Fassade spendeten.¹⁷ Das wiedererrichtete Berliner Schloss weckt Großmachtfantasien.

Es war etwa Anfang 2021, ein Jahr nach der von antikononialen Protesten übertönten Eröffnung des Humboldt Forums mit einer Ehrengala selbst für antisemitische Großspender:innen, da änderte die Direktion auf einmal ihre Strategie: Obwohl sie bis zum heutigen Tag an der Präsentation geraubter Kulturgüter und menschlicher Gebeine festhält, wurde die Restitutions- und Dekolonisationsdebatte plötzlich in den musealen Themenpool aufgenommen.¹⁸ Den Eingang zum ethnologischen Museumstrakt mit kolonialer Beute und menschlichen Gebeinen ergänzt nun aber eine Rauminstallation zu Critical Whiteness mit dem Robin DiAngelo-Zitat: „I have a white frame of reference!“¹⁹ – ein *weißes* Bußritual als eines von vielen. Fotomaterial der Coalition of Cultural Workers Against the Humboldt Forum zielt die Veranstaltungswerbung.²⁰ Das Logo von Black Lives Matter strahlt in der hauseigenen Wunderkammer, das von No Humboldt 21! in einer Videoinstallation im Foyer. Strukturell ändert derlei performative Reue jedoch nichts. Das Humboldt Forum betreibt weiterhin ein Völkerkundemuseum mit kolonialer Beute.

Brian O’Dohertys Kritik am White Cube erklärt diese Entwicklungen im Humboldt Forum und in ethnologischen Museen im Allgemeinen: Auf ähnliche Weise, wie schon die Kunstmuseen der 1970er Jahre die gegen sie gerichtete Institutional Critique vereinnahmt haben, wird nun auch die postkoloniale Bewegung von Museen mit Kolonialsammlungen für deren Legitimationsstrategien instrumentalisiert. Der White Cube ist hierbei die gemeinsame Grundlage kapitalistischer Appropriation. Der Kapitalismus ist abgesehen von

¹⁶ Siehe hierzu die fünf Thesen gegen Schloss und Humboldt Forum: <https://www.no-humboldt21.de/resolution> [Abruf: 01.02.2023].

¹⁷ Siehe hierzu die chronologische Dokumentation der Aktivitäten und Äußerungen des Großspenders Ehrhardt Bödecker vom Architekten Philipp Oswald: ders.: Ehrhardt Bödecker, ein rechtsradikaler Großspender, in: *Schlossdebatte*, 30.10.2021, <http://schlossdebatte.de/?p=753> [Abruf: 01.12.2022].

¹⁸ Das indigen-queer-feministische Kollektiv HUACA macht mit seinen Performances und Aktionen unter anderem auf die rassistische Zurschaustellung der Mallki aufmerksam, einem Totenbündel zweier Menschen aus Chuquitanta in Peru, das seit September 2022 im Bereich der „Amerikas“ im Humboldt Forum gezeigt wird.

¹⁹ Robin DiAngelo: *White Fragility. Why It’s So Hard for White People to Talk About Racism*, Boston 2018, S. 34.

²⁰ Museumsethnografie im Humboldt Forum. Was denken und fühlen Besucher*innen?, 15.09.2022, <https://www.humboldtforum.org/de/programm/termin/drop-in/museumsethnografie-46733>. Coalition of Cultural Workers Against the Humboldt Forum, <http://ccwah.info> [Abruf: 01.12.2022].



Abb. 2 Videostill aus dem Konzeptvideo des Humboldt Forums, präsentiert im Alten Museum Berlin, im Rahmen der Ausstellung *Anders zur Welt kommen: Das Humboldt Forum im Schloss. Ein Werkstattblick*, 2009–2010. Video: Tauma Design, 2009, <https://archive.org/details/humboldt-forum-animation> [Abruf: 01.02.2023].

seiner Maxime des ewigen Wachstums ideologiefrei, braucht immer wieder neue, ja sogar kritische Konzepte, die er verwerten kann, wie etwa Feminismus, Diversity oder Umweltbewusstsein. Im Fall des Humboldt Forums sind es postkoloniale Kritik, künstlerische Verweigerung und allem voran indigenes Wissen.²¹ Indem das Museum Opposition auf konsumierbare Bilder reduziert, behält es die Kontrolle, die diskursive Oberhand und damit die kulturelle Hegemonie.

Vor diesem Hintergrund werden die Benin-Bronzen, die eigentlich fest im Humboldt Forum eingeplant waren, nun zumindest zum Teil restituiert. Die Bundesregierung und die SPK überraschten 2022 mit ihrer Entscheidung, sie nicht mehr an Nigeria verleihen zu wollen, wie es die Benin Dialogue Group anfangs noch vorsah, sondern die Eigentumsrechte gänzlich abzutreten. Einige Stücke sollen aber als Leihgabe in Deutschland verbleiben.

²¹ Vgl. hierzu Thomas McEvelley, in: O’Doherty 1999, a.a.O., S. 12: „The white cube represents the blank ultimate face of light from which, in the Platonic myth, these elements unspeakably evolve. In such types of thought, primary shapes and geometric abstractions are regarded as alive – in fact, as more intensely alive than anything with a specific content. The white cube’s ultimate meaning is this life-erasing transcendental ambition disguised and converted to specific social purposes.“

Dieser Schritt der Bundesrepublik Deutschland wurde zurecht als riesiger Erfolg zivilgesellschaftlicher Bemühungen um die Aufarbeitung des Kolonialismus gefeiert (wenn auch des britischen). Nach über einem Jahrhundert erhält die Gesellschaft der Edo in Nigeria endlich ihr Kulturerbe zurück. Am 1. Juli 2022 unterzeichneten Außenministerin Annalena Baerbock und Außenminister Zubairu Dada zusammen mit Kulturstaatsministerin Claudia Roth und dem Minister für Information und Kultur Lai Mohammed die Absichtserklärung zur Übereignung der Benin-Bronzen an die Bundesrepublik Nigeria.²² Künftig sollen sie im Edo Museum of West African Art (EMOWAA) in Benin City aufbewahrt werden. Das Projekt ist nicht zuletzt den Bemühungen des nigerianischen Politikers Godwin Obaseki geschuldet, der sich maßgeblich für wirtschaftliche Entwicklungsprojekte im Land verdient gemacht hat. Seine Vision des Edo Museum soll nach einem Entwurf des britischen Stararchitekten Sir David Adjaye gebaut werden, der darin klassische und moderne Elemente lokaler Baustile vereinen möchte.²³ Das Edo Museum ist als zentrale Aufbewahrungsstätte für alle noch zu restituierenden Benin-Bronzen geplant und soll der nigerianischen Gesellschaft ermöglichen, ihr identitätsstiftendes Wissensarchiv zu erschließen und in kulturelles Kapital zu verwandeln. Denn mit der Gründung von Nationalmuseen werden auch enorme sozio-ökonomische Dynamiken in Gang gesetzt, angefangen beim Kulturbereich und dem Bau von Kunsthochschulen über die Gründung von Galerien bis hin zur Schaffung von Arbeitsplätzen im Tourismusbereich und Sektors.

Die Restitution der Benin-Bronzen aus Deutschland war aber nicht nur von der Benin Dialogue Group vorbereitet worden. Zwischenzeitlich hatte sich das Auswärtige Amt eingeschaltet und eine weitere Organisation gegründet, um den Prozess zu kontrollieren: die Agentur für Internationale Museumskooperation. Sie soll Restititionen kolonialer Sammlungen aus deutschen Museen koordinieren helfen und den Empfänger:innen beim Bau neuer Museen mit deutschem Know-how und Finanzierungshilfe zur Seite stehen. In der gemeinsamen Erklärung zur Rückgabe der Benin-Bronzen zwischen Deutschland und Nigeria wurde sie explizit als vermittelnde Organisation eingeplant.²⁴ Unabhängig von ihrem erklärten Ziel, die Aufarbeitung des Kolonialismus insbesondere durch Restititionen voranbringen zu wollen, vertritt die Agentur für Internationale Museumskooperation aber auch die geostrategischen Interessen der Bundesrepublik Deutschland, wie ihr Grün-

²² Auswärtiges Amt/ The Ministry of Foreign Affairs: Joint Declaration on the Return of Benin Bronzes and Bilateral Museum Cooperation between The Federal Republic of Germany, represented by The Federal Foreign Office and The Federal Government Commissioner for Culture and the Media, and The Federal Republic of Nigeria, represented by The Federal Ministry of Information and Culture and The Ministry of Foreign Affairs, Berlin, 01.07.2022, <https://www.auswaertiges-amt.de/blob/2540404/8a42afe8f5d79683391f8188ee9ee016/220701-benin-bronzen-polerkl-data.pdf> [Abruf: 01.12.2022].

²³ Vgl. David Frum: Who Benefits When Western Museums Return Looted Art?, in: *The Atlantic*, Oktober 2022, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2022/10/benin-bronzes-nigeria-return-stolen-art/671245> [Abruf: 02.12.2022].

²⁴ „Both Sides declare their mutual willingness to deepen their cooperation, including archaeological exploration work, training and institution building, in collaboration with the German Archaeological Institute (DAI), joint training of museum managers in cooperation with the planned International Museums Agency and German museums, the German Academic Exchange Service (DAAD) and other partners.“ Auswärtiges Amt/ The Ministry of Foreign Affairs 2022, a.a.O.

„Sie sind wieder Heiligtümer der Edo.“ Die Benin-Bronzen und der Kampf um kulturelle Hegemonie

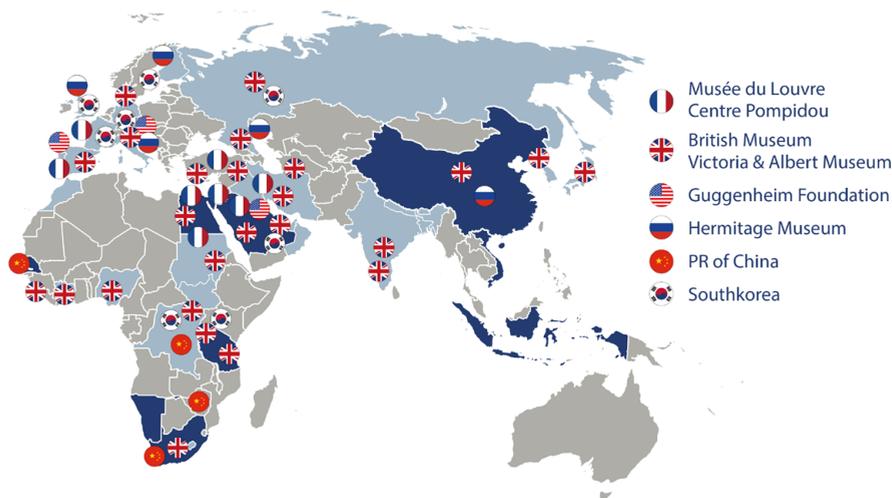


Abb. 3 Rekonstruktion einer Karte aus einer Präsentation über die Ziele der Agentur für Internationale Museumskooperation auf der Konferenz *Collections from Colonial Contexts* der Kulturstiftung der Länder, 24.11.2020. Grafik: CB, Original hier: <https://www.youtube.com/watch?v=FxeaB2CBeHs&t=252s> [Abruf: 06.01.2023].

der und Kulturdiplomats Andreas Görge unverhohlen betont. Eine Karte, die er 2020 auf einer Restitutionsfachtagung in seiner Präsentation der Agentur für Internationale Museumskooperation vorstellte, zeigt eine Art museales Wettrennen der weltgrößten Wirtschaftsmächte in Afrika, Asien und dem Nahen Osten (Abb. 3).

Die Ähnlichkeit dieser Karte mit der Karte der Berliner Konferenz von 1884/1885 ist frappierend. Beide eint die Wahrnehmung Afrikas als Ressource, um die sich die Großmächte des Globalen Nordens streiten. So erklärte Görge anhand dieser Karte das „underdeveloped potential in Africa“, welches die Agentur für Internationale Museumskooperation erschließen helfen soll und insistierte: „[W]e do not have to hide and we should not hide our own interest to be an international player also in cultural politics.“²⁵ Der Bundesrepublik Deutschland gehe es um eine Stärkung der kulturellen Dimension ökonomischer Kooperation, die es gegen konkurrierende Nationen zu verteidigen gilt. Anders ausgedrückt geht es um kulturelle Hegemonie. Die Legende der Karte benennt Deutschlands Konkurrenz in diesem Wettstreit:

[Frankreich]	Musée du Louvre, Centre Pompidou
[Großbritannien]	British Museum, Victoria & Albert Museum [sic]
[USA]	Guggenheim Foundation
[Russland]	Hermitage Museum
[China]	PR of China
[South Korea]	Southkorea

²⁵ Andreas Görge auf der Konferenz *Collections from Colonial Contexts* der Kulturstiftung der Länder, 24.11.2020, <https://youtube.com/watch?v=FxeaB2CBeHs&feature=shares&t=192> [Abruf: 06.01.2023].

Doch worum wird hierbei gestritten? Um Öl, Gas, seltene Mineralien? Zwar ist nichts dagegen einzuwenden, dass das Auswärtige Amt internationale Kulturprojekte fördert, die auch wirtschaftliche Vorteile versprechen. Im Kontext der Restitution kolonialer Museumssammlungen überformt es damit jedoch den dekolonialen Gedanken der Debatte, weil es die Rückgabe kolonialer Beute auf ein Investment reduziert. Und dies wiederum zentriert die Begehrlichkeiten einer Nation, die sich des Kolonialismus schuldig gemacht hat und behauptet, dafür Verantwortung übernehmen zu wollen. Stimmen der postkolonialen Bewegung kritisieren schon lange, dass Restitutionen für den Ablasshandel (im Sinne weißer Bußrituale) missbraucht werden können. Zusätzlich besteht nun die Gefahr, dass diese auch für den Handel ausgenutzt werden.

Da nun auf jener Karte ein deutsches Fähnchen in Nigeria steht, stellt sich die Frage, welchen Einfluss die Agentur für Internationale Museumskooperation auf den kulturdiplomatischen Prozess der Rückgabe der Benin-Bronzen hatte. Gewiss mussten bei den Verhandlungen mit Nigeria schwierige Entscheidungen gegeneinander abgewogen werden, die die zukünftige Zugänglichkeit und Verfügbarkeit des Kulturerbes der nigerianischen Gesellschaft betreffen. Restitutionen geraubter Objekte mit identitätsstiftendem Potenzial und religiöser Konnotation wie die Benin-Bronzen haben immer auch einen Charakter erneuter Einflussnahme auf postkoloniale Gesellschaften. Da Restitution niemals ein Zurück sein kann, wie Barbara Kirshenblatt-Gimblett feststellte, sondern immer nur ein metakultureller, gemeinsam zu beschreitender Weg in eine unbekanntere Zukunft, müssen ethische Fragen bei derlei Prozessen stets im Mittelpunkt stehen.²⁶ Welche innenpolitischen Auswirkungen hat die Restitution? Wer sitzt am Verhandlungstisch? Wer nicht?

Obwohl die Restitution der Benin-Bronzen an die nigerianische Regierung und das Edo Museum wie das einvernehmliche Ende einer langen Gewaltgeschichte erschien, zeichnete sich schnell eine neue Konfliktlinie ab: Der amtierende Oba of Benin, Seine Königliche Majestät Ewuare II, heute ein Monarch ohne politische Macht, protestierte vehement gegen das Projekt. Als Thronerbe des 1897 enteigneten und vertriebenen Oba Ovonramwen wurde er von der Benin Dialogue Group bei den Restitutionsverhandlungen zwar anfangs noch konsultiert, jedoch letztlich ausgeschlossen, vielleicht weil er juristisch gesehen eine Privatperson ist, möglicherweise aber auch, weil sein Vorfahre Ovanramwen am transatlantischen Sklavenhandel beteiligt war.²⁷ Trotz alledem genießt Ewuare II in Nigeria ein hohes gesellschaftliches Ansehen. Er beansprucht jede einzelne Benin-Bronze als Eigentum seiner Familie und hatte dafür sogar einen eigenen Museumsentwurf als Erweiterung seines Palasts in die Verhandlungen mit der Benin Dialogue Group eingebracht. Das Alleinstellungsmerkmal seiner Aufbewahrungsstätte für die Benin-Bronzen wäre –

²⁶ Barbara Kirshenblatt-Gimblett: From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum, in: *Entre autres. Rencontres et conflits en Europe et en Méditerranée. 8e conférence de la Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore*, hg. v. Musée national des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille 2005, S. 73–80, <http://www.siefhome.org/downloads/publications/elibrary/document-cd.pdf> [Abruf: 29.01.2021].

²⁷ Die Restitution Study Group aus New York fordert deswegen einen Stopp sämtlicher Restitutionen von Benin-Bronzen an Nigeria und verlangt, dass sie in den Ländern der Diaspora bei den Nachfahren der versklavten Menschen als deren Kulturerbe verbleiben, <https://rsgincorp.org> [Abruf: 30.01.2023].

„Sie sind wieder Heiligtümer der Edo.“ Die Benin-Bronzen und der Kampf um kulturelle Hegemonie

Armstrongs Theorie einer Ästhetik der Invokation folgend – ein ästhetisches gewesen: Sie sind eben keine Kunstwerke, die für die bloße Betrachtung in einem Museum gemacht wurden, sondern Heiligtümer des vom Oba getragenen, lebendigen Ahnenkults der Edo. In seinem Hoheitsgebiet würde für die Benin-Bronzen gar ein doppelt konnotierter Raum entstehen, in dem sie als Bildwerke bewundert und gleichzeitig zeremoniell genutzt werden können.²⁸ Doch dazu sollte es zunächst nicht kommen, weil die Bundesrepublik Deutschland die Bronzen dem säkularen Nationalstaat Nigeria respektive dem Edo Museum übereignete. Die Nigerianer:innen und Deutschen, die gemeinsam den Bau des Edo Museum of West African Art umsetzen wollten, erklärte Oba Ewuare II zu Feinden. Die Benin Dialogue Group wiederum zeigte sich völlig überrascht, dass ihn ihre Entscheidung nicht überzeugte.²⁹

Wäre es bei dabei geblieben, hätte der Transfer der Benin-Bronzen an das zukünftige Edo Museum of West African Art und nicht an eine etwaige Aufbewahrungsstätte des Oba die Ästhetik bestätigt, die Kolonialmächte diesen Bildwerken mit Hilfe ihrer Museen aufgezwungen haben. Ihre kunstwissenschaftliche, museale Expertise wäre auch nach der Restitution der Benin-Bronzen noch diskursbestimmend geblieben. Doch es kam anders: In einer überraschenden Wendung übertrug der scheidende nigerianische Staatspräsident Muhammadu Buhari am 23. März 2023 per Staatsdekret die Eigentumsrechte der bereits restituierten und sämtlicher noch zu restituierender Benin-Artefakte an das Königshaus des Oba.³⁰ „Er könne nach seinem freien Ermessen mit nationalen oder internationalen Institutionen bezüglich der Erhaltung der Objekte zusammenarbeiten. Von Wanderausstellungen, Leihgaben, öffentlichem Zugang, wissenschaftlichen internationalen Kooperationen und Austausch ist nicht mehr die Rede“³¹, wie eine konservative Ethnologin in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung verärgert feststellte. Die kulturhistorischen Museen haben damit den Kampf um die kulturelle Hegemonie verloren. Die Benin-Bronzen sind nun keine Kunstwerke mehr. Sie sind wieder Heiligtümer der Edo.

²⁸ Vgl. Ivan Gaskell: Sacred to Profane and Back Again, in: Andrew McClellan (Hg.): *Art and Its Publics. Museum Studies at the Millennium*, Oxford 2003, S. 149–164, hier S. 159.

²⁹ Vgl. Frum 2022, a.a.O.

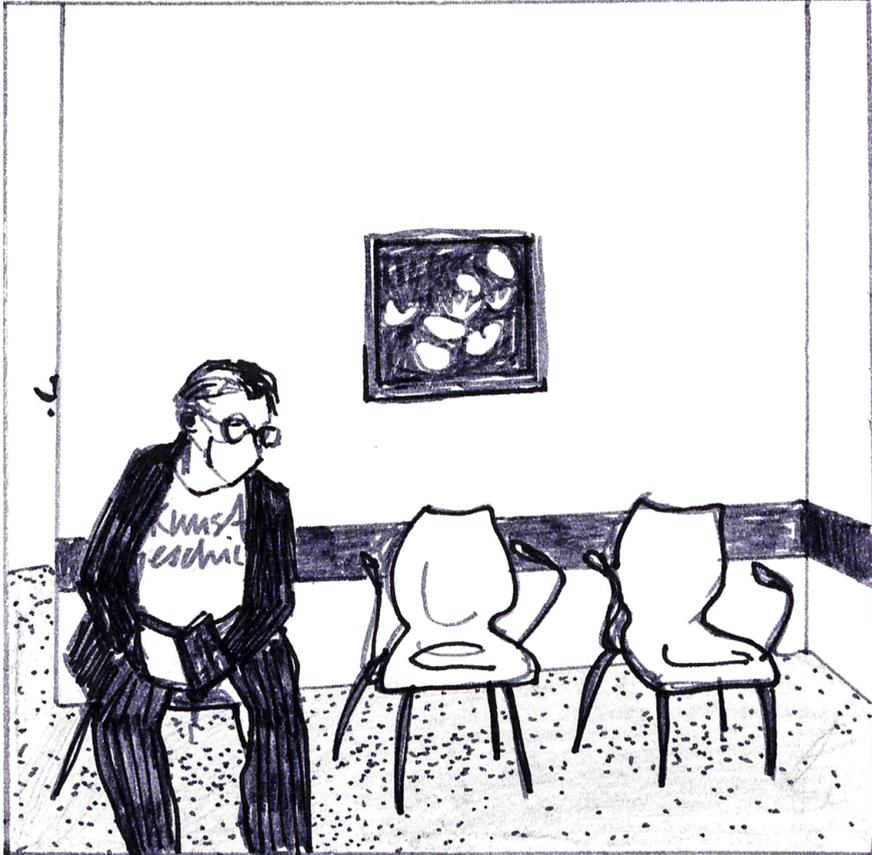
³⁰ Gareth Harris: Nigeria transfers ownership of Benin Bronzes to royal ruler – confusing European museums' plans to return artefacts, in: *The Art Newspaper*, 26.05.2023, <https://www.theartnewspaper.com/2023/04/26/who-will-museums-partner-with-over-benin-bronzes-now-eyebrows-raised-as-latest-nigerian-government-announcement-makes-oba-owner-of-artefacts> [Abruf: 28.07.2023].

³¹ Brigitta Hauser-Schäublin: Benin-Bronzen gehen an den Oba: War das der Sinn der Restitution?, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.05.2023, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/benin-bronzen-werden-privatbesitz-des-oba-war-das-der-sinn-18872272.html> [Abruf: 05.05.2023].



IN DIESER LÜCKE BEFINDEN SICH

KEINE KUNSTHISTORIKERINNEN



WARUM
WURDE FRAUEN*¹
NIE DER
GENIE STATUS
ZUGESPROCHEN?

*¹ bzw.
Künstlerinnen



Not because they didn't exist, but because the art world didn't want to see them.

K. Lee Chichester und Jo Ziebritzki

Die Relevanz einer feministischen Geschichte der Kunstgeschichte

Im Wintersemester 2018/19 lag der Studentinnenanteil in der Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft bei 80 %.¹ Im gleichen Jahr (2018) promovierten 66 % Frauen² in Kunst/Kunstgeschichte, ihr Anteil bei den abgeschlossenen Habilitationen erreichte 47,8 %.³ Laut *Bundesbericht wissenschaftlicher Nachwuchs* ist Kunst/Kunstwissenschaft derzeit sogar das einzige Fachgebiet, in dem es unter den Promovierten mehr Frauen als Männer gibt.⁴ Jüngste Erhebungen zu den Geschlechterverhältnissen bei Universitätsangestellten zeigen, dass auch hier aufgeholt wird: Der Frauenanteil bei Lehrenden der Kunst/Kunstwissenschaft an Universitäten lag 2021 laut Statistischem Bundesamt bei 66 %, jener der Professorinnen an Universitäten und Pädagogischen Hochschulen bei 57 %.⁵ 1972 begann Irene Below, eine Vordenkerin feministischer Kunstgeschichte, ihren Vortrag im Rahmen des Alternativprogramms zum Deutschen Kunsthistorikertag ebenfalls mit einer statistischen

- ¹ Gabriele Schulz und Olaf Zimmermann: *Frauen und Männer im Kulturmarkt. Bericht zur wirtschaftlichen und sozialen Lage*, Berlin 2020, S. 62, https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2020/06/Frauen-und-Männer-im-Kulturmarkt_Buchvorschau.pdf [Abruf: 13.06.2023].
- ² Wir gehen davon aus, dass Geschlechtskategorien sozial konstruiert sind, verwenden sie jedoch hier und im Folgenden im Sinne der historischen Fremdzuschreibung als Analysewerkzeug, da sie Realitätserfahrungen prägen, indem spezifische Zuschreibungen sowie Ein- und Ausschlüsse mit ihnen einhergehen. Siehe zur Mitwirkung des Kunstfeldes an Geschlechterkonstruktionen Rozsika Parker und Griselda Pollock: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, New York 1981.
- ³ Gemeinsame Wissenschaftskonferenz GWK (Hg.): *Chancengleichheit in Wissenschaft und Forschung, 25. Fortschreibung des Datenmaterials (2019/2020) zu Frauen in Hochschulen und außerhochschulischen Forschungseinrichtungen*, Heft 75, 2019/2020, Tabelle 3.2, S. 29, https://www.gwk-bonn.de/fileadmin/Redaktion/Dokumente/Papers/Chancengleichheit_in_Wissenschaft_und_Forschung_-_25_Fortschreibung_des_Datenmaterials__2019_2020_.pdf [Abruf: 13.06.2023]; Konsortium Bundesbericht Wissenschaftlicher Nachwuchs (Hg.): *Bundesbericht Wissenschaftlicher Nachwuchs. Statistische Daten und Forschungsbefunde zu Promovierenden und Promovierten in Deutschland*, Bielefeld 2021, S. 82–84, <https://www.buwin.de/dateien/buwin-2021.pdf> [Abruf: 13.06.2023]. Statistische Zahlen werden meist für das Fachgebiet Kunst/Kunstwissenschaft erhoben, was kein verlässliches Bild der Disziplin Kunstgeschichte zu zeichnen erlaubt.
- ⁴ Konsortium Bundesbericht Wissenschaftlicher Nachwuchs 2021, a.a.O., S. 84.
- ⁵ Statistisches Bundesamt (Hg.): *Bildung und Kultur. Personal an Hochschulen 2021*, Fachserie 11, Reihe 4.4, 2021, S. 60f. und S. 112, <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Hochschulen/Publikationen/Downloads-Hochschulen/personal-hochschulen-2110440217004.pdf> [Abruf: 13.06.2023].

Erhebung. Below machte darin auf den Missstand aufmerksam, dass ein schon damals außergewöhnlich hoher Frauenanteil unter den Studierenden keine Repräsentanz in den kunsthistorischen Institutionen fand. Sie kam zu dem Schluss, dass „das Fach [...] seinem Bewußtsein nach und in der Realität eines [ist], in dem nahezu ausschließlich Männer vor- und vorankommen“.⁶ Noch 1990 musste Below feststellen, dass trotz der damals circa 70 % Studentinnen in den Kunstwissenschaften an kunsthistorischen Instituten kein Platz „für Dozentinnen oder gar für Frauenforschung“ war.⁷ Das heutige (2024) Geschlechterverhältnis unter Mitarbeitenden an kunsthistorischen Institutionen zeigt, dass die vergangenen Jahrzehnte feministischer Forschung und Wissenschaftspolitik eine Veränderung bewirkt haben. Doch obwohl inzwischen vermehrt Frauen auf Professuren berufen und mehr Museen von Direktorinnen geleitet werden, ist unser Blick auf die Disziplingeschichte noch immer ein männlich geprägter. Dies belegen fachhistorische Handbücher und Anthologien wie Seminar-Reader bis in die jüngste Vergangenheit.⁸ Aber warum hat es selbst in der Kunstgeschichte, wo die Zahl der Studentinnen seit Jahrzehnten die der Studenten übersteigt, so lange gedauert, dass Frauen in Führungspositionen kommen und sichtbar werden? Und warum wurde ihr Beitrag zur Geschichte der Kunstgeschichte so lange ausgeblendet?

In unserem Beitrag untersuchen wir die historischen, institutionellen und ideologischen Bedingungen, die die Entwicklung der Geschlechterverhältnisse im Fach im deutschsprachigen Raum bis heute geprägt haben.⁹ Hierfür nehmen wir die Anfänge des kunsthistorischen Wirkens von Frauen in den Blick, ebenso wie belegbare Ausschlüsse davon.¹⁰ Im Folgenden werden wir zuerst die Herausforderungen darlegen, die die ersten Studentinnen-Generationen im sozialen Feld der Universität bewältigen mussten.

⁶ Irene Below: *Die Unterprivilegierung der Frauen in den kunstwissenschaftlichen Institutionen*, Vortrag in dem Alternativprogramm des XIII. Deutschen Kunsthistorikertages in Konstanz, am 12.04.1972, erstmals vollständig abgedruckt und zeithistorisch kontextualisiert: Irene Below: „betrifft die ‚Emanzipations‘-Geschichte“. *Kunsthistorikerinnen im Aufbruch*, in: Norbert Schneider (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Schwerpunkt: Kunst und Kultur um 1968, Bd. 20, Göttingen 2018, S. 149–168, hier S. 149.

⁷ Irene Below: Einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen gab es nicht... Zur Entstehung feministischer Forschung in der Kunstwissenschaft, in: *kritische berichte*, Nr. 3, 1990, S. 7–16. Zur Vernetzung von Kunsthistorikerinnen und der Institutionalisierung feministischer Kritik im Rahmen der Kunsthistorikerinnentagungen siehe Anja Zimmermann: Gab es doch einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen? Die Kunsthistorikerinnentagungen (1982–2002) in der Perspektive von 1968, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Nr. 65, 2018, S. 28–43, <https://doi.org/10.25595/1554> [Abruf: 13.06.2023].

⁸ Siehe etwa Heinrich Dilly (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990; Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork (Hg.): *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart 2007; Ulrich Pfisterer (Hg.): *Klassiker der Kunstgeschichte*, 2 Bde., München 2007/2008.

⁹ Da sich die Entwicklungen in der Etablierung der Kunstgeschichte als akademische Disziplin, bei der Zulassung von Frauen zum Studium und die Berufswege international stark unterscheiden, fokussiert sich unsere Studie auf den deutschsprachigen Raum.

¹⁰ Dafür bauen wir auf der feministischen und genderhistorischen Kunstgeschichte auf. Für eine Einführung in die wichtigsten Themen und Theorien siehe Anja Zimmermann (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006.

Im zweiten Teil des Textes werden wir exemplarisch anhand zweier außeruniversitärer Tätigkeitsfelder, der Museumsdirektion und der Kunstpublizistik, die Mitgestaltung früher Fachdiskurse und Kulturarbeit durch Frauen untersuchen. Der Zeitrahmen unserer Studie liegt etwa zwischen 1880 und 1933 – und damit zwischen der erstmaligen Öffnung institutioneller Wirkungsfelder für Frauen und ihrem Ausschluss im Zuge der nationalsozialistischen „Rassen“- und Frauenpolitik. Dabei leitet uns die Frage, wie das Wissen um die Arbeit früher Kunsthistorikerinnen nicht nur die fachgeschichtliche Erzählung depatriarchalisiert und polyoperspektiviert, sondern auch Ansätze aufzeigt, die für unsere heutigen Herausforderungen produktiv sein können.

I. Das kunsthistorische Frauenstudium an deutschsprachigen Universitäten

Bezeichnender Weise unterscheiden sich die Debatten, die um 1900 in der Kunstgeschichte über das Frauenstudium geführt wurden, von jenen in anderen Disziplinen: Während Kritiker des sogenannten Frauenstudiums, etwa in Arthur Kirchhoffs (1871–1921) Umfrage von 1896, „ob die Frau zum akademischen Studium befähigt, resp. berechtigt sei“¹¹, Zweifel an der hinreichenden intellektuellen Befähigung der Frau für akademisches Arbeiten äußerten, scheint ihre Begabung für das kunsthistorische Studium nicht grundsätzlich in Frage gestellt worden zu sein. Im Gegenteil, galt die Frau entsprechend der im 19. Jahrhundert etablierten „Geschlechtscharaktere“ als das emotionale und damit sowohl empfindsame als auch einfühlsame Geschlecht, was wiederum Eigenschaften waren, die für den Umgang mit Kunst und Künstlern als relevant erachtet wurden.¹² Demnach gehörte zum ‚natürlichen‘ Aufgabengebiet der bürgerlichen ‚Frau‘ neben der Erziehung der Kinder und der seelischen Unterstützung der Familie die Weitergabe und Pflege von Sprache, Kunst und Kultur sowie die Einrichtung des Wohnraums.

Diese Vorstellungen ko- und reproduzierten Kunsthistoriker wie Julius Lessing (1843–1908), Sammlungsdirektor des Berliner Kunstgewerbemuseums, und Herman Grimm (1828–1901), Professor für Neue Kunstgeschichte an der Berliner Universität. Beide waren der Meinung, dass Frauen für „das Studium der eigentlichen Kunstgeschichte [...] zweifelsohne gewisse ‚natürliche[‘] Anlagen mit[bringen], Sinn für Schönheit und ein instinktives Verständnis für die persönliche Eigenart einer kräftig ausgebildeten Künstlernatur“¹³. Sie glaubten sogar an einen gewissen Vorsprung der Studentinnen gegenüber ihren Kommilitonen, da Frauen „bei der Beurteilung von Werken der Kunst und Literatur mit Sicherheit ein richtiges Urteil zu fällen und mit Worten zu begründen“¹⁴ wüssten.

¹¹ Arthur Kirchhoff: Vorwort, in: ders. (Hg.): *Die akademische Frau. Gutachten hervorragender Universitätsprofessoren, Frauenlehrer und Schriftsteller über die Befähigung der Frau zum wissenschaftlichen Studium und Berufe*, Berlin 1897, S. VII–XVI, hier S. VIII.

¹² Vgl. Karin Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1976, S. 363–393.

¹³ Stellungnahme von Julius Lessing: Kunst und Kunstgeschichte, in: Kirchhoff 1897, a.a.O., S. 231–233, hier S. 232.

¹⁴ Herman Grimm: Weibliche Zuhörer in den Auditorien der Berliner Universität [1892], in: ders.: *Fragmente*, Bd. 1, 2, Berlin und Stuttgart 1900, S. 355–374, hier S. 362.

Während Grimm sich trotz seiner Skepsis, ob Frauen je zu höheren schöpferischen Leistungen in der Lage sein würden¹⁵, aus sozialpolitischen und humanistischen Erwägungen für das Frauenstudium aussprach, galten Lessings Bedenken der erhöhten Konkurrenz auf dem Arbeitsmarkt. Er befürchtete, dass Kunsthistorikerinnen die ohnehin schon große „Schar beschäftigungsloser, missvergnügter Halb-Dilettanten“¹⁶ nur mehren würden, von denen das Fach bereits zur Genüge geplagt sei. Neben derartigen, eher fadenscheinigen sozialpolitischen Argumenten belegen private Äußerungen die unverhohlenen misogynen Vorbehalte der Professorenschaft: Heinrich Wölfflin (1864–1945) klagte während seiner Zeit als Ordinarius in Zürich in einem Brief an eine Verwandte über die wachsende Zahl an Studentinnen, angesichts derer er sich „zum Mädchenschulprofessor erniedrigt“ sah.¹⁷ Grimm, Lessing und Wölfflin dokumentieren damit pars pro toto, im Positiven wie im Negativen, die Vorurteile und Stereotypen, mit denen die ersten Generationen der Kunsthistorikerinnen konfrontiert wurden.

Trotz misogynen Vorbehalte der männlichen Professorenschaft und unsicherer Berufsaussichten erstritten sich Frauen ihren Weg an die Hochschulen.¹⁸ Um 1860 gehörte die Universität Zürich zu den ersten Universitäten, die Frauen als ordentliche Studentinnen mit Recht auf Promotion (hierbei handelte es sich um den regulären Studienabschluss) immatrikulierte. Universitäten im Deutschen Kaiserreich und in der Habsburgermonarchie zählten dagegen zu den letzten in Europa, die Frauen das Studium gewährten.¹⁹ Ab 1893 konnten Frauen im Deutschen Kaiserreich in Ausnahmefällen mit Sondergenehmigung des Ministeriums, des Rektors und des betreuenden Professors zum Studium zugelassen werden. Österreich-Ungarn öffnete (je nach Standort und Fakultät) um 1900 seine Hörsäle für Studentinnen. Zum Wintersemester 1899/1900 führte Baden das Recht auf ordentliche Immatrikulation ein, Preußen folgte 1907/1908 unter den Schlusslichtern der europäischen Länder. Wie die zitierten Positionen von Lessing, Grimm und Wölfflin exemplarisch belegen, blieb ein Großteil der Professorenschaft sowie das soziale Feld der Universität allerdings patriarchal geprägt – ein Eindruck, der durch die Berichte früher Studentinnen bestätigt wird. Cläre Schubert-Feder (1853–1915) und Erica Tietze-Conrat (1883–1958), die 1885 und 1905 jeweils als erste Studentinnen in Zürich beziehungsweise in Wien pro-

¹⁵ Vgl. Hermann Grimm: Zur Frauenfrage (o.D.), in: Grimm 1900, a.a.O., S. 350–354, hier S. 353: „Die Frauen werden nie aufhören, das schwächere Geschlecht zu sein. Auch nie den Wunsch haben, diese Stellung einzubüßen.“ Sowie ebd.: „Weibliche Philosophinnen, Geschichtsschreiberinnen, Unternehmerinnen wissenschaftlicher Werke haben wir gehabt, dennoch wird sich die Frau als schöpferische Kraft immer in zweiter Linie halten.“

¹⁶ Lessing 1897, a.a.O., S. 233.

¹⁷ Vgl. Brief Heinrich Wölfflins an seine Verwandte Anna Bühler-Koller vom 25. April 1925, Universitätsbibliothek Basel, Nachlass Heinrich Wölfflin.

¹⁸ Vgl. Marco Birn: *Die Anfänge des Frauenstudiums in Deutschland. Das Streben nach Gleichberechtigung von 1869–1918, dargestellt anhand politischer, statistischer und biographischer Zeugnisse*, Heidelberg 2015.

¹⁹ Andere Länder hatten sich bereits früher für das Frauenstudium geöffnet: Schweiz ab 1860, Frankreich ab 1863, Schweden ab 1870, Niederlande, Finnland, Dänemark ab 1875, Italien ab 1876, Großbritannien ab 1878, Norwegen ab 1882, Belgien ab 1883, Island ab 1886, Griechenland ab 1890, Türkei ab 1894. Vgl. Katharina Friesinger: *Warum Frauen Physik studieren – Studentinnen und Forscherinnen an den Physikalischen Instituten der Universität Wien von 1899 bis 1956*, ungedr. phil. Dipl. Universität Wien, Wien 2006, S. 12.

moviert wurden, berichten beide von der Mehrarbeit, die Studentinnen leisten mussten, um trotz lückenhafter schulischer Vorkenntnisse und mangelnder Solidarität und Netzwerke ihr Studium erfolgreich abzuschließen.

Die Studentinnen der ersten Generation

Cläre Schubert-Feder, die erste Promovendin der Kunstgeschichte überhaupt, wurde 1885 bei Friedrich Salomon Vögelin an der Universität Zürich promoviert.²⁰ Zuvor hatte sie sich als eine der ersten Frauen durch eine Sondergenehmigung Zutritt zu Vorlesungen an der Universität Wien erstritten.²¹ In ihren 1893 verfassten Erinnerungen an ihre Studienzeit berichtet sie von einzelnen unterstützenden Professoren, aber auch von kaum erträglicher Einsamkeit und Desorientierung angesichts fehlender Vorbildung und der Unmöglichkeit des Austauschs mit ihren Professoren und männlichen Kommilitonen außerhalb des Unterrichts. Während sich die Männer zu abendlichen Kolloquien in Gaststätten oder beim Ordinarius zu Hause trafen, musste sich Schubert-Feder aufgrund ihrer Geschlechtszuschreibung „in gesonderten Kreisen“ bewegen.²² Einer skeptischen Gesellschaft gegenüber fühlte sie sich ständig verpflichtet, ein positives Bild der studierenden Frau zu präsentieren. An der Universität wurden ihre Leistungen exemplarisch als Beleg für die Befähigungen des weiblichen Geschlechts ausgelegt, womit ihr zugleich Individualität verweigert wurde. Sie musste außerdem erfahren, härter als ihre Kommilitonen geprüft zu werden. So wurde ihr das Gefühl vermittelt, nur auf Probe geduldet, nicht aber als gleichberechtigt anerkannt zu sein. Der dadurch erzeugte Druck wurde für sie zur psychischen Herausforderung, sich zu konzentrieren und ihr Selbstvertrauen aufrechtzuerhalten. Trotz dieser Beschwerlichkeiten schließt Schubert-Feder ihren Bericht mit einem glühenden Plädoyer für das Studium, denn Bildung mache Frauen zu finanziell unabhängigen, selbstständigen Bürgerinnen und stille ihren Hunger nach Wissen und beruflicher Verwirklichung.²³

Auch Erica Tietze-Conrat gehörte zu der ersten Generation von Studentinnen der Kunstgeschichte: 1905 schloss sie als erste Frau das Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien mit einer Promotion bei Julius von Schlosser ab – zwanzig Jahre nachdem Schubert-Feder dem dortigen Frauenstudium Bahn gebrochen hatte. Tietze-Conrat erinnert in einer Rückschau auf ihre Studienzeit die Privilegierung einer kleinen Gruppe

²⁰ Schubert-Feders Dissertation gehörte zu den ersten vier Doktorarbeiten, die im Fach Kunstgeschichte in Zürich approbiert wurden. Mit 74 Seiten war ihre Arbeit *Die Brunnen der Schweiz, Denkmäler der Kunst- und Culturgeschichte* (Zürich 1885) weitaus umfangreicher als die ihrer männlichen Kommilitonen. Vgl. Carola Jäggi: *Objektnähe und Praxisbezug: Die Grundlegung der Zürcher Kunstgeschichte durch Vögelin und Rahn*, 2022, <https://dlf.uzh.ch/openbooks/150jahrekunstgeschichte/chapter/objektnaeh-und-praxisbezug-die-grundlegung-der-zuercher-kunstgeschichte-durch-voegelin-und-rah> [Abruf: 13.06.2023].

²¹ Vgl. Sophie Pataky: *Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, nebst Biographien der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme*, II. Bd., Berlin 1898, S. 276f., hier S. 277.

²² Vgl. Cläre Schubert-Feder: *Das Leben der Studentinnen in Zürich*, Berlin 1893, S. 14.

²³ Vgl. ebd., S. 26–29.

männlicher Stipendiaten, die die Zuwendung des Professors Franz Wickhoff (1853–1909) genossen, während vor allem weibliche Studierende aus seinen Vorlesungen aussortiert wurden²⁴: Denn Wickhoff verweigerte all jenen den Zutritt zu seinen Veranstaltungen, die nicht fließend aus dem Lateinischen und Griechischen übersetzen konnten – Sprachen, die an Mädchenschulen nicht unterrichtet wurden.²⁵ Zwar geht Tietze-Conrat in ihrem Bericht, anders als Schubert-Feder, kaum auf geschlechtsspezifische Diskriminierungen innerhalb des Wiener Seminars ein, sondern positioniert sich als Teil einer Gruppe, zu der auch ihr Ehemann Hans Tietze (1880–1954) gehörte. Dennoch wird aus ihren Darstellungen deutlich, dass es für frühe Studentinnen angesichts systematischer Zugangsbeschränkungen und eines ausgeprägten Elitarismus schwerer als für männliche Kommilitonen war, Zugang zu den Lehrveranstaltungen zu erhalten und Austausch mit den Dozenten zu pflegen.

Mit Ende des Ersten Weltkriegs und der Einführung des allgemeinen Frauenstudiums parallel zum Frauenwahlrecht stieg der Anteil von Studentinnen in der Kunstgeschichte erheblich an und näherte sich an manchen Instituten sogar der Zahl der männlichen Studierenden.²⁶ Obwohl zahlenmäßig mehr Frauen Fächer wie Medizin und Jura studierten, war ihr Anteil im vergleichsweise kleinen Fach Kunstgeschichte besonders hoch.²⁷ Im Rahmen des DFG-Netzwerks *Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970* (2020–2023) konnten bislang über 470 Studentinnen nachgewiesen werden, die vor 1950 im deutschsprachigen Raum in Kunstgeschichte promoviert wurden – allein 350 vor 1933.²⁸ Die Analyse ihrer Dissertationen ergibt, dass sich die Themen und der Umfang nicht grundlegend von denen der männlichen Kommilitonen unterscheiden. Das überrascht nicht angesichts des Anpassungsdrucks der ersten Generationen. Im Einklang mit der nationalistischen Ausrichtung der Wissenschaften im Kaiserreich und der neogotischen Mode wurden vorwiegend Werke der mittelalterlichen Kunst, insbesondere der Tafelmalerei aus dem deutschsprachigen Raum in monografischen, ikonografischen oder vergleichenden Analysen untersucht. Dennoch lassen bereits unter den frühen Doktorarbeiten einige Titel aufhorchen: Sie sind Themen zugewandt, die im frühen 20. Jahrhundert als innovativ gelten können und deren wissenschaftlicher Stellenwert umstritten war, die aber heute zum Kerngebiet des Fachs zählen. Zu ihnen gehören Auseinandersetzungen mit der Kunst und der Kunsttheorie der Moderne, teils unter Berücksichtigung

²⁴ Vgl. Erica Tietze-Conrat: „I Then Asked Myself: What is the ‚Wiener Schule‘?“, Erinnerungen an die Studienjahre in Wien, hg. v. Alexandra Caruso, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 59, 2010, S. 207–218.

²⁵ Vgl. ebd., S. 208f.

²⁶ So an der Ludwig-Maximilians-Universität in München laut Verzeichnis der abgeschlossenen Promotionen am Institut für Kunstgeschichte 1873–2001, https://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/forschung/diss_abgeschl/index.html [Abruf: 13.06.2023].

²⁷ Vgl. Elisabeth Boedeker: *25 Jahre Frauenstudium in Deutschland. Verzeichnis der Doktorarbeiten von Frauen, 1908–1933*, Hannover 1939.

²⁸ Für die Studie griff K. Lee Chichester neben anderen Quellen auf die Publikation von Elisabeth Boedeker zurück (Boedeker 1939, a.a.O.), ebenso wie auf das Jahresverzeichnis der an deutschen Universitäten und Hochschulen erschienenen Schriften, das von 1885 bis 1914 aufgelegt wurde, sowie auf Ulrike Wendland: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, 2 Bde., München 1999.

interdisziplinärer Ansätze wie der Wahrnehmungspsychologie, Physiognomienlehre oder Soziologie, aber auch neuer Medien wie der Fotografie.²⁹ Auch lässt sich eine Häufung an Titeln feststellen, die sich mit Darstellungen von Frauen in der Kunst oder mit dem Werk von Künstlerinnen und Kunsttheoretikerinnen befassen. So schrieb Henrietta Tromannhauser 1911 eine Arbeit über *Die Frau in der Kunst Giottos*, Erna Rindtorf befasste sich 1922 mit *Wilhelm Humboldt und die Kunst. Unter Mitberücksichtigung von Caroline von Humboldt* und Juliane Harms beschäftigte sich 1927 mit der Barockmalerin *Judith Leyster. Ihr Leben und ihr Werk*. Darüber hinaus fällt auf, dass sich, ungeachtet einer großen Zahl an Künstlermonografien zur Malerei und Bildhauerei, ein vergleichsweise großer Anteil der Promotionen nicht mit Werken der sogenannten hohen Kunst befasst, sondern mit dem, was heute als Teil der materiellen Kultur gilt: mit Bilderrahmen, Glasmalerei, Goldschmiedekunst, Chorgestühlen, Textilkünsten beziehungsweise Mode, Brunnen und Gartenanlagen, ebenso wie mit prähistorischer Ornamentik.³⁰ Hier und da scheint ein ausbildungs- und sozialisationsbedingt situiertes Wissen der Promovendinnen Ausdruck zu finden, das womöglich in Teilen mit einem Zwang zur Nischenbildung zusammenhängt, jedoch eine bemerkenswerte Ausweitung des Gegenstandsbereichs und der Methodik der Kunstgeschichte bewirkte.³¹

Fallbeispiel: Wien als internationales Sprungbrett

Der Studienort Wien spielte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Ausbildung von Expertinnen der Kunst Asiens und des Islams eine besondere Rolle. In den 1910er Jahren, kurz nach der Studienzeit von Erica Tietze-Conrat, gab es am Wiener Kunstgeschichtsseminar einschneidende Veränderungen, die wesentlich dazu beitrugen, dass eine große Zahl an Kunsthistorikerinnen dort studierte. Nach dem plötzlichen Tod von Franz Wickhoff 1909 wurde der kunsthistorische Lehrstuhl doppelt nachbesetzt: Direkter Nachfolger wurde sein Assistent Max Dvořák (1874–1921), eine weitere Lehrkanzel wurde für Josef Strzygowski (1862–1941) eingerichtet. Dieser baute in der Folge ein eigenständiges Seminar in gesonderten Räumlichkeiten aus, mit separater Bibliothek und Fotothek, spezialisiert auf die Künste Nordeuropas, Asiens und des Islams. Obwohl Strzygowskis Rolle in der Geschichte der Kunstgeschichte aufgrund rassifizierender Ansätze umstritten ist, ist sein

²⁹ Vgl. bspw. Xenja Bernstein: *Die Kunst nach Wilhelm Wundt*, Erlangen 1913; Charlotte Steinbrucker: *Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst*, Berlin 1914; Gerda Grashoff: *Carus als Maler*, Münster 1926; Hedwig Schmücker: *Das Industriemotiv in der deutschen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Münster 1930; Gertrud Harms: *Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung des Expressionismus*, Bonn 1931; Gisèle Freund: *Fotografie und Gesellschaft*, Paris 1933.

³⁰ Besonders zu erwähnen sind hier Elisabeth Wilson: *Das Ornament auf ethnologischer und prähistorischer Grundlage. Ein Abschnitt aus den Anfängen der Kunst*, Leipzig 1915; Eleanor von Erdberg-Consten: *Der chinesische Einfluß auf die Gartenbauten des 18. Jahrhunderts*, Bonn 1931.

³¹ Cordula Bischoff hat gezeigt, dass es oft der Stellenmarkt und von außen herangetragene Vorurteile statt eines intrinsischen Interesses waren, die Kunsthistorikerinnen zur Kostümgeschichte brachten. Vgl. Cordula Bischoff: Arbeitsfeld Kunstgewerbe – typisch Kunsthistorikerin? Bemerkungen zur Berufssituation der Kunsthistorikerin in Deutschland von 1910 bis heute, in: dies. und Christina Threuter (Hg.): *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, Marburg 1999, S. 16–29.

Seminar für die feministische Historiografie unbedingt zu beachten: Denn der Frauenanteil der promovierten Absolvent:innen lag für den Zeitraum von 1909 bis 1932 bei 37 %, in den frühen 1930er Jahren sogar bei über 50 %.³² Dieser hohe Frauenanteil an Strzygowskis Institut ist aus drei Gründen für die Fachgeschichte relevant: Erstens wird im Vergleich zu der niedrigeren Zahl von 21 % Frauen an Dvořáks Institut in Wien deutlich³³, dass es trotz gesetzlicher Gleichstellung nach wie vor im Ermessen der Professoren lag, wie viele Studentinnen sie an ihren Lehrstühlen unterrichteten.³⁴ Zweitens nutzten offenbar vergleichsweise viele Frauen die einmalige Möglichkeit, an Strzygowskis Institut die Künste Asiens, des alten Persien und des Islams unter Zugriff auf die umfangreiche Institutsbibliothek und Fotosammlung zu studieren. Und drittens machten auffällig viele der bei Strzygowski studierten Kunsthistorikerinnen internationale Karrieren an Universitäten und Museen.³⁵ In den Karrierewegen der Absolvent:innen zeichnet sich dabei ein geschlechtsspezifisches Muster ab: Die west-europäischen Männer, die bei Strzygowski studierten und im Anschluss direktoriale und professorale Positionen besetzten, fanden ihre Anstellungen in Österreich und Deutschland. Demgegenüber erlangten die Frauen, ebenso wie die Männer aus östlichen Ländern, Professuren und Museumsposten vor allem über den Weg in diejenigen Länder, deren Künste sie erforschten, wie Indien, Ägypten oder die Türkei. Dieser Vergleich macht deutlich, wie Geschlecht und Herkunft immer im Kontext gesehen werden müssen. Denn während das ‚weibliche‘ Geschlecht oder der ‚türkische‘ Familienhintergrund in westeuropäischen Institutionen zu Benachteiligungen führten, wurden dieselben Personen aufgrund ihrer europäischen Herkunft beziehungsweise Ausbildung an Institutionen in der Türkei oder Indien privilegiert. Die Beachtung der Überschneidungen von Geschlecht, Race, Klasse und Bildung trägt zu einer noch zu erforschenden intersektionalen Geschichte der Kunstgeschichte bei.³⁶

II. Kunsthistorische Berufsfelder im frühen 20. Jahrhundert

Mit der wachsenden Zahl studierter Frauen veränderte sich auch das Kunstfeld, jedoch eher vom Rand her als in den Institutionen. Aufgrund der geschilderten Vorbehalte gegenüber der intellektuell-schöpferischen Leistungsfähigkeit und Belastbarkeit von Frauen

³² Vgl. Josef Strzygowski: *Festschrift. Zum 70. Geburtstag dargebracht von seinen Schülern*, Klagenfurt 1932, S. 195–199.

³³ Vgl. Hans Hahnloser: Chronologisches Verzeichnis der aus der ‚Wiener Schule‘ bzw. dem Österreichischen Institut für Geschichtsforschung, hervorgegangenen oder ihr affilierten Kunsthistoriker, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Ergänzungs-Band XIII, H. 2, Innsbruck 1934, S. 213–226.

³⁴ Zur Frauenförderung von Strzygowski siehe Friedrich Polleroß: Josef Strzygowski: Seine Teil-Nachlässe sowie seine Schüler und Schülerinnen zwischen Zionismus und Nationalsozialismus, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* 73, Nr. 3, Oktober 2021, S. 1–22.

³⁵ Bspw. Melanie Stiassny (1876–1960), Adele Coulin-Weibel (1880–1963), Stella Kramrisch (1896–1993), Hilde Zaloscer (1903–1999) und Katharina Otto-Dorn (1908–1999).

³⁶ Vgl. Jo Ziebritzki: The International Spread of Asian and Islamic Art Histories: an Intersectional Approach to Trajectories of the Vienna School (c. 1920 – 1970), in: *Journal of Art Historiography*, Nr. 29, Dezember 2023, S. 1–24.

blieben diese im deutschsprachigen Raum zunächst von einer universitären Karriere und musealen Leitungspositionen weitestgehend ausgeschlossen. Obwohl Frauen in der Weimarer Republik ab 1920 rechtlich die Möglichkeit hatten, sich zu habilitieren, wurden die ersten Habilitandinnen in der Kunstgeschichte erst um 1930 zugelassen – kurz bevor das *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* (ab April 1933) und die *Nürnberger Gesetze* (ab September 1935) Studierende und Wissenschaftler:innen jüdischer Herkunft, wozu viele Kunsthistorikerinnen zählten, von öffentlichen Institutionen ausschlossen.³⁷ Die nationalsozialistischen Verfolgungen hatten zur Folge, dass das kunsthistorische Feld mindestens ein Viertel seiner aktiven Praktiker:innen verlor.³⁸ Da besonders viele Studentinnen einen jüdischen Familienhintergrund hatten – in München waren es nach dem Ersten Weltkrieg vorübergehend fünfzig Prozent – wurden auch besonders viele akademisch ausgebildete Frauen ins Exil getrieben oder ermordet.³⁹ Ab 1933 wurden die geschlechtsspezifischen Diskriminierungen, die die nationalsozialistische patriarchale Politik wieder verstärkte, durch antisemitisch und faschistisch motivierte Ausschüsse verschärft.

Aufgrund der Ausgrenzung von Frauen aus akademischen Berufen waren promovierte Kunsthistorikerinnen vor 1933 im deutschsprachigen Raum vor allem im außeruniversitären Bereich tätig.⁴⁰ Oft wirkten sie in ephemeren Formaten, etwa in der Kunstpublizistik und Pädagogik oder an Museen und Galerien. Sie traten mit Beiträgen in der Tagespresse, in Frauenzeitschriften oder Radiosendungen an die Öffentlichkeit oder durch kunstkritische Stellungnahmen in Reiseberichten und Romanen. Sie waren aber auch in der Kunstvermittlung, Kunsterziehung oder Volksbildung sowie in der Ausstellungskuration und im Kunsthandel tätig. Diese Beiträge zur Kunstgeschichte sind vielfach schlecht dokumentiert und bewegen sich an den Rändern dessen, was tradiert als

³⁷ Beispielhaft ist Otilie Radys berufliches Schicksal: 1929 wurde sie an der Technischen Hochschule Darmstadt als erste Frau in Kunstgeschichte habilitiert, womit eine Ernennung zur Privatdozentin einherging. Am 15. Oktober 1934 wurde sie zur außerplanmäßigen Professorin für Kunstgeschichte ernannt. 1937 wurde sie aus politischen Gründen beurlaubt. Vgl. Christiane Salge: Otilie Rady. Die erste habilitierte Kunsthistorikerin Deutschlands, in: dies., Lisa Beißwanger und Alexandra Karentzow (Hg.): *Zwischen Enklave und Vernetzung. Kunstgeschichte an der TU Darmstadt* 2022, S. 111–144, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.890.c12387> [Abruf: 13.06.2023]; Barbara Lange: Aenne Liebreich – Facetten einer Hochschulkarriere in den zwanziger und dreißiger Jahren, in: *kritische berichte: Grenzverschiebungen*, Bd. 22, Nr. 4, 1994, S. 22–34, hier S. 27, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/view/10456/4312> [Abruf: 03.06.2023].

³⁸ Vgl. Wendland 1999, a.a.O., S. IX.

³⁹ Vgl. Hiltrud Häntzschel: Frauen jüdischer Herkunft an bayerischen Universitäten. Zum Zusammenhang von Religion, Geschlecht und ‚Rasse‘, in: dies. und Hadumod Bußmann (Hg.): *Bedrohlich gescheit. Ein Jahrhundert Frauen und Wissenschaft in Bayern*, München 1997, S. 105–136. Vgl. auch Claudia Huerkamp: Jüdische Akademikerinnen in Deutschland 1900–1938, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 19, H. 3, 1993, S. 311–331.

⁴⁰ In *Dresslers Kunsthandbuch* (hg. von Willy Oskar Dressler, Berlin 1921) werden für das Jahr 1921 785 Kunsthistoriker und 18 Kunsthistorikerinnen als beruflich aktiv gelistet, was im Vergleich mit den hohen Zahlen an Kunstgeschichtsstudentinnen und -promovendinnen jedoch als zu niedrig angesetzt erscheint. Zit. n. Heinrich Dilly: Kunstgeschichte, mal quantitativ. Zur sozialen Basis kunsthistorischer Theorie und Praxis zwischen 1919 und 1939, in: Ruth Heftrig u. a. (Hg.): *Alois J. Schardt: ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, „Drittem Reich“ und Exil in Amerika*, Berlin 2013, S. 1–17, hier S. 4.

Gegenstand der Fachgeschichte gilt. Und doch entfalteten sie gerade hier ein besonderes Innovationspotenzial, indem sie mit neuen Formaten und Stilen des Sprechens, Schreibens und Reflektierens über die Künste sowie mit breitenwirksamen Vermittlungsformen experimentierten. Kunstsammlerinnen, Galeristinnen und Salonières, aber auch Kritikerinnen, freie Kuratorinnen und Museumsmitarbeiterinnen prägten während der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts durch ihr Mäzenatentum, Ausstellungen, Texte, Vorträge und Netzwerke den Kunstdiskurs und die Entwicklung der Künste. Eine systematische Untersuchung der sozialwirksamen Rolle von Frauen in außeruniversitären Tätigkeitsfeldern steht bislang aus.⁴¹ Um das Potential einer derartigen Analyse aufzuzeigen, wird im Folgenden exemplarisch die Arbeit von Frauen an Museen und in der Kunstpublizistik vor 1933 untersucht.

Das Museum als Wirkungsraum

Trotz der verbreiteten Skepsis, ob Frauen sich in kunsthistorischen Berufen etablieren könnten, waren einige der ersten Absolventinnen an Museen tätig. Allerdings ist zu bedenken, dass es sich dabei größtenteils um unbezahlte Volontariate oder geringfügig entlohnte Stellen handelte.⁴² Die von Lessing für die Zeit Ende des 19. Jahrhunderts attestierte prekäre Situation für Kunsthistoriker:innen auf dem Arbeitsmarkt verschärfte sich in der Wirtschaftskrise der 1920er Jahre. Dennoch fanden manche Frauen Anstellungen an Museen und eine kleine Minderheit übernahm sogar Direktionsposten. Marie Schuette (1878–1975) gehört zu den wenigen, die eine Leitungsposition einnehmen konnten: Nach ihrer Promotion 1903 über *Schwäbische Schnitzaltäre* bei Heinrich Wölfflin absolvierte sie ein Volontariat am Kupferstichkabinett und an der Skulpturensammlung in Berlin. Danach nahm sie eine Stelle als Direktorialassistentin an den Großherzoglichen Museen und am Goethe-National-Museum in Weimar an, welche zum Sprungbrett in leitende Positionen wurde. Von 1910 bis zu ihrer Pensionierung 1943 war Schuette Kustodin und Leiterin der Textilsammlung sowie der Bibliothek am Kunstgewerbemuseum in Leipzig. Sie war in dieser Funktion maßgeblich an der Einrichtung des Grassi-Museums (erbaut 1924 bis 1929) beteiligt, wie auch an der Etablierung der einflussreichen Grassimesse. Mit ihren umfassenden Erschließungsarbeiten zur Stickerei- und Spitzenkunde legte Schuette zudem den Grundstein für das damals noch neue Forschungsfeld der Textilkünste.⁴³

⁴¹ Ein Band, der Studien hierzu versammelt, ist derzeit in Vorbereitung: K. Lee Chichester, Annette Dorgeloh, Brigitte Sölch und Jo Ziebritzki (Hg.): *Institutionen, Strukturen, Handlungsräume. Kunsthistorikerinnen 1900 bis 1980*, Berlin 2025.

⁴² Vgl. Else Grützel: Weibliche Museumsangestellte, in: *Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen*, Nr. 9, 1913, S. 219–224, zit. n. Lisa Lang: *Frieda Fischer, Lilli Fischel und Hanna Stirnemann – Frauen in Führungspositionen an Museen zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Masterarbeit Technische Universität Berlin, 2022, S. 14, <https://depositonce.tu-berlin.de/items/079a6553-92dc-408c-83c2-90d5c3ba96a4> [Abruf: 13.06.2023].

⁴³ So in Marie Schuette: *Alte Spitzen*, Leipzig 1912; dies.: *Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters*, Leipzig 1927. Zu Schuette siehe auch: Barbara Paul: „...noch kein Brotstudium“ – Zur Ausbildungs- und Berufssituation der ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts, in: *kritische berichte*, Nr. 4, 1994, S. 6–21, hier S. 13–16.

Bezeichnender Weise war es ausgerechnet der unerwartete Tod amtierender Museumsdirektoren, der den Aufstieg von vier der ersten Kunsthistorikerinnen auf Direktionsposten ermöglichte: Frieda Fischer-Wieruszowski (1874–1945) am Museum für Ostasiatische Kunst in Köln, Luise Straus-Ernst (1893–1944) am Wallraf-Richartz-Museum, ebenfalls in Köln, Johanna (Hanna) Hofmann-Stirnemann (1899–1996) am Kunstmuseum Jena und Lilli Fischel (1891–1978) an der Badischen Kunsthalle Karlsruhe.⁴⁴ Als erfahrene Museumsmitarbeiterinnen und Expertinnen auf dem Sammlungsgebiet vertraten sie die Direktion zunächst kommissarisch. In einigen Fällen wurde diese kommissarische Funktion in eine offizielle Leitung überführt. Aus den skizzenhaften Werdegängen dieser vier Museumsdirektorinnen im Folgenden wird ersichtlich, dass sie unter anderem ihr Einsatz für Kunstformen eint, die in der damaligen Museumsarbeit randständig waren, darunter die ostasiatische Kunst und die moderne Malerei.

Frieda Fischer wurde 1914 Direktorin des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln, das sie im Jahr zuvor zusammen mit ihrem Mann, Adolf Fischer (1856–1914), als erstes Spezialmuseum dieser Art gegründet hatte. Das Paar hatte auf seinen gemeinsamen Reisen eine umfangreiche Sammlung ostasiatischer Künste aufgebaut, die es der Stadt Köln im Gegenzug für einen eigenen Museumsbau stiftete. Einige Monate nach der Eröffnung des Museums verstarb Adolf Fischer. Wie vertraglich vereinbart, folgte ihm Frieda Fischer als Direktorin nach.⁴⁵ Sie engagierte sich für den Aufbau einer Bibliothek, die der Erforschung ostasiatischer Kunst gewidmet war, und inventarisierte den Sammlungsbestand des Museums. Luise Straus-Ernst wiederum hatte zusammen mit ihrem späteren Ehemann Max Ernst Kunstgeschichte in Bonn studiert und, im Gegensatz zu ihm, ihr Studium 1917 mit Promotion bei Paul Clemen abgeschlossen. Sie stieg im Januar 1919 zur kommissarischen Direktorin des Wallraf-Richartz-Museums auf, nachdem Joseph Poppelreuter (1867–1919), der Direktor der Skulpturen- und Antikensammlung, verstorben war. Straus-Ernst blieb zwar nur für ein Jahr auf diesem Posten, wurde aber zu einer bedeutenden Akteurin im Kölner Dada und blieb bis zu ihrer Ermordung im Konzentrationslager Auschwitz als Kuratorin und Publizistin sowie im Kunsthandel aktiv.⁴⁶ In Karlsruhe wurde die Kustodin Lilli Fischel 1927 durch den Tod ihres Vorgesetzten, des Direktors Willy F. Storck (1889–1927), kommissarische Leiterin der Staatlichen Kunsthalle. Sie übernahm ab 1930 offiziell die Geschäftsführung und setzte sich in der Folge mit Ausstellungen von Werken Vincent van Goghs, des Impressionismus und der Neuen Sachlichkeit für eine Präsenz der Moderne am Haus ein.⁴⁷ Auch Hanna Hofmann-Stirnemann nutzte die ihr durch den Tod des Direktors des Jenaer Stadtmuseums, Paul Weber (1868–1930), mit 31 Jahren zugefallene Leitungsposition, um moderne Künstler:innen auszustellen. Ab Juli 1930

⁴⁴ Für eine ausführliche Beschäftigung mit diesen drei Museumsdirektorinnen siehe: Lang 2022, a.a.O.

⁴⁵ Vgl. Ulrich Wiesner: Die Gründerjahre des Museums 1903–1913, in: Museum für Ostasiatische Kunst Köln (Hg.): *Museum für Ostasiatische Kunst Köln. Zum 75-jährigen Jubiläum des Museums*, Köln 1984, S. 3–32, hier S. 16.

⁴⁶ Zu Luise Straus-Ernst siehe u. a. Eva Weissweiler: *Notre Dame de Dada. Luise Straus-Ernst – das dramatische Leben der ersten Frau von Max Ernst*, Köln 2016.

⁴⁷ Vgl. Thomas Frank: *Lilli Fischel – Kämpferin für moderne Kunst*, 2021, <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/blog/lilli-fischel-kaempferin-fuer-moderne-kunst> [Abruf: 13.06.2023].

war sie zusätzlich Geschäftsführerin des Jenaer Kunstvereins, wo sie wegweisende Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, darunter Arbeiten einer *Gruppe junger Maler des Bauhauses Dessau* sowie Einzelausstellungen von Künstlerinnen wie Paula Modersohn-Becker (*Gemälde und Zeichnungen*, 1930), Aenne Biermann (*Fotografien*, 1930) und Gabriele Münter (1934) zeigte.⁴⁸

Für drei dieser Museumsdirektorinnen bedeutete der Nationalsozialismus ein jähes Ende ihrer Karrieren, da sie infolge der *Nürnberger Rassengesetze* sowie der nationalsozialistischen Kulturpolitik ihre Positionen verloren und sich ins innere Exil zurückzogen. Die vierte, Luise Straus-Ernst, wurde 1945 in Auschwitz ermordet. Alle vier Museumsdirektorinnen haben sich für Kunstformen eingesetzt, die in der Zwischenkriegszeit Ausdruck der modernen, weltoffenen Gesellschaft waren und die nun diffamiert wurden. Auch wenn sich das Schicksal der Direktorinnen und ihrer Museen nicht von jenem ihrer männlichen Kollegen unterscheidet, wurden Frauen gerade zur Zeit ihrer ersten institutionellen Etablierung somit erneut ausgeschlossen, verfolgt oder gar getötet. Dieser Rückschlag wirkte sich noch weit in die Nachkriegszeit auf die Geschlechterverhältnisse an Kunstinstitutionen und im Fach aus, wie auch auf die Historiografie der Kunstgeschichte. Die Kenntnisse der musealen und kuratorischen Arbeit der ersten Museumsdirektorinnen sowie ihres Kunstverständnisses tragen folglich zur Depatriarchalisierung der Geschichte der Kunstgeschichte und zur Pluralisierung der Fachgeschichte bei.

Kunstpublizistik als Aktionsfeld

Ein für frühe Kunsthistorikerinnen leichter zugängliches Tätigkeitsfeld als die Museen war die Kunstpublizistik. Diese umfasste Aufgaben von der Herausgeberinnenschaft bis zur freiberuflichen Tätigkeit als Kritikerin und Autorin.⁴⁹ Als Herausgeberinnen von kunsthistorischen Fachzeitschriften agierten beispielsweise Melanie Stiassny (1876–1960), die von 1925 bis 1936 die *Wiener Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens* herausgab, und Stella Kramrisch (1896–1993), die ab 1933 Herausgeberin der in Calcutta (heute Kolkata) basierten Fachzeitschrift für indische Kunst *Journal of the Indian Society of Oriental Art* war. Viele Kunsthistorikerinnen und -theoretikerinnen publizierten Texte als freie Autorinnen, darunter Rosa Schapire (1874–1954), Lu Märten (1879–1970), Erica Tietze-Conrat und Stella Kramrisch. Kunsthistorikerinnen nutzten unterschiedlichste Textgattungen und schrieben über ein breites Spektrum kultureller und kulturpolitischer Themen: Die Texte reichen von Reflexionen des kunsttheoretischen Umgangs mit afrikanischen

⁴⁸ Vgl. Rainer Stamm: Hanna Stirnemann. Die Avantgarde der Frauen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 03.04.2018, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/hannastirnemann-die-avantgarde-der-frauen-15518627-p2.html> [Abruf: 13.06.2023].

⁴⁹ Zur Kunstkritik siehe u. a. die Tagung *Die Sozialfigur der Kunstkritikerin. Kritik und Geschlecht*, organisiert von Stephanie Marchal und Isabel Mehl in Kooperation mit Astrid Mania, Brigitte Sölch und Anne Hultsch, 04. bis 05.05.2023, Ruhr-Universität Bochum, <https://kgi.ruhr-uni-bochum.de/portfolio-item/kritik-und-geschlecht> [Abruf: 13.06.2023]. Siehe außerdem die Bibliographie des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in Zusammenarbeit mit der Universitätsbibliothek Heidelberg *Frauen schreiben über Kunst*, <https://www.arthistoricum.net/themen/bibliographien/frauen-kunst> [Abruf: 13.06.2023].

Künsten (Schapire) über das Aufzeigen von Verbindungen zwischen alter indischer Kunst und moderner, insbesondere kubistischer Malerei (Kramrisch) bis hin zu der Analyse von Ausstellungen zeitgenössischer Künstlerinnen (Märten) und der Auseinandersetzung mit dem Dreifarbendruck (Tietze-Conrat).⁵⁰

Lu Märten steht geradezu paradigmatisch für diese Variante von kritischer Agens zwischen ‚Peripherie‘ und ‚Zentrum‘.⁵¹ Aus einer verarmten Beamtenfamilie stammend, konnte sie weder eine reguläre Schulausbildung abschließen noch studieren. Ihr Wissen eignete sie sich selbstständig in den kulturreformerischen sowie sozialistischen und feministischen Netzwerken des frühen 20. Jahrhunderts an, in deren Organen sie auch ihre ersten Artikel publizierte.⁵² Auffällig ist dabei die Relevanz von Frauenzeitschriften, insbesondere der Arbeiterinnenbewegung, für ihre publizistische Tätigkeit.⁵³ Dort diskutierte Märten unter anderem die Bedeutung der Bodenreform für Arbeiterinnen, stellte das Einküchenhaus als Design-Lösung zur Gleichstellung der arbeitenden Frauen und Mütter vor oder besprach das Werk von Künstlerinnen, etwa von Käthe Kollwitz oder Paula Modersohn-Becker.⁵⁴ Da diese Frauenzeitschriften von einflussreichen Vorkämpferinnen der deutschen und österreichischen Frauenbewegung geführt wurden, darunter Clara Zetkin (1857–1933), Gertrud Bäumer (1873–1954), Lily Braun (1865–1916), Minna Cauer (1841–1922) und Helene Lange (1848–1930), dienten sie der Vernetzung und Förderung gesellschaftlich

⁵⁰ Exemplarische Artikel im sogenannten kleinen Format sind: Rosa Schapire: Carl Einstein, Negerplastik, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, NF 7, H. 5/6, 1915, Sp. 243; dies.: Afrikanische Volksdichtungen und Volksmärchen, in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur. Organ der Hamburger Bühne*, Nr. 11, 1925, S. 1–5; Stella Kramrisch: Sunayani Devi, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler*, XVII. Jahrgang, H. 1, Leipzig 1925, S. 84–93; Lu Märten: Die Frauen in der bildenden Kunst, in: *Frauen-Zukunft. Eine Monatsschrift*, Bd. 1, 1910, S. 788–790; Fortsetzung in: *Frauen-Zukunft*, Bd. 2, 1911, S. 245–246; Erica Tietze-Conrat: Uvachromie, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner und Sammler*, Bd. 56, Oktober–März 1920/21, S. 263–266.

⁵¹ Siehe für eine ausführliche Darstellung von Lu Märten's kunsttheoretischer Arbeit K. Lee Chichester: Lu Märten (1879–1970): ‚Arbeiter und Film‘, in: Chichester und Sölch 2021, a.a.O., S. 116–126; dies.: Lu Märten und die Kunstgewerbereform, in: Stephanie Marchal und Kathrin Rottmann (Hg.): *Lu Märten: „Ästhetik und Arbeiterschaft“, oder von der Macht der kritischen Konsumentin*, München 2023, S. 99–114. Vgl. auch Chryssoula Kambas: *Die Werkstatt als Utopie. Lu Märten's literarische Arbeit und Formästhetik seit 1900*, Tübingen 1988; Jenny Nachtigall und Kerstin Stakemeier: Art Work as Life Work: On Lu Märten's Feminist „Objectivity“, in: *October*, Nr. 178, Herbst 2021, S. 35–54.

⁵² Erste Artikel verfasste Märten zwischen 1901 und 1909 für die von Friedrich Naumann gegründeten nationalsozialen und bodenreformerischen Zeitschriften *Die Hilfe* und *Die Zeit*. Hierin erschien auch ihr erster kunsttheoretischer Artikel: Lu Märten: Die künstlerischen Momente der Arbeit in alter und neuer Zeit, in: *Die Zeit*, Nr. 51, H. 2, 17.09.1903, S. 800–804. Sie schrieb später u. a. für die sozialistischen Zeitschriften *Vorwärts*, *Der Demokrat*, *Der Kampf*, *Die Aktion*, *Die Neue Zeit*, *Die Freiheit* und *Die Rote Fahne*.

⁵³ Märten publizierte u. a. in den Zeitschriften *Die Frauenbewegung*, *Die Frau*, *Die Gleichheit*, *Wäsche-Bote*, *Arbeiterinnen-Zeitung* sowie *Frauen-Zukunft*. Siehe hierzu Chryssoula Kambas: Geschlechter-Differenzen überdenken. Lu Märten's Schriften zu Kunst und Kultur der Frauen, in: Lu Märten: *Die Künstlerin*, hg. v. Chryssoula Kambas, Bielefeld 2001 [Leipzig 1919], S. 109–156, hier S. 112.

⁵⁴ Vgl. Lu Märten: Bodenreform und Frauenstimmrecht, in: *Frauenbewegung. Revue für die Interessen der Frauen*, Nr. 8, H. 10, 1902, Beilage, S. 1; dies.: Das Interesse der Frauen an der Boden- und Wohnungsreform, in: *Frauenrundschau*, Leipzig 1903, S. 639–641; dies.: Käthe Kollwitz, in: *Die Frau*, Nr. 5, 1903, S. 290–292; dies.: Die Frauen in der Bildenden Kunst I, in: *Frauen-Zukunft*, Nr. 10, 1910, S. 788–790; dies.: Die Frauen in der Bildenden Kunst II, in: *Frauen-Zukunft*, Nr. 3, 1911, S. 245f.; dies.: Paula Modersohn-Becker, in: *Frauen-Zukunft*, Nr. 5, 1911, S. 383–391.

engagierter, intellektueller Frauen.⁵⁵ Allerdings sollte gerade Märtens offensive, im wörtlichen Sinne undisziplinierte politische Positionierung neben der ephemeren Qualität ihrer Publizistik zu ihrer Marginalisierung beitragen: Ihre marxistische Ästhetik geriet in der Kommunistischen Partei (KPD) mehrfach zwischen die Fronten der Debatten um Realismus versus Abstraktion.⁵⁶ 1933 fiel ihr Hauptwerk *Wesen und Veränderung der Formen/Künste* (1924) der Verbrennung durch die Nationalsozialisten zum Opfer, 1941 wurde sie aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen. Auch wenn ihre hochgradig innovativen sozialkritischen und feministischen Schriften heute kaum in der Kunstgeschichte bekannt sind, dürfte sie mit ihrer publizistischen Tätigkeit in der Tagespresse und im Radio genau jenes proletarische Massenpublikum erreicht haben, dem die Kunst in ihren Augen dienen sollte.

Fazit: Warum also eine feministische Geschichte der Kunstgeschichte?

Die kleineren Formate der Kunstpublizistik, darunter auch Rundfunkbeiträge, fallen aus den institutionell legitimierte Geschichten der Kunstgeschichte weitgehend heraus, ebenso wie das Wirken von unbezahlten Volontär:innen und Hilfsarbeiter:innen an Museen.⁵⁷ Um zu verstehen, wie Kunsthistorikerinnen sowohl die fachspezifischen Methoden und Diskurse, als auch die Kulturlandschaften und die Entwicklungen der Künste mitgeformt haben, müssen gerade diese Tätigkeitsfelder in den Blick der Forschung gerückt werden. So erst werden historische Akteurinnen sichtbar, samt ihrer polyperspektivischen Bereicherungen des Fachs Kunstgeschichte, seiner Methoden, Gegenstandsbereiche und Berufsfelder. Was also ist – um die Eingangsfrage aufzugreifen – die Relevanz einer feministischen Geschichte der Kunstgeschichte? Mit diesem Ansatz kann rekonstruiert werden, wie Kunsthistorikerinnen seit den Anfängen der Disziplin mit ihren Texten, Zeitschriften, Radiobeiträgen, Ausstellungen, Sammlungsstrategien, Führungen und Vorträgen das Wissen über Kunst und damit die Disziplin maßgeblich geformt haben. Dadurch treten Fragestellungen, Ansätze und Methoden, etwa zur Filmtheorie, zu Klassenfragen, zum Verhältnis europäischer und nicht-europäischer Künste oder zu Ausstellungen moderner Kunst zutage, die helfen, auf heutige Herausforderungen zu reagieren. Eine dieser Herausforderungen ist die immer noch patriarchal strukturierte Kunst-/

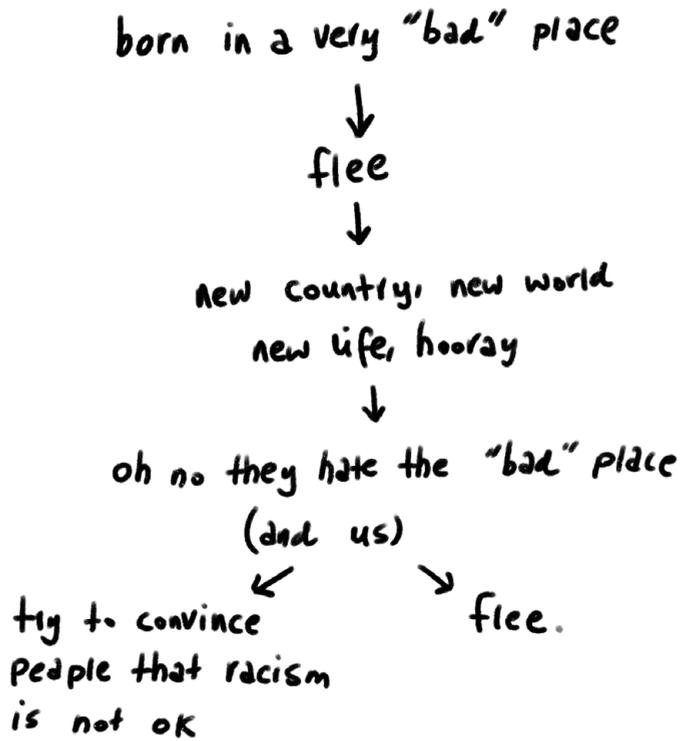
⁵⁵ Vgl. Lee Chichester: *Auge in Auge. Feministische Kunstgeschichte und der Blick auf Frauen in der Kunst um 1900*, in: dies., Dorgerloh, Sölch und Ziebritzki 2025 (in Vorbereitung).

⁵⁶ Vgl. Martin I. Gaughan: *Lu Märtens and the Question of a Marxist Aesthetic in 1920s Germany*, in: Warren Carter u. a. (Hg.): *Renew Marxist Art History*, London 2013, S. 283–295; Beatrix Geisel: „Denken Sie sich Goethe als Heimarbeiter!“ Lu Märtens: Von der ‚Obdachlosigkeit‘ weiblicher Kreativität, in: Ines Lindner u. a. (Hg.): *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 187–197, hier S. 194f.

⁵⁷ Vgl. Andres Zeising: *Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Kunstvermittlung im frühen Rundfunk der 1920er bis 1940er Jahre*, Köln 2018. Für sozialhistorische Institutionsgeschichten der deutschsprachigen Kunstgeschichte, die allerdings noch nicht die Relevanz der Kategorien Geschlecht und Race berücksichtigen, siehe Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979; Matthew Rampley: *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park, PA 2013.

Geschichtsschreibung, die misogynen strukturelle Diskriminierungen der beiden letzten Jahrhunderte narrativ reproduziert. Eine feministische Geschichte der Kunstgeschichte hat, analog zu Linda Nochlins Kritik des Kunst-Kanons⁵⁸, also zwei Aufträge: Erstens dient sie der Erforschung, Sichtbarmachung und Rehabilitierung historischer Akteurinnen in der Kunstgeschichte. Zweitens kritisiert und dekonstruiert sie auf der Grundlage der historischen Handlungskraft von Frauen im Kunstfeld die nach wie vor wirksamen patriarchalen Strukturen kunsthistorischer Geschichtsschreibung und Institutionen. In beide Richtungen ist Forschungsarbeit zu leisten.

⁵⁸ Linda Nochlin: *Why have there been no great women artists?* 50th anniversary edition, Einführung von Catherine Grant, London 2021.



 = wichtig

dran!

sind

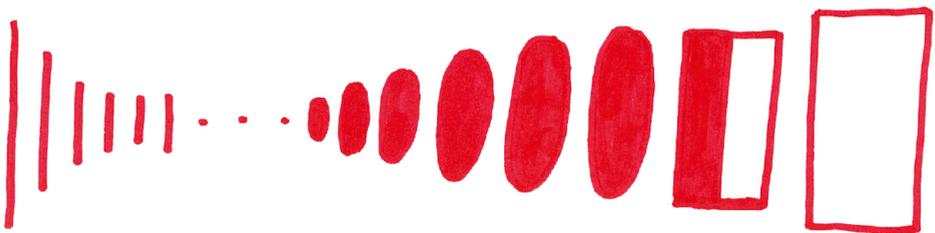
Wir

* Stimmen anderer
Zulassen & mit ihnen arbeiten

nicht über sie!

Ich schreibe als jemand, die sich als Jugendliche immer dachte, dass ihre Herkunft nicht immer zur Sprache kommen müsse, wenn sie mal über meine Errungenschaften sprachen. Als jemand, die sich damals gefreut hat, wenn ihr gesagt wurde, wie gut sie doch deutsch spreche, obwohl ich in Deutschland geboren und aufgewachsen bin, löst dieser Blick in die Vergangenheit auf das jüngere Ich gemischte Gefühle aus. Heute macht meine Herkunft und Identität als iranische Deutsche einen großen Teil meines Lebens aus. Denn heute ist mir bewusst, dass ich als Tochter von Migranten für meine Ziele, für mein Ansehen und Erscheinen einige Extrawege und Methoden anwenden musste und muss, um mir meinen Platz in der Gesellschaft zu sichern.

Geschichte wird immer aus der Gegenwart geschrieben.



Burcu Dogramaci

Kunstgeschichte migrantisch denken

Wie kann sich eine Disziplin Kunstgeschichte aufstellen, die gattungsspezifische Ordnungen überwindet, die interdisziplinär anschlussfähig ist und die sich auch (gesellschaftspolitisch) engagiert? Und wie kann diese Wissenschaft von der Kunst lernen, zu der sie arbeitet? Dieser Beitrag, der *Kunstgeschichte migrantisch denken* überschrieben und als Handlungsvorschlag zu verstehen ist, nimmt seinen Ausgang in diesen vorangestellten Fragen. Mit *migrantisch denken* ist eine Auseinandersetzung gemeint, die weniger von deutlich abgegrenzten oder benennbaren Entitäten ausgeht. Vielmehr sind grenzübergreifende Kontakte, Bewegungen und Austauschprozesse, aber zugleich auch Spannungen, Brüche und Widersprüche als konstituierend für Kunstproduktionen und deren Analysen leitend.

Postmigration ist ein Konzept, das den Zustand einer durch Migration konstituierten Gesellschaft meint und den „Akt der Migration zum Ausgangspunkt der Analyseperspektive erklärt“, die sich mit „gesellschaftlichen Konflikten, Narrativen, Identitätspolitik sowie sozialen und politischen Transformationen auseinandersetzt“¹. Vittoria Borsò erweitert diese Setzung. Postmigrantisches Denken könne zu einer Neuevaluation von Räumen führen: „Als Operatoren von Mobilität (wie z. B. Fahrten bzw. Reisen, Exil, Asylsuche) sind Migrationen auch an Medien der Bewegung (Verkehrsmittel wie Automobil, Bus, Zug, Flugzeug, aber auch Kino, z. B. road movies), an ihre Chronotopoi (Flughäfen, Autobahnen, Metropolen, Touristendörfer, Migranten-Container, Grenzregionen) und Ästhetiken (filmischer Diskurs, Installationen, Schrift etc.) beteiligt und machen den Ort ‚transitorisch.‘“² In Bezug auf Geschwindigkeiten, Fortbewegungen und Zonen des Transits entstehen also (post-)migrantische Zeit-Ort-Korrelationen. Zugleich wird an dem Begriff der Postmigration Kritik geübt, sei er doch von einer Gesellschaft (nach der Migration) oder einem Nationalstaat als ‚Einwanderungsland‘ her gedacht, stabilisiere Hegemonien; Veronika Kourabas und Paul Mecheril plädieren deshalb für eine Verschiebung hin

1 Naika Foroutan: Die postmigrantische Perspektive: Aushandlungsprozesse in pluralen Gesellschaften, in: Marc Hill und Erol Yildiz (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018, S. 15–27, hier S. 15.

2 Vittoria Borsò: Relationale Intensitäten und Zwischenräume. Anmerkungen zur Postmigration, in: Ömer Alkin und Lena Geuer (Hg.): *Postkolonialismus und Postmigration*, Münster 2022, S. 99–118, hier S. 113.

zu den Grenzen überschreitenden Subjekten.³ Nicht zuletzt ist diese Kritik für mich Anlass, in diesem Aufsatz Kunstgeschichte migrantisch zu denken und damit auf das Präfix ‚post‘ zu verzichten, das sich in den vergangenen Jahren – auch für mein Schreiben – etablierte.⁴ Dennoch denke ich die Herkunft des Postmigrantischen aus der Theaterpraxis mit; der Begriff etablierte sich an dem von Shermin Langhoff geleiteten Theater Ballhaus Naunynstraße. Dies ist ein Indiz für die Nähe zwischen Kunstproduktion und Theoriebildung, die auch im vorliegenden Beitrag konstitutiv ist.

Migrantisches Denken in der Kunstgeschichte wird von mir als Teil eines *migratory turn* im Fach verstanden. Wie an anderer Stelle ausgeführt, ist dieser *turn* ohne vorangegangene, kritische kulturtheoretische Konzepte wie die feministische und die queere Theorie sowie die postkoloniale Theorie undenkbar, da diese antihegemonialen und nicht-essenzialisierenden Haltungen in der Kunstgeschichte Raum gaben.⁵ Eingang in das migrantische Denken finden aber auch jüngere Konzepte aus der Globalgeschichte, etwa *Dis:konnektivität in Globalisierungsprozessen*. Leitend ist dafür die Annahme, dass Akteur*innen, Orte und Ereignisse gleichzeitig von Verbindungen *und* Nicht-Verbindungen geprägt sind.⁶ Dies betrifft nicht nur das spannungsreiche Verhältnis von lokal und global, sondern auch unterbrochene Kommunikations- und Transportwege, etwa auf Migrationsrouten oder bedingt durch globale Pandemien oder kriegs- oder unfallbedingte Blockaden von Seewegen.⁷ Mit dem Prinzip der Dis:konnektivität wird ein in der transkulturellen Kunstgeschichte zentrales Konzept der Kontaktzone – etwa im Ansatz der *Transmoderne*⁸ bei Christian Kravagna – herausgefordert.

Auch die folgenden Ausführungen gehen von der Annahme aus, dass Kontakt nur *eine* Möglichkeit der Aushandlung von Begegnungen ist. Die Auseinandersetzung mit der Arbeit *APPLAUS* (2019) der Künstlerin Sofia Dona vermittelt die Kompliziertheit und Komplexität von Austauschprozessen. Zugleich wird aufgezeigt, welche Potenziale eine kunsthistorische Analyse mit migrantischen Vorzeichen hat: für das Verständnis von historischen Prozessen, für Orte/Schauplätze, Architekturen, für Akteur*innen und Erinnerungen.

³ Vgl. Veronika Kourabas und Paul Mecheril: Wissen um Rassismus in migrationsgesellschaftlichen Verhältnissen, in: Ömer Alkin und Lena Geuer (Hg.): *Postkolonialismus und Postmigration*, Münster 2022, S. 299–316, hier S. 302–303.

⁴ Und das auch ich in einem Beitrag verwendet habe: Burcu Dogramaci: Kunst der Postmigration. Widerständige Geschichte(n) im Werk von Cana Bilir-Meier, in: Ömer Alkin und Lena Geuer (Hg.): *Postkolonialismus und Postmigration*, Münster 2022, S. 241–268. Ich plädiere dafür, Postmigration und Migration als einander befruchtende, ergänzende, aber auch miteinander in Spannung stehende Konzepte zu begreifen.

⁵ Siehe dazu Burcu Dogramaci: Toward a Migratory Turn. Art History and the Meaning of Flight, Migration and Exile, in: dies. und Birgit Mersmann (Hg.): *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*, Berlin/Boston 2019, S. 17–37.

⁶ Siehe dazu etwa Roland Wenzlhuemer, Tom Menger u. a.: Forum Global Dis:connections, in: *Journal of Modern European History*, Bd. 21, H. 1, 2023, S. 2–33, <https://doi.org/10.1177/16118944221148939> [Abruf: 17.05.2024].

⁷ Zu letzterem siehe die mehrtägige Blockade des Suezkanals durch das gestrandete Containerschiff Ever Given im März 2021: „An beiden Enden des Kanals stauten sich Hunderte Schiffe, die Tausende Tiere transportierten, verderbliche Lebensmittel, Rohstoffe, Computerteile. Lieferengpässe drohten.“ Vgl. Thomas Kirchner: Befreiung der „Ever Given“. Als würde ein Zahn aus dem Kiefer gerüttelt, in: *Süddeutsche Zeitung*, 30.03.2021, <https://www.sueddeutsche.de/panorama/suezkanal-ever-given-befreiung-boskalis-1.5250903> [Abruf: 17.05.2024].

⁸ Christian Kravagna: *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin 2017.



Abb. 1 Sofia Dona: *APPLAUS*, ortsspezifische Installation im Rahmen von Public Art München
Frequencies: Acoustic dimensions of the city, 2019, Hauptbahnhof München – Sarnberger Flügelbahnhof.
 © Sofia Dona, Foto: Constanza Meléndez.

Fluchtpunkte: Sofia Donas *APPLAUS*

APPLAUS von Sofia Dona war im Mai und Juni 2019 am Münchner Hauptbahnhof im Sarnberger Flügelbahnhof installiert und füllte den Raum in festgelegten zeitlichen Intervallen akustisch mit Beifall (Abb. 1).⁹ Donas Audio-Arbeit enthält die Tonspur jenes Applauses, den Münchner*innen 2015 im sogenannten Flüchtlingssommer den mit dem Zug ankommenden Geflüchteten aus Syrien, Afghanistan und dem Irak entgegenbrachten.¹⁰ Im Applaus manifestiert sich akustisch ein bürgerliches Willkommen, das für jene, die die großzügige Halle durchschreiten, zunächst nicht zu identifizieren oder historisch zuzuordnen ist. Erst die auf einer Metallplakette angebrachten Informationen (Abb. 2) bilden einen erklärenden Kontext und verbinden diesen Applaus mit einem zweiten und früheren Ereignis: Im Jahr 1989 wurden nach Grenzöffnung eintreffende DDR-Bürger*innen am Münchner Hauptbahnhof empfangen. Dona konnte jedoch keine Aufzeichnung des damaligen Applauses erhalten, sodass die Tonspur nur die akustischen Willkommensbekundungen von 2015 enthält.

Ausgehend von Sofia Donas Arbeit lassen sich verschiedene Perspektiven auf Kunst- und Architekturgeschichte, auf Politik und Gesellschaft, auf vergangene Dekaden, auf Gegenwart und Zukunft entfalten. Insofern ist Donas Installation wie eine Tür oder ein

⁹ Eine Videodokumentation ist abrufbar über <https://vimeo.com/391990210> [Abruf: 17.05.2024].

¹⁰ Vgl. u. a. Thomas Anlauf, Ramona Dinauer und Bernd Kastner: Flüchtlingssommer in München. Bewegende Begegnungen am Hauptbahnhof, in: *Süddeutsche Zeitung*, 30.08.2015, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/muenchen-fluechtlinge-2015-hauptbahnhof-1.5014315> [Abruf: 17.05.2024].

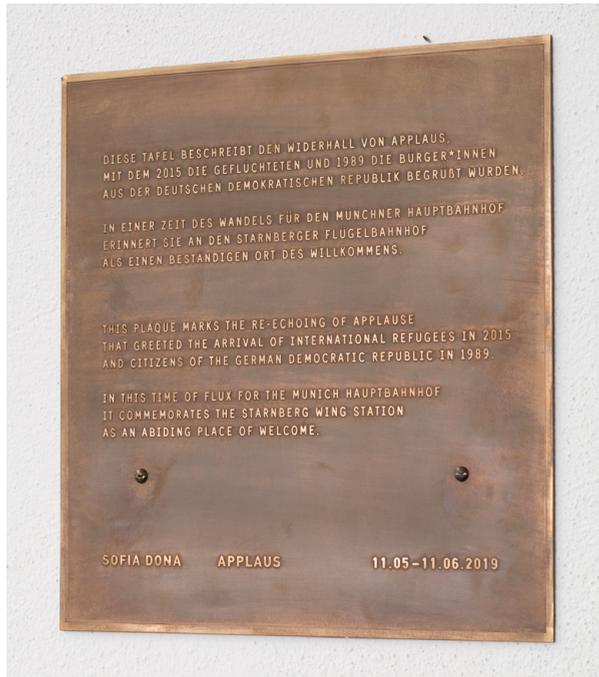


Abb. 2 Sofia Dona: *APPLAUS*, ortsspezifische Installation im Rahmen von Public Art München
Frequencies: Acoustic dimensions of the city, 2019, Hauptbahnhof München – Starnberger Flügelbahnhof.
© Sofia Dona, Foto: Constanza Meléndez, Fake Office.

Fenster, das sich zu einem anderen Raum und einer anderen Zeit öffnet, wobei sich diese Räume/Zeiten überlagern, falten und miteinander spannungsreich koexistieren.

Donas Audioinstallation verklammert zwei Ereignisse, die mehr als eine Generation auseinanderliegen, aber den Ort (Hauptbahnhof München) und die Handlung (das Willkommen heißen) teilen. Geflüchtete waren die Menschen aus der DDR eigentlich nicht, und dennoch sollten sie mit der Wiedervereinigung 1990 ihr bisheriges Heimatland verlieren, um fortan Bürger*innen der neuen Bundesrepublik Deutschland zu sein.¹¹ Das mit dem Heimatverlust verbundene Befremden – und die Fremdheitserfahrung in der Begegnung mit den ‚anderen‘ Deutschen – zeigt sich auch an künstlerischen Projekten wie zum Beispiel Peggy Meinfelders *Meine ersten 100 Westmark* (2005), das sich mit einer ‚haltlosen‘ Zeit des Übergangs auseinandersetzt.¹² Die Ereignisse 1989 und 2015 verbinden sich und differieren doch in ihren politischen Folgen.

¹¹ Und dennoch gibt es Bürger*innen aus der DDR, die sich nach 1989 als Geflüchtete oder Migrant*innen bezeichneten. Sofia Dona schreibt dazu: „A comment on the ‚The people from the GDR were not refugees‘. I have talked to some friends from GDR and they call themselves inner migrants. [...] I think it is an interesting part of how migrants / refugees are perceived in Germany and elsewhere.“ Sofia Dona: E-Mail an Burcu Dogramaci, 06.03.2023.

¹² Vgl. Ronald Hirte: Eine Biographie den Dingen!, in: Peggy Meinfelder: *Meine ersten 100 Westmark. Ein Sammlungsprojekt*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Sonneberg, Sonneberg 2006, S. 68–76, hier S. 74. Das

Auf die Ankunft der DDR-Bürger*innen in Westdeutschland folgte nicht einmal ein Jahr später die Wiedervereinigung. Auf den sogenannten Flüchtlingsommer 2015 folgten politische und gesellschaftliche Debatten: Der Willkommenskultur, Hilfsbereitschaft und ehrenamtlichen Selbstorganisation, die sich eben auch in dem Applaus in München formulierte, standen Ablehnung und Xenophobie gegenüber. Dies führt zu der Frage, ob und wie sich das Willkommen zum Erstarken rechter politischer Parteien und Bewegungen (Identitäre, AfD, Pegida) verhält.¹³ Daran schließt die Frage an, wie der Lauf der Geschichte Wahrnehmungen verändert – und vice versa: Wie wirkt der Applaus von einst mit dem Wissen von heute und wie das Wissen von einst mit Donas Applaus von heute? Und wie werden sich Rezeption, Ereignis und Geschichtserzählung in der Zukunft zueinander verhalten? Denn seitdem Sofia Donas *APPLAUS* im Hauptbahnhof installiert war, sind hier neue Geflüchtete angekommen: der russische Angriffskrieg auf die Ukraine im Februar 2022 führte zu Fluchtbewegungen, die auch München erreichten, wo am Hauptbahnhof rasch Informationsstände, Ansagen und Beschilderungen auf Ukrainisch eingerichtet wurden.¹⁴ Donas *APPLAUS* erzählt eine Long durée der Flucht- und Migrationsgeschichte nach München/Deutschland; der Blick zurück auf die verschiedenen Ereignisse wird immer wieder aufs Neue durch die nachfolgende/n Geschichte/n verändert. Zugleich bringt *APPLAUS* ohne didaktischen Überbau eine zutiefst humanistische Erkenntnis mit sich: dass Migrationen ihre Geschichte(n) haben, sie keine Sonderfälle oder Ausnahmerecheinungen sind, sondern weit in die Vergangenheit zeigen, wie sie auch ihre Fortsetzungen in der Zukunft haben werden. Da *APPLAUS* eine ausschließlich akustische Arbeit ist, die sich im Raum entfaltet, gibt sie Gelegenheit für Imaginationen.

Bahnhoflar: Vom Ankommen und Warten

Der Ort Hauptbahnhof wiederum verbindet die Ankunftsgeschichten von 1989 und 2015 mit jenen vorangehender Jahrzehnte. Die süd- und südosteuropäische Arbeitsmigration nach Deutschland ist eng mit dem Münchner Hauptbahnhof verbunden, wo viele Einwanderer*innen erstmals die Bundesrepublik Deutschland betraten. Die Sonderzüge mit sogenannten Gastarbeitern aus Italien, Griechenland, der Türkei und Jugoslawien endeten seit den 1950er Jahren auf Gleis 11 des Münchner Hauptbahnhofs. Von hieraus wurden sie zu Arbeitgeber*innen im gesamten Bundesgebiet weiter verteilt.¹⁵ Zeitgenössische Fotografien zeigen erschöpfte, ängstliche oder hoffnungsfrohe Menschen, die gerade den Zügen

migrantische Selbstverständnis von Peggy Meinfelder zeigt sich auch als Mitbegründerin der Künstlerinnen-Gruppe Expedition Medora, deren Mitglieder allesamt familiäre Migrationserfahrung besitzen.

¹³ Siehe u. a. Martin Machowecz: Oh, Ostmann!, in: *Zeit Online*, 29.09.2017, <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2017-09/ostdeutschland-maenner-wut-frauen-ddr?page=33> [Abruf: 17.05.2024].

¹⁴ Vgl. Rudolf Stumberger: Hauptbahnhof München. „Zusammenstehen, um diese verwundete Welt zu heilen.“, in: *MiGAZIN*, 09.06.2022, <https://www.migazin.de/2022/06/09/hauptbahnhof-muenchen-zusammenstehen-um-diese-verwundete-welt-zu-heilen>. Vgl. Münchner Flüchtlingsrat, <https://muenchner-fluechtlingsrat.de/informationen-zur-situation-von-ukrainischen-gefluechteten/#toggle-id-1> [Abruf: 17.05.2024].

¹⁵ Vgl. Mark Terkessidis: *Migranten*, Hamburg 2000, S. 19. Zur türkischen Arbeitsmigration nach Deutschland vgl. Aytaç Eryılmaz und Mathilde Jamin (Hg.): *Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei*, Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum, Essen 1998, S. 140–142, mit einer Bildstrecke von Selahattin Kaya/DoMIT-Archiv zur Ankunft im Deutschland der 1960er Jahre. Zu sehen sind Migrantinnen am

entstiegen waren. Die Angekommenen wurden in einen Bunker im Hauptbahnhof geführt, um sie zu registrieren und ihnen Verpflegung und Arbeitsdokumente zu geben.¹⁶ Felicitas Timpe fotografierte 1964 die Ankunft von Arbeitsmigrant*innen aus der Türkei am Münchner Hauptbahnhof und zeigt überfüllte Bahnsteige in der Bahnhofshalle, aber auch, wie die Angekommenen im Luftschutzbunker sitzen.¹⁷

Im Jahr 2010 aktivierte das von den Münchner Kammerspielen produzierte Dokumentartheaterstück *Gleis 11* in der Inszenierung von Christine Umpfenbach (Regie) und Paul Brodowsky (Text) diesen ehemaligen Ankunftsraum. In einem Reenactment wurden die Zuschauer*innen vor Ort mit Koffern, Arbeitspapieren und einer migrantischen Identität ausgestattet, bevor es in die Katakomben ging. Zeitzeug*innen, die selbst ihre ersten Stunden in diesem Keller verbrachten, waren als Darsteller*innen in das Stück einbezogen und sprachen autobiografische Texte, wobei zur Verfremdung auch Passagen vertauscht wurden. *Gleis 11* arbeitete mit dem Wiedererleben und der Partizipation migrantischer Akteur*innen wie auch der Zuschauer*innen.¹⁸

Der Luftschutzraum unter dem Hauptbahnhof, in den die angekommenen Menschen geführt wurden, ist ein Relikt der NS-Zeit. Überbaut wurde der Bunker von einer seit Ende der 1950er Jahre verwirklichten Bahnhofshalle, also in einer Zeit, als sich München zunehmend als Stadt des Tourismus verstand. Das 1962 vom Stadtmarketing eingeführte Motto *Weltstadt mit Herz* wurde bis 2005 – also fast 40 Jahre lang – verwendet.¹⁹ Die Geschichte des Münchner Hauptbahnhof sei, so Simone Egger, „von Beginn an als Geschichte von *Migration* und *Mobilität* zu verstehen“²⁰. Schon im 19. Jahrhundert etablierten sich im Hauptbahnhofsviertel Gaststätten und Hotels für den aufkommenden „Fremdenverkehr“. Der neue Münchner Hauptbahnhof wurde, wie viele andere Bahnhöfe in Deutschland, zu einem beliebten Aufenthaltsort für Migrant*innen. Der deutschtürkische Schriftsteller Aras

Münchner Hauptbahnhof, Gleis 11 und im Warteraum des Bunkers in der „Weiterleitungsstelle“. Vgl. auch die verschiedenen privaten Ankunfts fotografien von Migrant*innen in *Projekt Migration*, hg. v. Aytaç Eryılmaz, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 2005.

¹⁶ Siehe auch Stephanie Lahrtz: Ihr Leben in Deutschland begann in einem Bunker beim Münchner Hauptbahnhof, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 29.08.2019, <https://www.nzz.ch/international/gastarbeiter-in-deutschland-ihr-neues-leben-begann-im-bunker-ld.1496839> [Abruf: 17.5.2024].

¹⁷ Siehe die Auswahl an Fotografien Felicitas Timpes im Bildarchiv der Bayerischen Staatsbibliothek München, <https://bildarchiv.bsb-muenchen.de> und <https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/bilder/fotoarchive/fotoarchiv-felicitas-timpe> [Abruf: 17.05.2024].

¹⁸ Bemerkenswert ist, dass das Theaterstück selbst mittlerweile ein historisches Dokument ist: Das Haus der Bayerischen Geschichte hat das Stück aufgezeichnet und bietet es zu didaktischen Zwecken als Erinnerung an die Erinnerung an, <https://www.hdbg.de/gleis11> [Abruf: 17.5.2024].

¹⁹ Vgl. Anna Kurzhals: Weltstadt mit Herz, 18.06.2018, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Weltstadt_mit_Herz [Abruf: 17.05.2024]; siehe auch Landeshauptstadt München: Jahresbericht 2005, <https://stadt.muenchen.de/dam/jcr:bf23af0a-3781-4069-80cae5300f8ba800/jahresb2005.pdf>, S. 30 [Abruf: 17.05.2024].

²⁰ Simone Egger: „München wird moderner“. *Stadt und Atmosphäre in den langen 1960er Jahren*, Bielefeld 2013, S. 237 (Auszeichnungen durch Egger). Siehe zudem S. 248–255 zur Ankunft von Arbeitsmigrant*innen am Münchner Hauptbahnhof und zum infrastrukturellen Wandel des Stadtviertels. Vgl. auch Simone Egger: München und Welt. Bilder und Texte einer urbanen Biographie, in: Natalie Bayer, Andrea Engl, Sabine Hess und Johannes Moser (Hg.): *crossing munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus*, München 2009, S. 28–30.

Ören beschreibt in seinem Gedicht *Bahnhoftar*, eine Adaption des deutschen „Bahnhofs“ ins Türkische, die zentrale soziale Bedeutung der Bahnhöfe: „Wo sind/auf Bahnhöfen Pauken und Trompeten?/Sie spielen nicht/sind nicht da./Oberflächlich gesehen: Landsleute umarmen,/von Einkauf und Teuerung, von Lohn und Verdienst/zu reden,/kommt man hin.“²¹ Auch der in Italien geborene Gino Chiellino hat dem Bahnhof ein Gedicht gewidmet: „I. In der Anonymität/der Bahnhöfe/wo/Warten für uns/ein Zuhause/ist/sprechen/wir/ mit jedem/wie/auf dem Platz eines Dorfes. II. ich sitze/mit meiner schwarzen Mütze/auf dem Bahnhof/und lausche/der Sprache der Züge.“²²

Am Bahnhof dehnt sich die Zeit, das Warten ist zugleich Freizeitbeschäftigung und Möglichkeit der sozialen Kommunikation. Der Schriftsteller John Berger und der Fotograf Jean Mohr schreiben über den Anziehungspunkt Bahnhof: „Arbeitsemigranten, die bereits in der Metropole leben, haben die Gewohnheit den Hauptbahnhof aufzusuchen. Um beieinanderzustehen und zu reden, die einlaufenden Züge zu beobachten, die neuesten Nachrichten aus der Heimat zu erfahren, den Tag zu erwarten, da sie die Rückreise antreten werden.“²³

Geschichte(n) auffalten

Zwischen dem Starnberger Flügelbahnhof, in dem Sofia Donas *APPLAUS* installiert war, dem Gleis 11 und dem Luftschutzraum liegen nur wenige Gehminuten. Die Verbindung dieser diversen Migrationsgeschichten ist jedoch verschüttet; Christine Umpfenbachs und Paul Brodowskys Theaterstück *Gleis 11* und Sofia Donas *APPLAUS* sind künstlerische Ausarbeitungen dieser historischen Ereignisse. Sie aktivieren, ohne didaktisch zu sein, sie binden die Gegenwart an einen Ort und die in ihm abgelegten Ge-Schichte(n). Der Bahnhof ist dabei nicht nur ein Ort des Transits und der Kunst, der Sehnsucht und des sozialen Halts, sondern ein eigener Akteur (in) der Geschichte des 19. bis 21. Jahrhunderts: Der Münchner Hauptbahnhof an seinem heutigen Standort entstand bereits im 19. Jahrhundert in der Planung des Architekten Friedrich Bürklein und ging 1848/49 in Betrieb.²⁴ Da der Bahnhof nach seiner Zerstörung durch alliierte Bombardierungen im letzten Kriegsjahr später an derselben Stelle neu errichtet wurde, existiert zwar eine räumliche und funktionale Kontinuität. Das Bauwerk jedoch ist nur bedingt als historisch lesbar und markiert durch seine Architektur einen Bruch mit der NS-Zeit – und den davor liegenden Jahrzehnten.

Insofern fällt es schwer, sich den Bahnhof auch als einen Ort vorzustellen, der für Verfolgte des NS-Regimes einen Anfangsort ihrer Emigration bildete. Zwischen 1933 und

²¹ Aras Ören: *Bahnhoftar – Bahnhöfe*, in: *Anadil. Yurtdışındaki türklerin yazın ve sanat dergisi*, H. 1, Bd. 1, 1980, S. 2. In Eryılmaz/Jamin 1998, a. a. O., S. 237 finden sich Fotografien von Erika Sulzer-Kleinemeier, die türkische Einwanderer*innen am Frankfurt Bahnhof zeigen: „Bahnhöfe in den Städten waren anfangs Haupttreffpunkte ausländischer Arbeitnehmer in der Freizeit. Hier traf man Landsleute aus verschiedenen Betrieben. Im Wohnheim war dazu nur wenig Platz.“

²² Gino Chiellino: *Bahnhof*, in: *Zwischen Fabrik und Bahnhof. Prosa, Lyrik und Grafiken aus dem Gastarbeiteralltag*, hg. v. Franco Biondi, Jusuf Naoum, Rafik Schami, Suleman Taufiq, Bremen 1981, S. 46.

²³ John Berger und Jean Mohr: *Arbeitsemigranten. Erfahrungen/Bilder/Analysen*, Reinbek bei Hamburg 1976, S. 64.

²⁴ Vgl. Egger 2013, a. a. O., S. 238.

1945 verließen hier Menschen aufgrund nationalsozialistischer Verfolgung ihren Heimatort und gingen ins Exil. Zudem hatten die von den Nationalsozialisten durchgeführten Deportationen in die deutschen Konzentrations- und Vernichtungslager in Osteuropa ab 1941 ihre Ausgangspunkte am Münchner Hauptbahnhof und dem Güterbahnhof Milbertshofen. Der Güterbahnhof war in der Nähe der „Judensiedlung“ im selben Stadtteil gelegen, wo jüdische Münchner*innen in Baracken interniert wurden.²⁵ Für den Hauptbahnhof hatte die nationalsozialistische Politik megalomane Umbauphantasien. Dieser sollte 2,5 Kilometer nach Westen verlegt und von einer gigantischen Kuppelkonstruktion überwölbt werden und den Endpunkt einer gewaltigen Ost-West-Achse bilden.²⁶ Dazu kam es jedoch kriegsbedingt nicht.

Der Starnberger Flügelbahnhof, in dem Sofia Donas Audioarbeit *APPLAUS* 2019 installiert war, wurde als einer der ersten Wiederaufbaumaßnahmen des Hauptbahnhofs seit 1950 nach Plänen von Heinrich Gerbl verwirklicht. Mit dem derzeitigen Umbau des Münchner Hauptbahnhofs wird der historische Starnberger Flügelbahnhof verschwinden und einem Neubau mit Hochhaus und einem „Basisgebäude“ mit Büro- und Serviceeinrichtungen Platz machen. In der offiziellen Planungsankündigung heißt es: „2015 wurde der Starnberger Flügelbahnhof während der Flüchtlingskrise kurzzeitig als Anlaufstelle für die Schutzsuchenden reaktiviert. Mit dem Umbau des Münchner Hauptbahnhofs wird der Flügelbahnhof aus seinem momentanen Dornröschenschlaf geweckt. [...] Für die Verwirklichung des ganzheitlichen Bahnhofskonzeptes mit seinem leistungs- und zukunftsfähigen Anspruch ist ein Abbruch des bestehenden Starnberger Flügelbahnhofs notwendig.“²⁷ Mit dem Starnberger Flügelbahnhof wird die mit Erinnerungen gesättigte Architektur verschwinden, die ein wichtiger Ort des „Flüchtlingssommers“ 2015 war, aber auch als Neubau nach 1945 ein Bindeglied zur NS- und Nachkriegszeit ist.

Kunst/-Geschichte/n migrantisch

Sofia Donas Installation *APPLAUS* macht Dis:konnektives erkennbar, indem künstlerisch Zeitschichten und Ereignisse zusammengebracht werden, die durch den Ort des Hauptbahnhofs historisch und semantisch verkoppelt, aber zeitlich und rezeptiv nicht verbunden sind. Zudem verweist Dona auf eine Leerstelle städtischer Erinnerung, die spätestens mit dem Abriss des Starnberger Flügelbahnhofs auch baulich durch Abwesenheiten markiert sein wird. Der hier geplante Neubau wird die historischen Ereignisse noch weniger erinnern lassen. Dis:konnektivität prägt die in Donas Arbeit verhandelten Ereignisse in vielfacher Weise: Zäsuren im Lauf der Geschichte (wie der Mauerfall), Brüche

²⁵ Zum Hauptbahnhof als Ausgangspunkt von Deportationen vgl. Andreas Heusler: Verfolgung und Vernichtung (1933–45), in: Richard Bauer und Michael Brenner (Hg.): *Jüdisches München. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2006, S. 161–184, hier S. 182. Zum Güterbahnhof Milbertshofen vgl. Rüdiger Liedtke: *111 Orte in München auf den Spuren der Nazi-Zeit*, Dortmund 2018, S. 120.

²⁶ Ein Modell dieser Planungen unter dem Architekten Hermann Giesler findet sich in Matthias Donath: *Architektur in München 1933–1945. Ein Stadtführer*, Berlin 2007, S. 13f.

²⁷ Hauptbahnhof München: Starnberger Flügelbahnhof, <https://www.hbf-muc.de/starnberger-fluegelbahnhof.html> [Abruf: 17.05.2024].

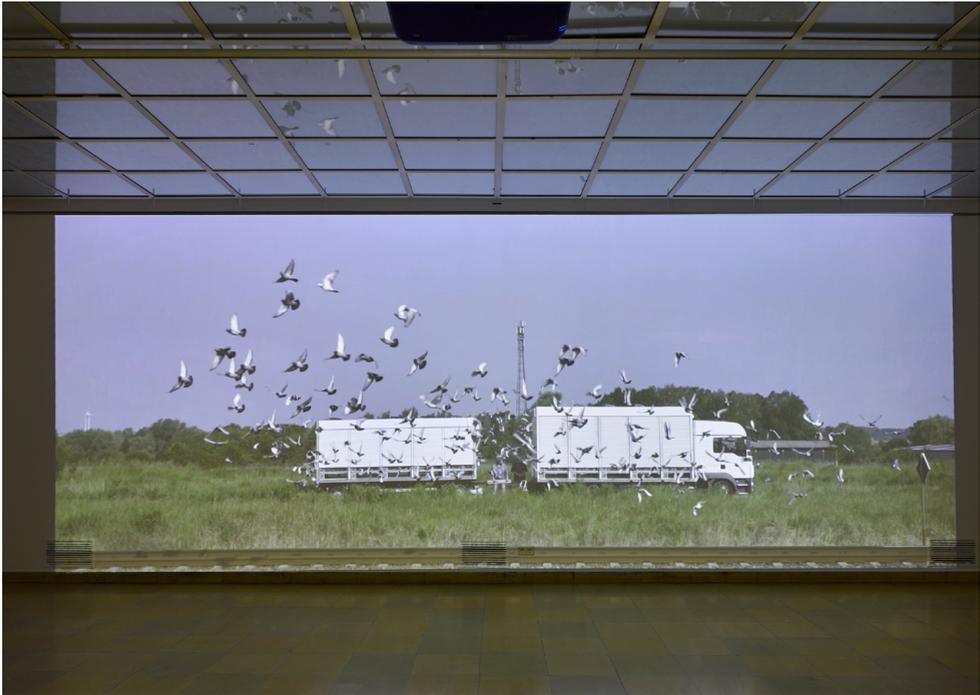


Abb. 3 Sofia Dona: *Voyageurs*, ortsspezifische Videoinstallation, 2019, MaximiliansForum, München, Installationsansicht. © Sofia Dona, Foto: West Fotostudio.

in Biografien (der Geflüchteten), schwierige Reiseverläufe und Umwege, schmerzhaftes Anpassungsprozesse, polarisierte Gesellschaften. *APPLAUS* behandelt das Ankommen, das Willkommen, die Ankunft, ohne dass die Abreise oder die Folgen der Ankunft thematisiert werden. Und es geht um den Moment, den die Menschen, die ankommen, und jene, die willkommen heißen, teilen.

Auch in der Videoinstallation *Voyageurs*, die 2019 – also im selben Jahr wie *APPLAUS* – im MaximiliansForum in München zu sehen war, widmete sich Sofia Dona Aspekten des Transports, der Migrationsrouten und der Heimkehr: Ihr Video zeigt, wie Lastwagen mit Renntauben ins Grenzland zwischen Deutschland und Polen fahren. Auf einem Gelände weit entfernt von ihrem Herkunftsort werden die Tauben freigelassen und machen sich auf den Rückflug zu jener Destination, an der sie aufwuchsen. Sie orientieren sich dabei am Magnetfeld der Erde und können auf diese Weise selbst größte Distanzen überwinden, um an ihren Heimatort zurück zu gelangen. *Voyageurs* zeigt in einer Doppelprojektion und in Slow Motion den Moment, in dem Tausende Tauben aus den Lastwagen ins Freie entlassen werden (Abb. 3). Eine der beliebtesten Renntauben ist die *Racing Homer*, die in ihrem Namen einen Rekurs auf einen mythologischen Reisenden, ja Migrierenden, enthält.²⁸

²⁸ Dazu auch Ingeborg Erhart: *Voyageurs*, 2019, <https://sofiadona.com/post/187984734583/voyageurs-solo-exhibition-innsbruck-0609> [Abruf: 17.05.2024].

Donas Video reflektiert über Grenzen, deren Überwindung bei den Renntauben für Zuspruch und Anerkennung des Publikums sorgt, während Geflüchteten gegenüber mitunter Ablehnungen und Ängste entstehen. Ähnliche Akzeptanz ließe sich für Zugvögel feststellen, die ohne Visa und Passkontrollen große Distanzen und gezogene Grenzen überwinden. Donas *Voyageurs* leitet zu einer Reflexion über Migration und Grenze; eine umfangreiche Analyse dieser Arbeit muss an anderer Stelle erfolgen und auch die Animal Studies, die Border Art (Theory) und die posthumanen Studien einbeziehen.

Deutlich wurde, dass die migrantisch gelesene Kunst eng mit einer migrantisch gedachten Kunstgeschichte verbunden ist. Die Verwirbelung von Orientierungen, der Anachronismus der Ordnungen beziehungsweise der Un-Ordnungen, die Destabilisierung als *Conditio humana*, die mit grenzübergreifenden Migrationen einhergehen, sind thematisch wie ästhetisch eine stete Herausforderung an die Disziplin Kunstgeschichte. Zugleich ist dieses migrantische Denken von Kunstgeschichte notwendig, um das Fach politisch, gesellschaftlich und wissenschaftlich anschlussfähig und wichtig zu halten.

-Is it possible at all
to reach a
non subjective look?

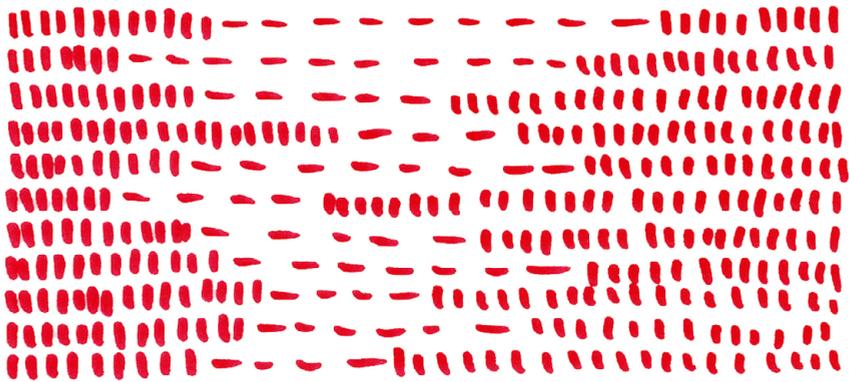


Making art reachable
to everyone.

ERST BIN ICH ICH-LOS,
DANN BIN ICH DAS ICH LOS.



Hat die Kunstgeschichte ein Problem? – Irgendwie ja!



edk

Die Kunstgeschichte ist tot. Es lebe die Kunstgeschichte.

Als uns die Einladung von Birte Kleine-Benne erreichte, unsere Initiative edk im Rahmen der Vorlesung *Aktuelle Kunstgeschichte/n* vorzustellen, regte uns dies zu einem gemeinsamen Reflexionsprozess zu unserer Entstehung, unseren bisherigen Veranstaltungen und unseren Zielen an. Das Gespräch zwischen Monja Droßmann (MD), Lisa Lang (LL), Julia Meyer-Brehm (JMB) und Charlotte Püttmann (CP) über diese Fragen und Prozesse im Oktober 2022 haben wir aufgezeichnet. Es ist auf den folgenden Seiten mit weiterführenden Links nachzulesen.

LL: edk Köln, wollt ihr beginnen, von eurer Gründung in Köln zu erzählen?

MD: Gern, danke Lisa. Begonnen hat alles 2018. Anlass war ein genereller Unmut im Anschluss an den produktiven Kunsthistorischen Studierendenkongress (KSK)¹ an der Universität zu Köln 2018 über offengelegte Leerstellen, die die Gegenstandsbereiche und Fragestellungen des Faches betrafen. Daran anknüpfend haben sich sowohl motivierte als auch wütende Studierende in Köln zusammengeschlossen, um selbst aktiv zu werden, kritische Fragen zu stellen und Leerstellen zu füllen. Daraus entstand 2019 die Initiative edk (ende der kunstgeschichte).

CP: Bei diesen Leerstellen handelte es sich um strukturelle Aspekte wie den Abbau von Professuren oder auch das fehlende hochschulpolitische Engagement seitens der oftmals überlasteten Fachschaften, die Studierende unterschiedlicher Universitäten beklagten. Auch wurde eine eurozentrische Ausrichtung der Studieninhalte und die fehlenden Auseinandersetzungen mit Theorien wie beispielsweise einer queeren und dekolonialen Kunstwissenschaft kritisiert.

MD: Und deshalb fragen wir seither gemeinsam in verschiedenen diskursiven Veranstaltungsformaten nach möglichen Wirkungsfeldern, um diese aufzusuchen und auszutesten und damit – mit Blick auf die schwierige Frage nach Relevanz – Handlungsspielräume für eine Zukunft der Kunstgeschichte zu öffnen. Wo liegt die gesellschaftliche Relevanz,

¹ Kunsthistorischer Studierendenkongress, <https://www.derksk.org> [Abruf: 21.12.2022].

welche Verantwortung trägt die Kunstgeschichte in und für gesellschaftspolitische Diskurse? Es geht darum, immer wieder nach Methoden und Ansätzen zu fragen, mit denen die Kunstgeschichte zu gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Diskursen beitragen kann und zu erforschen, wo sie bisher unterrepräsentiert ist. Dies beinhaltet aber auch Fragen nach den innerfachlichen Strukturen unserer Diskurse. Unser Ziel ist es, bestehende Hierarchien transparent zu machen und abzubauen, wo und wann immer es möglich ist. In diesem Sinne ist auch unser Name zu verstehen. Charlotte, möchtest du darauf eingehen?

CP: Der Name unserer Initiative Ende der Kunstgeschichte ist mittlerweile bewusst zu edk gekürzt worden. Begonnen haben wir mit einem Lesekreis für interessierte Studierende an der Universität, wo Hans Beltings Bestandsaufnahme einer der ersten Texte war.² Dieser schien uns geeignet, planten wir doch ebenfalls, einen kritischen Blick auf unser Fach zu werfen. Damit ist Belting nicht unser Patron, vielmehr der Ausgangspunkt für eine Art Inventarisierung des Faches: die Einbindung bestimmter Gegenstandsbereiche, die Frage, was aus der ‚klassischen‘ Kunstgeschichte ausgeschlossen wurde und noch immer wird und wie es um unser Fach bestellt ist. Anfänglich hatten wir aufgrund unserer Verortung am Kölner Kunsthistorischen Institut eine lokale Ausrichtung. Wir führten einen Studierendenworkshop durch, in dem wir uns sowohl das Vorlesungsverzeichnis seit den 1970er Jahren anschauten als auch das Verhältnis von gelehrtem Inhalt zu den Themen der Abschlussarbeiten Studierender. Auch die Methodenreader, welche in den Einführungsseminaren in die Kunstgeschichte Pflichtlektüre sind, wurden kritisch diskutiert. Mit den Ergebnissen sind wir in den Dialog mit dem Institut, mit weiteren Studierenden und Lehrenden getreten. Beeindruckt von dem Zulauf zu diesen Veranstaltungen und motiviert durch Gespräche mit Studierenden anderer Universitäten lösten wir uns nach und nach vom Kölner Institut und veranstalteten beim Kunsthistorischen Studierendenkongress in Berlin einen Workshop, um unsere edk-Idee voranzutreiben. So fanden sich 2020 weitere Studierende in Berlin zusammen und gründeten die Schwesterinitiative edk Berlin. Vielleicht möchtest du, Julia, etwas zur Motivation und zu dem Start in Berlin sagen?

JMB: Das Schwesterformat edk Berlin hat sich 2020 gegründet, wir waren von Beginn an vier Organisatorinnen. Ausgangspunkt war, dass wir in Berlin einen fehlenden Austausch unter Kunstwissenschaftler*innen festgestellt haben. In unserem Fachbereich gab es beispielsweise keine eigene Fachschaft. Da es diesbezüglich immer wieder zu Missverständnissen kommt, möchte ich festhalten, dass wir keine Studierendeninitiative sind. Nicht alle von uns haben zum Zeitpunkt der Gründung noch studiert und wir sehen uns auch explizit nicht als institutionsgebundene Initiative. Ursprünglich waren wir inhaltlich relativ losgelöst von unseren Kölner Kolleg*innen: Zwar haben wir ein gemeinsames Manifest und geteilte Zielvorstellungen, wollten aber ortsgebunden agieren, eigene Veranstaltungen konzipieren und auf individuelle Probleme oder Fragestellungen eingehen.

Was uns in Berlin von Beginn an begleitet und beschäftigt hat, war die COVID-19-Pandemie, insbesondere deren Folgen für das Fach. Als edk Berlin haben wir von Anfang

² Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983.

an ausschließlich digitale Formate durchführen können. Wir haben früh festgestellt, wie schlecht die Kunstgeschichte auf diese Umstände vorbereitet ist und welches Potential hier schlummert. Dementsprechend haben wir uns im Gründungsjahr inhaltlich sehr stark an diesem Thema abgearbeitet. Lisa, möchtest du etwas zu unseren Veranstaltungen erzählen?

LL: Gern. Da du bereits unser erstes Jahr und den damit verbundenen Wechsel ins Digitale für unseren Austausch angesprochen hast, möchte ich direkt hier ansetzen. Wir beschlossen, die digitale Kunstgeschichte zum Thema zu machen und unsere Veranstaltungen danach auszurichten. Wir luden beispielsweise die Digitalkünstlerin Sun Mengxuan ein, uns ihr Atelier – den digitalen Raum – zu zeigen und zu erklären.³ Außerdem kamen wir mit Lisa Dieckmann, der Geschäftsführerin des prometheus-Bildarchivs⁴, über den Stand der Digitalisierung der Kunstgeschichte in Deutschland ins Gespräch. Zum Abschluss dieses Themas erarbeiteten wir mit Studierenden der Universitäten in Berlin eine Handreichung für die digitale Lehre an den kunstwissenschaftlichen Instituten. Wir wollten damit auf inhaltliche Lücken und Barrieren hinweisen, die bisher nicht beachtet wurden. Köln, wie seid ihr mit der veränderten Situation durch die Pandemie bezüglich eurer Veranstaltungen umgegangen?

MD: Wir sind 2020, wie viele Universitäten und andere Veranstalter*innen, auf eine Videoplattform umgestiegen und hatten dadurch einige Vorteile. So konnten beispielsweise unsere Mitglieder, die zu der Zeit im Ausland oder in anderen Städten beschäftigt waren, weiterhin teilnehmen und es kamen immer mehr Interessierte zu unseren Veranstaltungen, weil sie nicht extra nach Köln reisen mussten. Während wir aber schnell, wie so viele im Kulturbetrieb, Treffen in Museen und Diskussionen vis-à-vis vermissten, entwickelten wir aus dem Onlineformat eine Chance für unsere Initiative: Im November 2019 haben wir *edk tagt: trans_positionen* veranstaltet. Unsere dreitägige, digitale Tagung ermöglichte es uns, das Thema der globalen Kunstgeschichte mit Gäst*innen zu diskutieren, die wir mangels finanzieller Mittel niemals hätten nach Köln einladen können. Auf diese Weise trug die Pandemie nicht nur zur weiteren Loslösung der Initiative vom Kölner Institut bei, sondern beflügelte regelrecht unsere deutschlandweite Vernetzung. Die Tagung war auf jeden Fall einer unserer Höhepunkte. Wie hast du die Tagung in Erinnerung, Charlotte?

CP: Die Tagung war für mich persönlich eine große Bereicherung. Es ging uns in der Tagung besonders um die Frage nach der sogenannten Weltkunst und der sogenannten globalen Kunstgeschichte. Als Auftakt haben wir mit Mahret Ifeoma Kupka, Regine Prange und Erhard Schüttpelz die zusammenhängenden Begriffe von Welt, Kunst und Universalisierung einer ersten Klärung unterzogen. Im Rahmen von drei Panels haben wir in den darauffolgenden Tagen die Themenblöcke zu *trans_positionen* der Geschichte(n), des Blicks und von Wissenschaft und Forschung bearbeitet: Mit Dirk Hildebrandt sprachen wir im ersten Panel über die Moderne und ihre ‚Anderen‘ und wie es uns gelingen kann, in der Forschung eine *Kunstgeschichte der Moderne* zu erzählen, ohne ausgrenzende Narrative zu bedienen. Mit Lydia Hauth und Vera Marušić ging es in die museale Praxis, indem sie uns

³ Sun Mengxuan, <https://sunmengxuan.cc> [Abruf: 21.12.2022].

⁴ prometheus-Bildarchiv, <https://www.prometheus-bildarchiv.de> [Abruf: 21.12.2022].

die von ihnen 2021 kuratierte Ausstellung *RESIST! Die Kunst des Widerstands* präsentierten. Susanne Leeb thematisierte im Panel zum Blick den *Blick der ‚Anderen‘* und Anna Brus das Geflecht von Blick und Gegenblick am Beispiel Julius Lips; Uwe Fleckner und Paul N’guessan-Béchié informierten über Integrationsversuche anhand der kunsttheoretischen Entwürfe des späten Carl Einstein. Im Panel zu Wissenschaft und Forschung sprachen wir mit Cathrine Bublitzky über *geoaesthetic mapping* vs. *transculturality* am Beispiel der Wanderausstellung *The Indian Highway* 2008/2009. Die Gespräche mit Nanette Snoep zur Kunst im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Ethnologie sowie mit Sabine Mohamed zu Objektivität und Selbstpositionierung holten wir außerhalb der Tagung nach.

Es war spannend zu erleben, dass Studierenden und Forschenden ähnliche Fragen unter den Nägeln brannten. Diese reichten von Fragen nach der Rolle der Institutionen und unserem Handwerkszeug als Kunstwissenschaftler*innen über Fragen nach einer Diversifizierung des Faches, der Gegenstandsbereiche und der Geschichtsschreibung bis hin zu Fragen nach Asymmetrien und Machtverhältnissen. Alles in allem handelte es sich um ein sehr dichtes Programm, in dem uns neben den einzelnen inhaltlichen Auseinandersetzungen vor allem eines klar geworden ist: Wir müssen diese Diskussionen nachhaltig führen und wir müssen sie bündeln. Denn so dringlich dieses Projekt weiterhin ist, so unübersichtlich sind mittlerweile die Forschungsfelder geworden. Zwischen philosophisch verallgemeinernder Überschau und einer Vielzahl nur mehr partikularer Fallstudien, nicht zu vergessen die unterschiedlichen kuratorischen Ansätze, die einem Begriff von ‚Welt-Kunst‘ im musealen Kontext Rechnung zu tragen versuchen, scheint das Projekt einer ‚globalen‘ Kunstgeschichte als ein kritisches manchmal selbst in den Hintergrund zu treten und sich im Postulat seiner eigenen Notwendigkeit zu verflüchtigen. Julia, kannst du noch ein paar Beispiele für Veranstaltungen von edk Berlin nennen?

JMB: Lisa hat ja bereits etwas zu unserem Thema Digitale Kunstgeschichte gesagt. Uns war von Anfang an die Niedrigschwelligkeit unserer Veranstaltungen ein Anliegen. Im zweiten Jahr unseres Bestehens haben wir hauptsächlich zu dem Themenschwerpunkt Nachhaltigkeit gearbeitet und Formate konzipiert, zum Beispiel ein Gespräch mit Mechtild Most, der leitenden Restauratorin der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg⁵. Gemeinsam mit der Klasse Klima der Universität der Künste Berlin haben wir Anfang 2022 das Symposium *Re: New European Bauhaus. For a just design of climate politics* organisiert.⁶ Durch das digitale Symposium wurden kritische Perspektiven auf den Europäischen Green Deal und das Verständnis des Bauhaus heute aufgezeigt. Anhand von Vorträgen, Diskussionen und Workshops haben wir institutionelle, künstlerische und gestalterische Strategien erforscht, die kreative Bereiche in Klimagerechtigkeit und Politik handlungsfähig machen könnten. Uns war und ist es jedoch wichtig, nicht nur themenbezogen zu arbeiten, sondern auch auf relevante Ereignisse zu reagieren: Zum 36. Deutschen Kunsthistorikertag in Stuttgart haben wir zum Beispiel einen ge-

⁵ Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, <https://www.spsg.de> [Abruf: 21.12.2022].

⁶ Symposium *Re: New European Bauhaus. For a just design of climate politics*, 05.–06.03.2022, <https://forajustdesignofclimatepolitics.com> [Abruf: 21.12.2022].

meinsamen Postkartenaufruf mit dem Fachforum Kunstgeschichte inklusiv⁷ gestartet, bei dem es um die inklusive Namensgebung des Verbands Deutscher Kunsthistoriker e.V. ging. Es war ein toller Erfolg, dass bei der Mitgliederversammlung am 25. März 2022 mit einer überwältigenden Mehrheit für die Umbenennung des VDK in Deutscher Verband für Kunstgeschichte e.V. gestimmt wurde.⁸ Auch der Kunsthistorikertag wird künftig Deutscher Kongress für Kunstgeschichte heißen.⁹ Das ist eine notwendige und sehr erfreuliche Entwicklung. Köln, gibt es einen speziellen Fokus, dem eure inhaltliche Ausrichtung folgt?

MD: Wir haben ebenfalls verschiedene Herangehensweisen in unseren Veranstaltungen verfolgt. Ergänzend zu Künstler*innengesprächen und Museums- und Archivbesuchen war unsere Veranstaltung *Ende der Kunstgeschichte = Ende der Ungleichheiten? Wie strukturell sind meine Erfahrungen?* im Oktober 2020 als eine Austauschmöglichkeit zu den strukturellen Arbeits- und Studienbedingungen konzipiert. Unser Ziel war, die Vernetzung unter Studierenden und Forschenden zu fördern und gemeinsam direkte Handlungsmöglichkeiten für den wissenschaftlichen und universitären Arbeitsalltag zu entwickeln.

CP: Solche Handlungsmöglichkeiten sehen wir neben grundsätzlicher Netzwerkbildung auch darin, dass sich Studierende wie Lehrende je nach Bedarf Angeboten und Strukturen anschließen beziehungsweise auf diese hinweisen können. Spontan fällt mir da zum Beispiel die Erste Generation Promotion (EGP e.V.)¹⁰ ein oder autonome Referate wie sie an einigen Universitäten existieren, etwa das Autonome BIPoC Referat¹¹ oder das Autonome Referat für anticlassistisches Empowerment (fake)¹² der Universität zu Köln. Ebenso sinnvoll stellt sich uns die Bildung von Gewerkschaften auch an Universitäten dar, wie zum Beispiel unter_bau, eine alternative Gewerkschaft an der Goethe-Universität Frankfurt.¹³ Aber Monja, du wolltest noch etwas zu unseren Veranstaltungen sagen.

MD: Ja, ein weiteres Beispiel war die Gesprächsrunde *edtalk: Ausstellung weiterdenken*, bei der wir die Metaphorik von Ausstellungen am Beispiel der Ausstellung *Männerwelten*¹⁴ in einem Videoformat von ProSieben diskutiert haben. Aber auch in anderen unserer Veranstaltungen haben wir außerhalb der sprichwörtlichen Box gedacht: Beispielsweise wurde über sogenannte Randthemen der Kunstgeschichte diskutiert, wie in unserer Veranstaltung *edtalk: Comics – Forschen am Rande der Kunstgeschichte* mit Nina Eckhoff-Heindl. Dabei ging es um die Rolle von sogenannten Randthemen innerhalb des wissenschaftlichen Be-

⁷ Fachforum Kunstgeschichte inklusiv, <https://kunstgeschichte.org/foren/forum-kunstgeschichte-inklusive> [Abruf: 21.12.2022].

⁸ Deutscher Verband für Kunstgeschichte e.V., <https://kunstgeschichte.org> [Abruf: 21.12.2022].

⁹ Deutscher Kongress für Kunstgeschichte, <https://kunsthistorikertag.de> [Abruf: 21.12.2022].

¹⁰ Erste Generation Promotion – EGP e.V., <https://www.egp-verein.de> [Abruf: 23.01.2023].

¹¹ Autonomes BIPoC Referat, <https://bipoc.uni-koeln.de> [Abruf: 23.01.2023].

¹² Referat für anticlassistisches Empowerment (fake), <https://arfake-koeln.de> [Abruf 23.01.2023].

¹³ unter_bau, <https://unterbau.org> [Abruf 23.01.2023].

¹⁴ Männerwelten | Joko & Klaas 15 Minuten, ProSieben, 13.05.2020, <https://www.prosieben.de/serien/joko-klaas-gegen-prosieben/videos/maennerwelten-joko-klaas-15-minuten> [Abruf: 21.12.2022].

triebs, um individuelle Vorgehensweisen, Ansätze und Erfahrungen mit den damit verbundenen Chancen und Schwierigkeiten. In unserer Reihe *Kunstgeschichte meets Social Media* sprachen wir mit Annekathrin Kohout und Isabel Hartwig über die Rolle der digitalen Medien für die kunstwissenschaftliche Forschung und Publikationsarbeit sowie nicht zuletzt als Inhalte der Forschung. Austausch und Abgrenzung traten bei all diesen Formaten immer wieder als Ausgangspunkte der Arbeit im wissenschaftlichen und musealen Umfeld hervor. Dabei kamen und kommen wir nicht umhin, auch unsere eigene Rolle als Initiative fortwährend zu reflektieren. Lisa, wenn du erklären müsstest, wie wir strukturiert sind, was würdest du sagen?

LL: Wir sind eine Initiative, bei der es uns wichtig ist, ohne Hierarchien zu agieren. Wir arbeiten sowohl in Berlin als auch in Köln gleichberechtigt und gemeinsam an Projekten. Es gibt bestimmte Aufgabenbereiche, die langfristig von einzelnen Mitgliedern erfüllt werden, um eine Kontinuität zu bewahren, zum Beispiel unsere Auftritte auf den Social-Media-Plattformen.¹⁵ Die Aufteilung der Gruppe auf einzelne Projekte beruht neben den Interessen auf den Kapazitäten und Motivationen, die die Mitglieder investieren. Um es etwas anschaulicher zu machen: Ein Mitglied hat Lust, eine Veranstaltung zu einem Thema zu machen, dann fragt es in der Gruppe, ob jemand motiviert ist, sich anzuschließen. Daraus entwickeln sich meistens Kleingruppen, die ein Konzept entwickeln und die Veranstaltung bis zur Durchführung betreuen.

CP: Ich denke, es ist wichtig zu betonen, dass wir uns bemühen, ohne Hierarchien zu arbeiten, wir uns jedoch im Klaren darüber sind, wie schnell sich diese in Gruppen einschleichen: sei es aufgrund der Erfahrungen, die Personen mitbringen, der beruflichen Positionen oder auch durch Sprachkenntnisse. Da wir alle ehrenamtlich für edk arbeiten, geht es auch um die Frage nach Ressourcen neben der tatsächlichen Lohnarbeit. Je nach Kapazitäten können einzelne vielleicht mehrere Veranstaltungen organisieren und haben damit auch einen stärkeren Einfluss auf die Ausrichtung von edk. Dies im Blick habend führen wir regelmäßig Reflexionsgespräche zu unserem Programm, unserer Positionierung und unserer Arbeitsweise, um so hierarchiearm wie möglich zu agieren.

MD: Das fasst die Abläufe gut zusammen. Mit Blick auf unseren neuen Status als Arbeitsgruppe des Ulmer Vereins¹⁶ sind wir gespannt, ob wir diese Strukturen aufrechterhalten können. Klar ist, dass die vielen Abstimmungsprozesse mit einer größeren Gruppe Zeit erfordern. Uns ist es aber dennoch wichtig, jedem Mitglied Raum zu geben, Bedenken äußern zu können. Wir stehen gemeinsam für den Namen edk und daher müssen sich auch alle wohlfühlen, wenn wir uns öffentlich positionieren. Lisa, Charlotte und Julia, würdet ihr nochmal zusammenfassen, wie es in der Zukunft weitergehen und welche Rolle der Ulmer Verein dabei einnehmen wird?

¹⁵ Vgl. Instagram@endederkunstgeschichte [Abruf 23.01.2023].

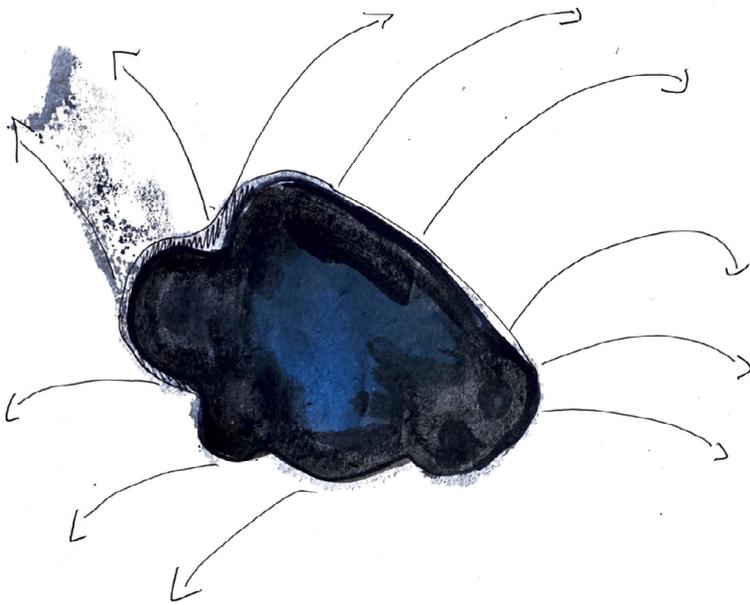
¹⁶ Arbeitsgruppen des Ulmer Vereins, Verband für Kultur- und Kunstwissenschaften e.V., http://www.ulmer-verein.de/?page_id=13306 [Abruf: 21.12.2022].

LL: Bevor wir uns dazu entschlossen haben, dem Ulmer Verein als Arbeitsgruppe beizutreten, haben wir uns gemeinsam genau diese Frage gestellt. Uns war wichtig, dass mit der Bindung an eine Institution keine inhaltlichen Vorgaben einhergehen und wir weiterhin selbst entscheiden können, womit wir uns beschäftigen möchten. Außerdem sehen wir großes Potential darin, mit den Mitgliedern des Vereins in Austausch zu treten und vielleicht in Zukunft weitere Projekte zusammen zu entwickeln.

CP: Gerade für den Aspekt der Nachhaltigkeit, den wir in Bezug auf die Tagung bereits angesprochen hatten, ist die Kooperation mit dem Verein relevant. Viel zu oft beklagen wir, wie viele Themen an unterschiedlichen Stellen – in Initiativen wie unserer, auf Fachtagungen oder in Museen – und zu unterschiedlichen Zeitpunkten diskutiert und bearbeitet werden, ohne dass dabei auf Erfahrungen und bereits Erarbeitetes anderer Gruppen zurückgegriffen wird oder es – nicht zuletzt aufgrund von Zeit- und Ressourcenmangel – zu einem Austausch kommt. Eine Bündelung von Erfahrungen, Wissen und Kompetenzen, wie sie im Ulmer Verein nicht zuletzt durch die vielen Arbeitsgruppen passiert, scheint diesem Problem entgegenzuwirken.

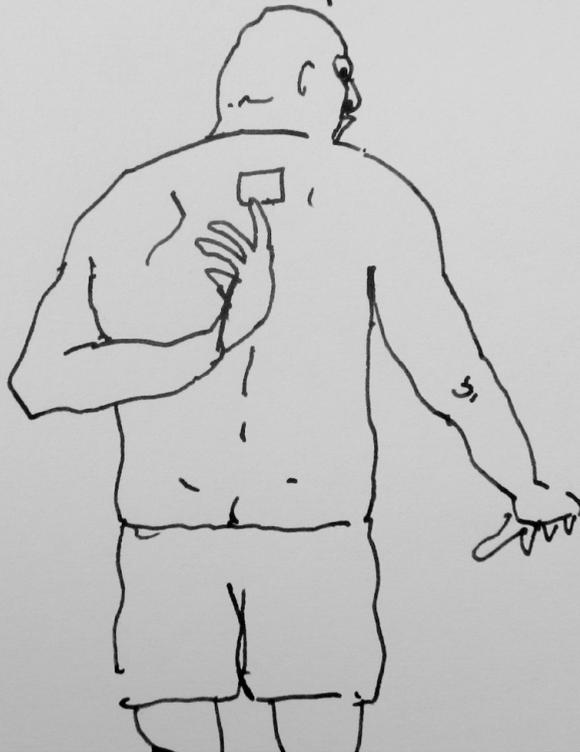
JMB: Ein weiterer Punkt ist, dass wir als Initiative oft Probleme beim Einwerben von finanziellen Mitteln für unsere Projekte hatten. Der Ulmer Verein bietet uns die nötige Infrastruktur für etwaige Projektmittelförderungen und wir hoffen, dass wir damit in Zukunft vor niedrigeren Hürden stehen. Wir planen außerdem ein gemeinsames AG-Treffen, so dass sich edk Köln und edk Berlin im realen – und nicht nur virtuellen Raum – begegnen können und dabei neue und gemeinsame Formate entstehen können.

MD: Sehr schön, ich denke mit diesen positiven Aussichten sind wir nun auch am Ende unseres Gesprächs über unsere Entstehung, unsere bisherigen Veranstaltungen und unsere Ziele angekommen. Ich freue mich auf viele weitere Diskussionsrunden und die Möglichkeiten zum Austausch, die dieses Jahr bereithält.





Each science
has its own
blind spots.





Laura Hindelang

Für eine Kunstgeschichte der De/Karbonisierung. Oder: Eine globale Baustelle namens Moderne

Schlagworte: Architekturgeschichte, fossile Energie, Erdöl, Energy Humanities, Environmental Humanities, Petrocultures

Kunstgeschichte inmitten von Environmental Humanities und Petrocultures Studies

Die Herausforderungen des Klimawandels und des Anthropozäns manifestieren sich in den Geisteswissenschaften zunehmend als Forschungsthemen, darunter auch in der Kunstgeschichte. Entsprechende Forschungsprojekte verorten sich meist in den Environmental Humanities¹ und zielen darauf ab, in Ergänzung zu oder gemeinsam mit den Naturwissenschaften die Ursachen des Klimawandels nachzuvollziehen („how we got there“) und/oder Lösungsansätze für eine nicht-fossile Energiewende zu entwickeln („how to find our way toward a sustainable energy future“)².

Insbesondere die Untersuchungen klimaverändernder Energieregime stellen einen wichtigen Zugang für die Geisteswissenschaften dar: Denn einerseits sind die Produktion und Verwendung von Energie sowie die Wahrnehmung von Klima kulturell bedingt, andererseits sind kulturelle Prozesse und Artefakte energetisch und klimatisch konstituiert.³ Forscher:innen wie die Literaturwissenschaftlerin Stephanie LeMenager gehen dabei

¹ Mit der um 2000 etablierten wissenschaftlichen Evidenz anthropogener Erderwärmung formierten sich Geistes- und Sozialwissenschaftler:innen ab den frühen 2010er Jahren als *Environmental Humanities*. Vergleichbar den *Environmental Sciences* in den Naturwissenschaften untersuchen sie die kulturellen Dimensionen von Umweltproblemen in Texten, Bildern und Medien mit qualitativen und zunehmend ethnografischen Methoden und häufig in inter- oder transdisziplinären Kollaborationen. Einen Abriss bietet Sabine Wilke: *Environmental Humanities*, in: Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe (Hg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*, Köln u. a. 2015, S. 94–106, hier S. 101.

² Dominic Boyer und Imre Szeman: *The Rise of Energy Humanities. Breaking the Impasse*, in: *University Affairs*, 12.02.2014, <https://www.universityaffairs.ca/opinion/in-my-opinion/the-rise-of-energy-humanities> [Abruf: 14.08.2023].

³ Vgl. Jeff Diamanti und Imre Szeman: *Nine Principles for a Critical Theory of Energy*, in: *Polygraph. An International Journal of Culture & Politics*, Bd. 28, August 2020, S. 137–159, hier S. 138, https://polygraphjournal.files.wordpress.com/2020/08/polygraph-28_diamanti-and-szeman-article.pdf [Abruf: 09.09.2023].

von der Moderne als „Erdölmoderne“ (*petromodernity*) aus und betonen die globale Dominanz von fossilen Rohstoffen und Energien, darunter insbesondere von Erdöl (*petroleum*).⁴ Mittlerweile handelt es sich bei den *Petrocultures Studies* (oder allgemeiner *Energy Humanities*) um ein eigenes inter- und transdisziplinäre Forschungsfeld.⁵ Eine der Prämissen lautet, dass eine grundlegende Energiewende erst dann möglich sein wird, wenn nicht nur vielschichtige Prozesse der Dekarbonisierung (*decarbonization*)⁶ eingesetzt haben, sondern auch die Rolle von fossilen Rohstoffen und Energien in der Konstitution der Moderne umfassend untersucht und analytisch sichtbar gemacht wurde.⁷

Zentraler Akteur einer globalen Geistesgeschichte der fossilen Energie ist das Kohlenstoffdioxid (*carbon dioxide*), das durch die Verbrennung von Kohle, Erdöl und Erdgas emittiert wird und dessen erhöhte Konzentration in der Erdatmosphäre die globale Erwärmung zur Folge hat. Dieser historische Prozess der Karbonisierung beginnt mit der Frühindustrialisierung im britischen Kolonialreich im 18. Jahrhundert, gekennzeichnet durch die steigende weltweite Extraktion der zugrundeliegenden, nicht erneuerbaren Rohstoffe und die wachsenden Abhängigkeitsbeziehungen zu fossilen Energien.

Daran anschliessend bedarf es auch für die Kunstgeschichte der historischen Perspektivierung, Untersuchung und Re-Lektüre, ob und wie fossile Rohstoffe und Energien die künstlerische und architektonische Moderne überhaupt erst zu dem gemacht hat, was sie allgemein darstellt – und Moderne soll hier sowohl als Epoche als auch als Lebensweise (im Sinne von Modernität) verstanden werden. Vor diesem Hintergrund geht es in meinem Aufsatz um die Frage, welchen Beitrag die Kunstgeschichte zu einer kritischen Reflexion der Erdölmoderne und des Klimawandels leistet, leisten kann und künftig leisten möchte. Dabei lautet die grundlegende Frage: Kann die Kunstgeschichte eine ökologisch relevante Disziplin im 21. Jahrhundert sein?⁸

4 Vgl. Stephanie LeMenager: *Living Oil. Petroleum Culture in the American Century*, New York 2014.

5 Wesentliche Impulse kommen aus der Forschung der *Petrocultures Research Group*, die Imre Szeman und Sheena Wilson im Jahr 2011 an der University of Alberta in Kanada gründeten und die aus Geisteswissenschaftler:innen, Sozialwissenschaftler:innen, Kunstschaffenden etc. besteht: <https://petrocultures.com> [Abruf: 14.08.2023]. Seit 2012 finden (fast) alle zwei Jahre internationale, interdisziplinäre Konferenzen statt, die zusammen mit dem Arbeitskreis wichtige Publikationen und weitere Initiativen, wie die Netzplattform *Energy Humanities*, hervorgebracht haben: <https://energyhumanities.ca> [Abruf: 14.08.2023]. Vgl. auch *Petrocultures Research Group: After Oil*, Edmonton 2016, <https://afteroil.ca/wp-content/uploads/2022/04/After-Oil.pdf> [Abruf: 09.09.2023]; Imre Szeman und Dominic Boyer (Hg.): *Energy Humanities. An Anthology*, Baltimore 2017.

6 Decarbonization bezeichnet im engeren Sinn Ansätze zur Vermeidung oder Verringerung des Ausstoßes von Kohlenstoffdioxid (und anderen Treibhausgasen wie Methan und Fluorkohlenwasserstoffe) in die Erdatmosphäre sowie die Umstellung auf erneuerbare Energien.

7 Diese Ausrichtung schlägt sich deutlich im Vortragsprogramm der von der *Petroculture Research Group* organisierten Konferenzen nieder, vgl. *Petrocultures 2022: Transformations*, 24.08. bis 27.08.2022, Stavanger, Norwegen, <https://www.petrocultures.com/projects/petrocultures-2022-transformations>, hier insbes. das Konferenzprogramm mit Abstracts, <https://egencia.qondor.com/Program/Display/Index/4397?projectId=101783#/program> [Abruf beider Links: 16.09.2023].

8 Wenn im Folgenden von „Kunstgeschichte“ die Rede ist, dann ist damit die wissenschaftliche Disziplin der Theorie und Geschichte von Kunst und Architektur als institutionalisierte Formierung gemeint.

Die Moderne als globale Baustelle der fossilen Extraktion

Moderne – als ein System von Diskursen, Ästhetiken, Mentalitäten und Epistemologien – wird bevorzugt als eine Wahrnehmungsveränderung von Raum und Zeit sowie als eine rationale Individualisierung beschrieben. Hierbei handelt es sich um Prozesse, die insbesondere dem Einsatz fossiler Energien zugeschrieben werden können, wie beispielsweise neue Mobilitätserfahrungen durch Eisenbahn, Automobil oder Flugzeug. Folglich sollten Energieregime und fossile Materialitäten als konstituierende Faktoren für Epochencharakterisierungen ebenso berücksichtigt werden, wie beispielsweise die Französische Revolution und der Kolonialismus.

Die Moderne war nie ein ausschließlich geistiges oder ästhetisches Konzept oder Projekt. Sie wäre genauer mit dem Bild einer gigantischen globalen Baustelle charakterisiert, die die Oberflächen der Erde fortlaufend aufgedeckt, synthetisiert, infrastrukturiert, untergraben, verkabelt und neu gebaut hat. Handelt es sich hierbei nicht um ein produktives Bild im Umgang mit (der) Moderne, das ihrer ästhetischen Norm(alis)ierung Widerstand leistet? Und beschreibt nicht die Vorstellung einer bis heute andauernden *globalen Erdölmoderne* die ästhetischen, kulturellen, ökologischen, geopolitischen und ökonomischen Modalitäten weitaus präziser, insbesondere für die Zeit ab Mitte des 19. Jahrhunderts?

Zu diesem Zeitpunkt setzen an disparaten Orten in Aserbaidschan, Trinidad und in den USA explorative und extraktive Prozesse auf der Suche nach Erdöl ein: 1846 bohrt die Firma der schwedischen Brüder Ludvig und Alfred Nobel den ersten mechanischen, 21 Meter tiefen Ölbrunnen in Bibi-Heybat, etwa 10 Kilometer westlich von Baku; ein Jahr später können damit unterirdische Erdölvorkommen erschlossen werden. 1857 treibt die amerikanische Merrimac Oil Company einen etwa 85 Meter tiefen Ölbrunnen in den Boden der britisch kolonialisierten Karibikinsel Trinidad. 1859 installiert Edwin L. Drake den ersten Bohrturm in Titusville, Pennsylvania, und entwickelt eine neue Bohrmethode, die den US-amerikanischen Ölranch auslöst. Auch wenn Erdöl zu der Zeit noch überwiegend als Schmiermittel für Maschinen und Brennflüssigkeit für Öllampen eingesetzt wurde (Carl Benz ließ 1886 das erste Fahrzeug mit Gasmotorenbetrieb patentieren), handelt es sich um die Grundlage der weltweiten Dominanz fossiler Energien. Zudem nehmen um 1850 weitere folgenreiche Prozesse ihren Anfang, darunter die Verstädterung, der Anstieg der Erdoberflächentemperatur und die Versauerung der Meere. Diese werden ab circa 1950 zu rasant beschleunigenden Megatrends und leiten die sogenannte Great Acceleration ein, die das Anthropozän kennzeichnet.⁹

⁹ Vgl. Will Steffen u.a.: The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration, in: *The Anthropocene Review*, Bd. 2, Nr. 1, April 2015, S. 81–98, <https://doi.org/10.1177/2053019614564785>; John Robert McNeill und Peter Engelke: *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*, Cambridge/MA, London 2014. Die zwölf sozio-ökonomischen (und kulturellen) Megatrends sowie zwölf Erdsystem-Megatrends werden hier übersichtlich dargestellt: bpb. Bundeszentrale für politische Bildung: *Texte und Grafiken zur Großen Beschleunigung – ‚The Great Acceleration‘*, 21.05.2018, <https://www.bpb.de/themen/umwelt/anthropozoen/216918/texte-und-grafiken-zur-grossen-beschleunigung-the-great-acceleration>; vgl. auch Stockholm Resilience Centre und GLOBÄA – Cultivating Planetary Awareness through Science and Art: *The Great Acceleration*, o.D., <https://globaia.org/acceleration> [Abruf aller Links: 14.08.2023].

Obwohl mit und in der Postmoderne bereits systematisch Kritik an Konzepten der Moderne geübt wurde, ist aus energiehistorischer Perspektive kein Bruch zu erkennen. Vielmehr kollabiert die Epocheneinteilung Moderne/Postmoderne in ein fossiles Kontinuum, das seit Mitte des 19. Jahrhunderts fortbesteht und fest mit Industrialisierung, Kapitalismus, Kolonialismus, Imperialismus, Globalisierung und ethnisch-territorialer Nationalstaatlichkeit verzahnt ist. Die vormodernen Beziehungen zwischen Lebewesen und natürlich vorkommenden Rohstoffen wie Kohle, Rohöl, Naturbitumen und Erdgas haben sich in einer Vielzahl kultureller (medizinischer, technologischer, religiöser) Verarbeitungsprozesse materialisiert. Doch diese waren in ihrer Quantität ökologisch unbedeutend und beeinflussten das Klima nicht. Das Problem sind die Folgen der kapitalistisch motivierten Extraktion, Synthetisierung und Verbrennung fossiler Rohstoffe beziehungsweise der Verbreitung und geologisch-atmosphärischen Ablagerung ihrer künstlichen Derivate, insbesondere von Plastik und Treibhausgasen.

In der Expansionslogik von Erdöl, Kapitalismus und Kolonialismus ist die weltweite Infrastrukturierung der Baustelle namens Moderne von größter Bedeutung. Fossile Rohstoffe sind nicht die einzigen Ressourcen, die diese globale Baustelle befeuert haben – Extraktionen und Kommodifizierungen von Gold, Silber und zuletzt seltenen Erden, Sand und Wasser spielen ebenfalls eine herausragende Rolle. Doch anhand der historischen Exploration von Petroleum lassen sich globale und gleichzeitig lokal situierte Geschichten erzählen, die die bis heute andauernde Erdölmoderne als wichtigen Bestandteil des Anthropozäns beleuchten. Mit einem Untersuchungszeitraum ab 1850 könnten die historischen Prozesse dieser großen Beschleunigung umfassend berücksichtigt und die Petromoderne in Überschneidung zum Anthropozän (und eben auch der Kunstgeschichte) analysiert werden.

Von der Erdölmoderne zum Anthropozän als Epoche

2022 präsentierte das Haus der Kulturen der Welt (HKW) in Berlin mit *Earth Indices: Die Verarbeitung des Anthropozäns* eine Ausstellung, die das Anthropozän als ein neues geologisches Zeitalter in den Fokus nahm.¹⁰ Die naturwissenschaftlich ausgebildete Künstlerin und Fotografin Giulia Bruno und der Fotograf und Filmemacher Armin Linke begleiteten zwölf Forschungsteams, die im Auftrag der Anthropocene Working Group (AWG) stratigraphische Untersuchungen vornahmten, um das Anthropozän als ein neues geologisches Zeitalter in die internationale chronostratigraphische Tabelle aufzunehmen und damit die Jetztzeit zu charakterisieren.¹¹ Dafür wurden an zwölf Standorten weltweit über zwei Jahre geologische Proben entnommen, analysiert und ausgewertet. Bruno und Linke trafen die Wissenschaftler:innen im Gespräch und auf Reisen und reflektierten die wissen-

¹⁰ *Earth Indices: Die Verarbeitung des Anthropozäns*, eine Ausstellung von Giulia Bruno und Armin Linke, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 19.05.–17.10.2022, https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/2022/earth_indices/start.php [Abruf: 14.08.2023].

¹¹ Die AWG ist eine Arbeitsgruppe der Internationalen Kommission für Stratigraphie (International Commission on Stratigraphy, ICS), die die Periodisierung und Charakterisierung der geologischen Zeitalter der Erde überwacht und definiert, <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene> [Abruf: 09.09.2023].

schaftlichen Arbeitsprozesse. In der Berliner Ausstellung präsentierten sie die Ergebnisse ihrer künstlerischen Forschungspraxis auf Basis von und in Überlagerung mit den Forschungsdaten und -ergebnisse der Wissenschaftler:innen: in Form von kommentierten Textdokumenten, Fotografien und deren Metadaten sowie einem digitalen Archiv (Abb. 1). Bruno und Linke werfen mit *Earth Indices* zentrale Fragen auf: „Wie lassen sich die Veränderungen im Erdsystem nachvollziehen? Wer schreibt die Chronik des Planeten? Und welche Instrumente und Praktiken machen die Transformationen der Erde lesbar?“¹²

Stand Mitte 2023 befinden wir uns im Holozän als Epoche oder Serie, die vor etwa 11 700 Jahren nach der letzten großen Eiszeit einsetzte. Die AWG treibt innerhalb des Dachverbands der International Commission on Stratigraphy (ICS) seit einigen Jahren die Diskussion voran, ob und mit welcher Definition das Anthropozän als geochronologisches Zeitalter gelten kann.¹³ Das Anthropozän, begrifflich erstmals 2000 von Paul J. Crutzen und Eugene F. Stoermer definiert¹⁴, lässt sich beschreiben als „the present geological time interval, in which many conditions and processes on Earth are profoundly altered by human impact“¹⁵. Das Anthropozän zeigt sich beispielsweise in großflächigen Erosionen und Sedimenttransporten, steigendem Meeresspiegel und irreversiblen Veränderungen von Biosphären und Lebensräumen. Eine wichtige Rolle spielen auch „the proliferation and global dispersion of many new ‚minerals‘ and ‚rocks‘ including concrete, fly ash and plastics, and the myriad ‚technofossils‘ produced from these and other materials“¹⁶. Diese Prozesse werden die nächsten Jahrtausende verändern, so die AWG, sie hätten sich bereits chemisch-materiell in geologischen Schichten abgelagert und seien damit nachweisbar.¹⁷ Je nach schlussendlicher Definition des Ausmaßes würde das Anthropozän entweder die gesamte Serie (engl. epoch) des Holozäns ablösen oder lediglich eine neue Stufe (engl. event) innerhalb des Holozäns darstellen, die auf die aktuelle, Meghalayum genannte Stufe folgt.¹⁸

¹² Earth Indices 2022, a.a.O.

¹³ Vgl. Working Group on the Anthropocene, Subcommission on Quaternary Stratigraphy: What is the Anthropocene? Current Definition and Status, Mai 2019, <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene> [Abruf: 14.08.2023].

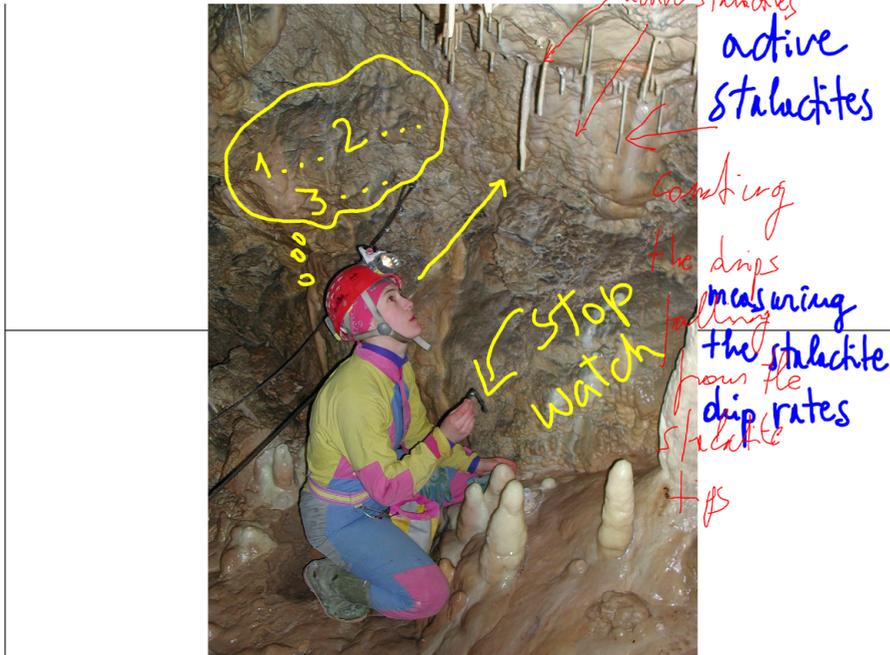
¹⁴ Vgl. Paul J. Crutzen und Eugene F. Stoermer: The „Anthropocene“, in: *IGBP Newsletter*, Nr. 41, Mai 2000, S. 17–18, <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf> [Abruf: 14.08.2023].

¹⁵ Working Group on the Anthropocene 2019, a.a.O.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. Martin J. Head u. a.: The Anthropocene is a Prospective Epoch/Series, not a Geological Event, in: *Epiisodes: Journal of International Geoscience*, Bd. 46, Nr. 2, Juni 2023, S. 229–238, <https://doi.org/10.18814/epiugs/2022/022025>; Philip Gibbard u. a.: The Anthropocene as an Event, not an Epoch, in: *Journal of Quaternary Science*, Bd. 37, Nr. 3, April 2022, S. 395–399, <https://doi.org/10.1002/jqs.3416> [Abruf beider Links: 15.09.2023]. Nachtrag Stand Mai 2024: Im Oktober 2023 reichte die AWG einen Antrag auf Anerkennung des Anthropozäns als chronostratigraphische Einheit, konkret als Serie ein und legte deren Beginn um 1950 fest. Der Antrag durchlief verschiedene Abstimmungsverfahren und wurde im März 2024 abschließend abgelehnt. Pressemitteilung der International Union of Geological Sciences, 20.03.2024, https://www.iugs.org/_files/ugd/f1fc07_40d1a7ed58de458c9f8f24de5e739663.pdf?index=true [Abruf: 21.05.2024].



1 institutional data		2 technical data	
project title	ER77-78: Ernesto Cave, Italy 1995/2000	file name	Ernesto24.jpg
		size	2048 px x 1536 px 300 px/inch
		creation date	22/03/2002
institution	Museo delle Scienze di Trento, Italy; University of Newcastle, Australia; University of Birmingham, United Kingdom; Heidelberg Academy of Sciences, Germany	media type	Photograph
		equipment	Nikon Coolpix P5000
department	Geology Section; School of Environmental and Life Sciences; School of Geography, Earth and Environmental Sciences; Institute for Environmental Physics	GPS metadata	45°58'38" N, 11°39'25" E
researcher(s)	Principal investigators (listed alphabetically): Andrea Borsato, Museo delle Scienze di Trento and University of Newcastle, Australia / Silvia Frisia, Museo delle Scienze di Trento and University of Newcastle, Australia / Ian Fairchild, AWG, University of Birmingham, United Kingdom Core team (listed alphabetically): Peter Wynn, University of Birmingham, UK / Jens Fohlmeister, University of Heidelberg, Germany / Renza Miorandi, Museo delle Scienze di Trento, Italy	software	n/a
city	Trento, Newcastle (AUS), Birmingham, Heidelberg	3 coring and analysis data	
country	Italy, Australia, United Kingdom, Germany	referent name	Andrea Borsato, Museo delle Scienze di Trento and University of Newcastle, Australia / Silvia Frisia, Museo delle Scienze di Trento and University of Newcastle, Australia / Ian Fairchild, AWG, University of Birmingham
		location	Ernesto Cave, Italy
		core name	ER77-78
		date of coring	ER76: 06/1993
		date of analysis	09/2007
		marker analysis	δ13C & δ18O MS (δ13C & δ18O), U/Th MS
		description	R. Miorandi measuring the drip rates of stalactites.
		sampling notes	ER76: -8m from the entrance; ER77 and ER78: -15m from the cave entrance elevation.
		additional notes	n/a
		© original image	A. Borsato

Abb. 1 Giulia Bruno, Armin Linke und Wissenschaftler:innen der AWG für das Haus der Kulturen der Welt, Berlin: *Earth Indices: Die Verarbeitung des Anthropozäns*, 2022. Metadaten zum Untersuchungsstandort Ernesto Cave, Italien. © Giulia Bruno und Armin Linke, 2022, <https://doi.org/10.5281/zenodo.7260685>, Version 1.0.0 [Abruf: 14.08.2023].

Ein Beitrag von Mitgliedern der AWG im Fachjournal *Anthropocene* präsentierte die Analyse des geologischen Zyklus von (erdölbasierten) Kunststoffen und deren Verwendung als stratigraphischen Indikator für das Anthropozän.¹⁹ Die Übersicht historischer Kunststoffe, die bei stratigraphischen Verfahren gefunden wurden, zeigt, dass die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf Zellulose- oder Harz-Basis hergestellten Kunststoffe wie Parkesin, Zelluloid und Schellack in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch chemisch-synthetisierte, industriell hergestellte Kunststoffe auf Erdöl-Basis abgelöst wurden, darunter Vinyl, Polyethylene, Nylon und Polystyrol, die eine deutlich längere geologische Haltbarkeit aufweisen. Auch aus kulturwissenschaftlicher und kunsthistorischer Perspektive kommt der Verwendung von Plastik eine zentrale Bedeutung in der Moderne zu.²⁰ Dabei ist Plastik sehr viel mobiler (zu Land und zu Wasser) und damit globaler als andere kulturell synthetisierten Materialien wie Keramik oder Glas in den Jahrhunderten davor.²¹ Auch wenn der Plastik-Boom ab Mitte des 20. Jahrhunderts einsetzte, beginnt seine kultur-technologische und kunstwissenschaftliche Geschichte bereits ein Jahrhundert früher.

Ebenso wie Geolog:innen gegenwärtig große Anstrengungen unternehmen, einen Konsens zu finden, wann und wie ein geologisches Anthropozän zu definieren sei, so sind wir herausgefordert, das Anthropozän aus kunsthistorischer Perspektive zu verhandeln. Die Extraktion, Synthetisierung und Verbrennung von Erdöl spielen für beide Wissensgebiete eine wichtige relationale Rolle. Wenn wir den Zeitraum ab 1850²², definitiv aber ab 1950 als Anthropozän und als Erdölmoderne charakterisieren, wäre zu fragen, welchen Beitrag die Kunstgeschichte zum besseren Verständnis der Geschichte der Karbonisierung einerseits und zur Energiewende sowie der Dekarbonisierung andererseits leisten kann.

Eine Kunstgeschichte der De/Karbonisierung: theoretische Skizzierung

In einer Kunstgeschichte der De/Karbonisierung könnte es darum gehen, die historische Karbonisierung analytisch als ein systematisches Sichtbarmachen von fossilen Rohstoffen und ihren Extraktions- und Energieregimen in Kunst und Architektur(geschichten) nachzuvollziehen. Wir könnten fragen, wie Bilder und Bauwerke das Erdöl-Zeitalter materialisieren, thematisieren oder problematisieren. Wenn diese komplexen Verstrickungen mittels Forschungen, Wissenschaftsdebatten und Gesellschaftsdiskursen ausreichend bekannt gemacht würden, könnte eine bewusste Ablösung von fossilen Energien, Materialien, Lebensweisen, Wertesystemen, Formsprachen und Ästhetiken einsetzen

¹⁹ Vgl. Jan Zalasiewicz u. a.: The Geological Cycle of Plastics and Their Use as a Stratigraphic Indicator of the Anthropocene, in: *Anthropocene*, Bd. 13, März 2016, S. 4–17, <https://doi.org/10.1016/j.ancene.2016.01.002> [Abruf: 14.08.2023].

²⁰ Eine exzellente kunstwissenschaftlich-ökologische Untersuchung von Kunststoffen bietet: Mateo Kries, Jochen Eisenbrand und Mea Hoffmann (Hg.): *Plastik. Die Welt neu denken*, Ausst.-Kat. Vitra Design Museum Weil am Rhein und V&A Dundee, Weil am Rhein 2022.

²¹ Vgl. Zalasiewicz u. a. 2016, a.a.O., S. 6.

²² Crutzen und Stoermer schlagen in ihrem Schlüsseltext von 2000 sogar das späte 18. Jahrhundert als Startpunkt für das Anthropozän vor, ausgehend von der Erfindung der Dampfmaschine von 1784 und dem Anstieg von Treibhausgasablagerungen im Gletschereis. Vgl. Crutzen und Stoermer 2000, a.a.O.

und die Energiewende vollzogen werden. Aus dieser Sicht wäre das analytische Sichtbarmachen der Karbonisierung in historischer Perspektive genauso Teil der Dekarbonisierung wie die praktische Entwicklung nicht-fossiler Mobilität und Energieerzeugung. Die Kunstgeschichte birgt daher große Potenziale, um sich dergestalt an Prozessen der Dekarbonisierung, respektive der Energiewende, zu beteiligen. Ich skizziere im Folgenden vier mögliche Themengebiete beziehungsweise Zugänge einer Kunstgeschichte der De/Karbonisierung:

Kontext/Verflechtung_ Bilder, Objekte, Materialien und Ideen machen nicht an nationalen, geografischen oder sprachlichen Grenzen Halt. Die Zirkulationen und Mobilitäten von Kunst und Architektur sind charakteristisch für die Erdölmoderne und fordern ein komplexes, vernetztes methodisches Vorgehen.²³ Dabei wäre „von ökologisierenden, nämlich kontext- beziehungsweise umweltgebundenen oder auch umweltlichen Relationalitäten auszugehen“²⁴. Das operationale Ziel ist „die Einschließungen von ausgeschlossenen Kontexten, die konstitutiv an Bedeutungsbildungsprozessen beteiligt sind“²⁵. Es bedarf somit einer Kunstgeschichte, die Relationen zwischen den Zeiten herstellt und dabei nicht nur temporale, sondern auch geografische, kulturelle und sprachliche Grenzen überschreitet. Diese Kunstgeschichte würde nicht nur Kunst und Architektur, sondern auch Politik, Geschichte, Ökonomie, Gesellschaft und Ökologie einbeziehen. Dabei ginge es auch um eine Geo-Politisierung der Kunstgeschichte, beispielsweise indem der Fokus auf ökonomisch-politische Schauplätze und Nebenschauplätze gerichtet wird, die bislang als nicht normativ für die kunsthistorische Formation galten: weniger Florenz, mehr Baku.

Material/Energie_ Fossile Energie und erdölbasierte Materialien wie Acrylfarben und Kunststoffe prägen wesentlich die Kunstproduktion/en. Was wären die Installationen der Minimal Art ohne Plexiglas, was wären die Künstler:innen-Ateliers ohne elektrisches Licht? Was wäre die Fotografie als Medium ohne die lange Geschichte von Bildregimen, die den kerosinbetriebenen Blick von oben inkorporieren?²⁶ Was wäre die Architektur ohne die industrielle Fertigung von Bauteilen oder ohne neue Aufgabenstellungen wie die autogerechte Stadt? Im Zentrum stehen die Analysen der material- und energiehistorischen Konditionierungen von Kunst, Architektur und Ästhetik/en im Kontext ihrer Entstehungsbedingungen. Dabei wäre auch zu untersuchen, ob und wie bestimmte Medien, Genres oder Ikonographien dazu beigetragen haben (und noch immer dazu beitragen),

²³ Vgl. Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: *Texte zur Kunst*, Bd. 2, H. 2, 1991, S. 89–101; neu abgedruckt in: Birte Kleine-Benne (Hg.): *Kunst_Kontext_Kunst*, Heidelberg 2021, S. 163–178, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> [Abruf: 14.08.2023].

²⁴ Birte Kleine-Benne: *Kunst_Kontext_Kunst*. „Further research is needed“, in: dies. (Hg.) 2021, a. a. O., S. 9–30, hier S. 12, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773> [Abruf: 14.08.2023].

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Laura Hindelang: *Iridescent Kuwait. Petro-Modernity and Urban Visual Culture since the Mid-Twentieth Century*, Berlin/Boston 2022, Kap. 3, <https://doi.org/10.1515/9783110714739> [Abruf: 14.08.2023]; vgl. auch Boaz Levin, Esther Ruelfs und Tulga Beyerle (Hg.): *Mining Photography. Der ökologische Fussabdruck der Bildproduktion*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Leipzig 2022.

den Einsatz von fossilen Energien und petro-chemischen Materialien in der öffentlichen Wahrnehmung zu zelebrieren, zu verschleiern oder zu negieren.²⁷

Institutionskritik Die Erschließung gigantischer fossiler Energiequellen seit Mitte des 19. Jahrhunderts hat nicht nur gesellschaftliche Denkmuster oder städtebauliche Entwürfe beeinflusst, sondern auch die Entwicklung der Geisteswissenschaften und ganz konkret die der Kunstgeschichte.²⁸ Die Institutionalisierung der Disziplin in Form von Gesellschaften, Museen, Fördervereinen, privaten Sammlungen und philanthropischen Strukturen ist nicht unwesentlich mit der Erdöl-Extraktion verbunden. Zahlreiche Initiatoren der bis heute einflussreichen Institutionen wie Guggenheim, Getty oder Gulbenkian haben ihr Vermögen im Erdölgeschäft gemacht und dieses monetär und machstrukturell in (die Gründung von) Kunstinstitutionen investiert. Auch multinationale Erdölfirmen wie British Petroleum nutzen die Förderung von Kunstinstitutionen für ihre Zwecke. Diverse artistische Plattformen, darunter Liberate Tate in London²⁹ und Gulf Labor Artist Coalition in Abu Dhabi/New York³⁰ in den 2010er Jahren, haben für diese finanziellen Abhängigkeiten sensibilisiert und Fälle von heimlicher Einflussnahme, Greenwashing-Praktiken und Menschenrechtsverletzungen aufgedeckt.³¹ The Natural History Museum, eine Allianz von Kunstschaffenden, Communities und Wissenschaftler:innen, hat erfolgreich gegen die Finanzierung naturhistorischer Museen durch Erdölunternehmen in den USA gekämpft, mit dem Ziel, Klima- und Umweltgerechtigkeit auch in und mit naturhistorischen Einrichtungen voranzutreiben.³²

Gegenstandserweiterung Erst wenn die Kunstgeschichte nicht nur Kunstwerke und Baukunst, sondern auch visuelle und materielle Kulturen und Infrastrukturen in all ihrer Heterogenität, Autorschaftslosigkeit und kommerziellen Serialität als legitime Gegenstände des Fachs anerkennt, lassen sich Wege aus dem Eurozentrismus und Potenzial für globale dekoloniale Forschungslandschaften erschließen. Dass sich darunter Gegenstände befinden, die bislang an den Rändern oder außerhalb des Faches situiert wurden (wie Werbematerial von Firmen oder Pipelines), ist nachvollziehbar. Doch Bilder stehen in Beziehung zu anderen Bildern, unabhängig davon, ob sie systeminhärent als Kunst legi-

27 Als ikonografische Strategie des 20. Jahrhunderts ist zum Beispiel die Entmaterialisierung von fossilen Rohstoffen im Prozess ihrer Umwandlung in fossile Energie in unterschiedlichen medialen visuellen Medien (Fotografie, Briefmarken, Ölmalerei) zu beobachten. Vgl. Laura Hindelang: *Oil Media: Changing Portraits of Petroleum in Visual Culture Between the US, Kuwait, and Switzerland*, in: *Centaurus*, Bd. 63, H. 4, 2021, <https://doi.org/10.1111/1600-0498.12418> [Abruf: 14.08.2023].

28 Vgl. Melissa Büttner und Matthias Schmelzer: *Fossile Mentalitäten. Zur Geschichte der fossilen Durchdringung moderner Vorstellungswelten*, Working Paper, Jena 2021, <https://doi.org/10.22032/dbt.49021>; vgl. Dan Tamir: *Fats and Spirits. A Story of Modern Humanities' Energy Dependence*, in: Matúš Mišík und Nada Kujundžić (Hg.): *Energy Humanities. Current State and Future Directions*, Cham 2021, S. 37–51, https://doi.org/10.1007/978-3-030-57480-2_3 [Abruf beider Links: 14.08.2023].

29 Liberate Tate, <https://liberatetate.wordpress.com> [Abruf: 09.09.2023].

30 Gulf Labor Artist Coalition, <https://gulflabour.org> [Abruf: 09.09.2023].

31 Vgl. Jo Clarke u. a. (Hg.): *Not if but when. Culture Beyond Oil*, 2011, <https://platformlondon.org/cbo.pdf> [Abruf: 14.08.2023]; vgl. Andrew Ross und the Gulf Labor Coalition (Hg.): *The Gulf. High Culture|Hard Labor*, New York und London 2015.

32 The Natural History Museum, <https://thenaturalhistorymuseum.org> [Abruf: 14.08.2023].

timiert wurden oder werden; auch dezidiert als Bauwerke gestaltete Architekturen stehen neben namenlosen, utilitären Infrastrukturen und folglich in Beziehung zu diesen. Es sind unsere analytischen Rahmungen und wissenschaftlichen Selektionen, die die existierenden Verbindungen kappen, in der auch ein impliziter Klassismus der Disziplin operiert. Ein erweiterter Gegenstandsbegriff und eine grundsätzliche Offenheit wären die Voraussetzungen, um gemeinsam und in globaler Perspektive ein Programm zu entwickeln, was Kunst und Architektur (als Analysekatégorien) im 21. Jahrhundert sein kann, wo gesellschaftspolitische Diskurse visuell, gegenständlich oder räumlich manifest werden und wo entsprechende (sich wandelnde) Definitionen und Abgrenzungen erkenntnistheoretisch hilfreich sind. Eine Prämisse wäre, dass Kunst und Architektur immer Teil von umfassenderen visuellen und materiellen Kulturen (gewesen) sind und daher von einem Spektrum (des Künstlerischen, des Architektonischen) ausgegangen wird. Statt eine scharfe Grenze, beispielsweise zur Anthropologie oder den Medienwissenschaften zu ziehen, könnte die Kunstgeschichte ihre Kompetenzen und Anwendungsbereiche selbstreferentiell und selbstbewusst erweitern.

Diese vier skizzierten Zugänge bauen auf bestehenden Forschungsrichtungen inner- und außerhalb der Kunstgeschichte auf, darunter die Kontextforschung, die Materialikonografie, die Institutionskritik und die Historiografieforschung, wie auch die Visual Culture Studies beziehungsweise die Bildwissenschaften. Die Potenziale sind längst vorhanden und stehen bereit. Erforderlich wären die Synthetisierung der unterschiedlichen Ansätze im Sinne einer Kunstgeschichte der De/Karbonisierung und das Eingeständnis, das kunsthistorische Forschung eben doch nicht unpolitisch, sondern „engagiert“ sein muss.³³

Eine Kunstgeschichte der De/Karbonisierung: mögliche Operationalisierung

Die Videoarbeit *Black Sea Files* (2005) von Ursula Biemann ist aufgrund ihrer Thematik und Form in der Lage, eine Kunstgeschichte der De/Karbonisierung zu exemplifizieren und das hier theoretisch Skizzierte zu verdeutlichen.³⁴ Sie untersucht die Erdöl-Infrastruktur entlang der 2006 offiziell eröffneten Baku-Tiflis-Ceyhan-Pipeline (BTC) und die Öl-Geografien am Kaspischen Meer, im Kaukasus und in der Türkei.³⁵ Die BTC-Pipeline transportiert Rohöl, das in Aserbaidschan und mittlerweile auch in Kasachstan und Turkmenistan gefördert wird, durch den Kaukasus bis zu den an der Mittelmeerküste bei Ceyhan gelegenen Erdölterminals. Von dort wird der Rohstoff, der teilweise vor Ort raffiniert wurde, über das Mittelmeer nach Westeuropa verschifft.

Die Videoarbeit ist aus Sequenzen unterschiedlicher Längen zusammengesetzt, die Biemann als „Files“ betitelt hat und damit auf Ordnungsstrukturen von Archiven anspielt.

³³ Vgl. Peter J. Schneemann: Der Ökologische Imperativ als Paradigma einer engagierten Kunstgeschichte, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 85, H. 4, 2022, S. 433–439, <https://doi.org/10.1515/ZKG-2022-4002> [Abruf: 14.08.2023].

³⁴ Ursula Biemann, *Black Sea Files*, 2005, 43:25 min, <https://vimeo.com/156098465> [Abruf: 14.08.2023].

³⁵ Die BTC-Pipeline gehört einem internationalen Konsortium von elf Mineralölgesellschaften; der Bauprozess wurde vom Hauptaktionär BP (British Petroleum) geleitet, https://www.bp.com/en_az/azerbaijan/home/who-we-are/operationsprojects/pipelines/btc.html [Abruf: 14.08.2023].



Abb. 2 Ursula Biemann, *Black Sea Files*, 2004–2005, Videostill, 12:56 min, <https://vimeo.com/156098465> [Abruf: 14.08.2023]. © Ursula Biemann.



Abb. 3 Ursula Biemann, *Black Sea Files*, 2004–2005, Videostill, 35:35 min, <https://vimeo.com/156098465> [Abruf: 14.08.2023]. © Ursula Biemann.

Die montierten Files zeigen Interviews oder kurze Begegnungen der Künstlerin und ihren Dolmetscher:innen mit Gemeindevertreter:innen und Wissenschaftler:innen, Bauernfamilien, Sex- und Erdölarbeiter:innen und Geflüchteten, entstanden an verschiedenen Standorten entlang der Pipeline von Baku bis Ceyhan. Diese Szenen wechseln mit Aufnahmen des gigantischen „construction corridor“³⁶, die Ingenieur:innen und Wanderarbeiter:innen mit schwerem technischen Gerät in die Landschaften treiben und so im Auftrag eines internationalen Konsortiums von Energieunternehmen die Infrastruktur verlegen (Abb. 2). Das Ausmaß dieser transnationalen Baustelle und die Radikalität der geologischen Eingriffe ist gleichermaßen eindrucklich wie erschreckend.³⁷ Auf dem Weg des Erdöls werden nationale Grenzziehungen und Rechtsräume bereitwillig ausgehebelt,

³⁶ Ursula Biemann: BTC Construction Corridor, in: *World of Matter*, o.D., <https://worldofmatter.net/btc-construction-corridor#path=btc-construction-corridor> [Abruf: 16.09.2023].

³⁷ Laut BP überquert die BTC-Pipeline 1 500 Flüsse und 13 seismisch aktive Verwerfungen und steigt bis auf eine Höhe von 2 800 Metern an, bevor sie in Ceyhan wieder auf Meereshöhe geht, vgl. ebd.

der Rohstoff fließt „high-speed“ und unbehelligt von nationalem Recht, internationalen Menschenrechten oder planetarem Umweltschutz (Abb. 3). In Gesprächen mit Menschen vor Ort zeichnet Biemanns Videoinstallation die transnationale, multilinguale und infrastrukturelle Humangeografie der Erdölexpansion im 21. Jahrhundert nach.

Ursula Biemann, deren Stimme als englischsprachiges Voice-Over durch die Videoarbeit führt, stellt an einer Stelle die Überlegung an, welche Form der künstlerischen Praxis sie mit *Black Sea Files* praktiziere und inwiefern sich ihre Arbeit von der ihrer Anthropologie-Kolleg:innen unterscheide. Biemann spricht von einer künstlerischen Feldforschung und betont damit eine Praxis der künstlerischen Gegenstands- und Methodenerweiterung. Dabei sieht sie sich manchen Herausforderungen ausgesetzt: „How to resist making the ultimate image that will capture the whole drama in one frame? How to resist freezing the moment into a symbol?“³⁸ Mit der Annäherung verschieden disziplinär geprägter Arbeitsweisen und in der Kollaboration mit Geistes- und Sozialwissenschaftler:innen hat Biemann das Forschungsfeld der Petrocultures Studies mitgeprägt, in dem sie sich schon früh verortet hat.³⁹

Auch über 15 Jahre später, zu einem Zeitpunkt, an dem das Mittelmeer zu einem neuen Epizentrum der fossilen Rohstoffsuche wird, hat die Arbeit *Black Sea Files* nichts von ihrer Aktualität eingebüßt. Retrospektiv sieht Biemann jedoch eine Fokusverschiebung in ihrer künstlerischen Praxis, die sie in einem Gespräch 2019 wie folgt skizziert: „[...] the perspective through which I explore these processes has shifted from a focus on the unsettling social and geopolitical implications of such massive extractivist interventions, to the very changes occurring in the physical and chemical composition of the earth. I see it as a turn to the inner workings of a landscape involving reflections on the structure of the world and its fundamental constituents [...]“⁴⁰ Vor dem Hintergrund der vorherigen Ausführungen zur Ausstellung *Earth Indices* und der Forschungsarbeit der Anthropocene Working Group könnte auch bei Biemann von einer Geologisierung künstlerischer Praxis gesprochen werden. Diese Verschiebung von geopolitischen Infrastrukturen (Erdöl-Pipelines) zu geologischen Materialitäten (Erdboden oder Erdöl als physische Materie) zeichnet sich seit den 2010er Jahren als ein Trend in Wissenschaft und Kunst ab. Zielsetzung ist häufig die Diskussion und Auflösung etablierter Dichotomien (wie Kultur/Natur und Mensch/Nicht-Mensch) beispielweise im Forschungsfeld des Neuen Materialismus oder in den Arbeiten der Wissenschaftlerin Kathryn Yusoff⁴¹ und der Künstlerin Morehshin Allahyari⁴². Spannend wird

³⁸ Biemann 2005, a.a.O., 16:51–16:56 min.

³⁹ Vgl. Ursula Biemann und Andrew Pendakis: This is Not a Pipeline. Thoughts on the Politico-Aesthetics of Oil, in: *Imaginations. Journal of Cross-Cultural Image Studies*, Bd. 3, Nr. 2, 2012, S. 6–16, <https://doi.org/10.17742/IMAGE.sightoil.3-2.2> [Abruf: 14.08.2023].

⁴⁰ Ursula Biemann und Emily Eliza Scott: Mobilizing Materialities. A Dialogue on the Planetary Condition and New Aesthetic Environmental Imaginaries, in: Anne Kockelkorn und Nina Zschocke (Hg.): *Productive Universals – Specific Situations. Critical Engagements in Art, Architecture, and Urbanism*, Berlin 2019, S. 406–435, hier S. 417.

⁴¹ Vgl. Kathryn Yusoff: Queer Coal: Genealogies in/of the Blood, in: *philoSOPHIA*, Bd. 5, Nr. 2, 2015, S. 203–229, <https://muse.jhu.edu/article/608468> [Abruf: 14.08.2023].

⁴² Vgl. Morehshin Allahyari, *The 3D Additivist Manifesto*, März 2015, 10:11 min., <https://vimeo.com/122642166> [Abruf: 14.08.2023].

es, wenn die Agency und Ästhetik von Infrastrukturen und Rohstoffassemblagen sichtbar gemacht werden, die (weit) über menschliche Intentionen oder technische Produktionsschritte hinaus gehen – sei es als eine künstlerische Spekulation, in der Herstellung von Dysfunktionalitäten oder in der Analyse der transkulturellen Zirkulationen von Material und Energie. Eine Kunstgeschichte der De/Karbonisierung wäre in der Lage, diese Projekte für die Analyse von Ursachen und Lösungsansätzen des Klimawandels auszuwerten.

Ausblick

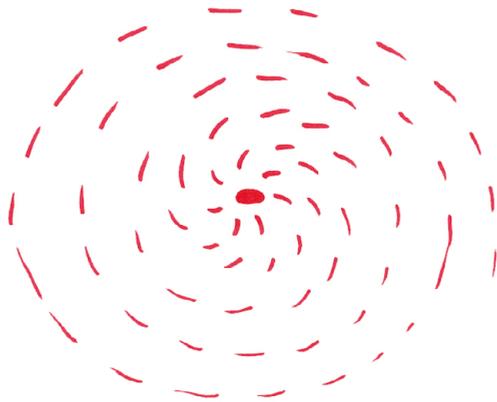
Im Zentrum einer Kunstgeschichte der De/Karbonisierung stehen ein erweiterter Kunst- und Architekturbegriff und dessen material- und energiehistorische Konditionierung sowie eine kontextaffine, institutionskritische Positionierung der Forschungsgegenstände mit Blick auf gegenwärtige globale, geo-politische Herausforderungen. Diese fokussierte Erweiterung der Disziplin muss stattfinden, wenn Kunstgeschichte (ökologisch) relevant sein will. Methodisch muss hierfür die Feld- und Archivforschung stärker berücksichtigt werden, wobei fraglos auch das Internet und digitale Datensammlungen Feld und Archiv konstituieren. Wissenschaftliche und künstlerische Forschungsprozesse, die entsprechende geografische, materielle, soziale und/oder institutionelle Situierungen und Kritiken praktizieren, werden sich zunehmend annähern, ähneln oder verschmelzen. Es braucht diese inter- und transdisziplinäre Forschungen, es braucht Kollaborationen mit Kunstschaffenden, Archivar:innen und Architekt:innen sowie die stärkere Einbindung einer dekolonisierenden Oral History und Citizen Science. Kunsthistorische und künstlerische Forschungen, wie beispielsweise von Ursula Biemann zu den Infrastrukturen, als auch artistische Aktionen, wie beispielsweise der Aktivist:innen von Just Stop Oil zu historischen Landschaftsmalereien⁴³, eröffnen neue Ansätze zu theoretischen (und vielleicht genauso praktischen) Interventionen in die ästhetische Norm(alis)ierung und geologische Naturalisierung der Erdölmoderne. Möglicherweise wird die menschliche Geschichte, die bislang als dominante Erzählung galt, im Verlauf dieser Prozesse zum Kontext. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Kunstgeschichte und mit ihr die *Humanities* nicht auch Relevantes zum Klimawandel oder zur klimagerechten Energiewende beizutragen hätten. Ganz im Gegenteil.

⁴³ Am 4. Juli 2022 überdeckten zwei Aktivist:innen von Just Stop Oil in der National Gallery London die Landschaftsmalerei *The Hay Wain* (1821) von John Constable mit dem dreiteiligen Druck einer apokalyptischen, von fossiler Extraktion zerstörten Landschaftscollage und klebten ihre Hände danach an den Rahmen. Vgl. Damien Gayle: Climate protesters glue themselves to National Gallery artwork, in: *The Guardian*, 04.07.2022, <https://www.theguardian.com/environment/2022/jul/04/climate-protesters-glue-themselves-to-national-gallery-artwork> [Abruf: 16.09.2023].





Wir wollen uns den Be-/Gründungen der Kunstwissenschaften nähern.





Birte Kleine-Benne

Kunstgeschichte postfundamentalisieren

I. Implisionsbefunde

Dieser Text startet mit einer buchstäblichen Sprengkraft: „Art history is just going to implode. It will implode because the truth quotient that it contains is too low.“¹ In einem Video-Gespräch im Sommer 2021 tauschten sich die beiden US-amerikanischen Konzept- und Performance-Künstlerinnen zweier Generationen Lorraine O’Grady (Jahrgang 1934) und Andrea Fraser (Jahrgang 1965) unter anderem zur Kunstgeschichte aus. Die Kunstgeschichte würde implodieren, legte O’Grady vor und erläuterte: Sie würde implodieren, weil ihr Wahrheitswert² zu gering sei.

Hierbei handelt es sich, so möchte ich kommentieren, nicht nur um zwei Sätze mit Sprengkraft, die mit impliziten theoretischen Referenzen ausgestattet sind. Beide Sätze inspirieren und fordern heraus, sie theoretisch aufzufalten. Ich starte mit Letzterem: Aus sozialtheoretischer Perspektive könnten O’Gradys Überlegungen in ein zu diagnostizierendes Defizit von Plausibilisierungsdynamiken und Evidenzpraktiken übersetzt werden. Offenbar, so könnte O’Gradys Befund praxeologisch gelesen und plausibilisiert werden, existierten nicht ausreichend Aussagen und Argumente, in deren Folge die Disziplin Kunstgeschichte Ernsthaftigkeit und Glaubwürdigkeit, Gültigkeit und Geltung (er-)fände. Setze ich diese Lesart von O’Gradys Befund fort, ließen sich weitere Annahmen formulieren: Womöglich würden funktionierende und notwendige Autorisierungsprozesse nicht in Gang gesetzt, die dazu führten, Plausibilität zu dynamisieren, in Legitimitäten umzuwandeln und Evidenzen herzustellen. Vermutlich fehlten legitimierende Begründungsmuster, um Unsicherheiten ausreichend kontrollieren und disziplinieren zu können. Eventuell, und auch hier nehme ich eine sozialtheoretische Lektüre vor, würden unterschiedliche Formen

¹ Alex Greenberger: The ARTnews Accord: Artists Lorraine O’Grady and Andrea Fraser Talk Art World Activism and the Limits of Institutional Critique, in: *ARTnews*, 17.06.2021, <https://www.artnews.com/art-news/artists/lorraine-ograde-andrea-fraser-artists-institutional-critique-conversation-1234596040> [Abruf: 12.08.2022].

² Um O’Gradys Position sprachfähig zu machen und ein Diskursfeld aufzufalten, schlage ich vor, diese mit dem Konzept des Wahrheitswertes zu verbinden. Ich verwende daher hier und im Folgenden die Übersetzung und damit den Begriff des „Wahrheitswertes“, wie er in dem deutschsprachigen Vorwort zur deutschen Ausgabe von Michel Foucaults *Histoire de la sexualité, 1: La volonté de savoir* von 1976, übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1983, S. 8, Anwendung findet.

der Praktiken der Evidenz(generierung)en – und ich erwähne für die Kunstgeschichte exemplarisch kognitive, visuelle, mythologische, empirische und narrative Praktiken der Erzeugung und Herstellung von Varianten der Evidenzbildungen – nicht ausreichen oder einander widerstreben, um Autorität zu erzeugen, um Gewissheit und Genauigkeit herzustellen. Die kausale Folge wäre, so O’Grady, eine Implosion der Kunstgeschichte. Weder die Implosion, noch den (zu geringen) Wahrheitswert wird O’Grady im Gespräch mit Fraser präzisieren.

Mit dem Wert der Wahrheit und der Aussicht auf eine Implosion klingen bei O’Grady implizit theoretische Referenzen an, die, so fallen meine Assoziationen aus, auf die Theoriewerke von Michel Foucault, Jean-Luc Nancy und Jacques Derrida hinweisen. Foucault komprimiert in seinem Vorwort *Der Wille zum Wissen* sein Forschungsinteresse: „[W]ie ist in den abendländischen Gesellschaften die Produktion von Diskursen, die (zumindest für eine bestimmte Zeit) mit einem *Wahrheitswert* geladen sind, an die unterschiedlichen Machtmechanismen und -institutionen gebunden?“³ [Hervorh. d. Verf.] Die Existenz der Zusammenhänge zwischen Diskursproduktion, Wahrheit und Macht in abendländischen Gesellschaften voraussetzend, fragt Foucault danach, *wie* die Zusammenhänge und Abhängigkeitsverhältnisse, *wie* die epistemologischen Strukturierungen und institutionellen Bedingungen ausfallen. Wahrheit wird hier zu (s)einer bestimmenden Organisations- und Ordnungsfigur, zu einer disziplinierenden und disziplinierten Funktion von Macht: „Wahrheit‘ ist zu verstehen als ein Ensemble von geordneten Verfahren für Produktion, Gesetz, Verteilung, Zirkulation und Wirkungsweise der Aussagen.“⁴ Fragwürdig ist demnach deren Einsatz im Singular, es gibt gleichzeitig verschiedene Wahrheitsdiskurse. Denn im Horizont eines *Willen zum Wissen* werden Diskurse mit Wahrheitswert „geladen“, hier geht es nicht um Aufklärung, sondern um Bemächtigung, „aus seinem gesamten Begehren einen Diskurs zu machen“⁵. Es wird „nicht darauf ankommen zu bestimmen, ob die diskursiven Produktionen und die Machtwirkungen tatsächlich die Wahrheit [...] an den Tag bringen oder aber Lügen, die sie verdunkeln, sondern darauf, den ‚Willen zum Wissen‘ freizulegen, der ihnen gleichzeitig als Grundlage und Instrument dient“.⁶ Mit Foucault gelesen würde O’Grady demnach mit dem mangelnden Wahrheitswert der Kunstgeschichte nicht ein mangelndes Maß an Aufklärung meinen, sondern eine mangelnde Freilegung des Willen zum Wissen innerhalb von und zu machtvoll be- und durchsetzten Diskursen.

Diesen Befund bringt O’Grady in die kausale Nähe einer Implosionsmetaphorik und diese wiederum legt Spuren einerseits zu Nancys Entwicklungen einer radikal relationalen Ontologie mit ihrer Ausrichtung auf das Teilen, den Plural und Gemeinschaft⁷ und andererseits zu den Effekten der Dekonstruktion Derridas, etwa der Implosion des

³ Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt a. M. 1983, S. 8.

⁴ Ders.: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 53.

⁵ Ders. 1983, a.a.O., S. 31.

⁶ Ebd., S. 22.

⁷ Vgl. Peter Hallward: Jean-Luc Nancy and the Implosion of Thought, in: *Oxford Literary Review*, Bd. 27, Exposures: Critical Essays on Jean-Luc Nancy, 2005, S. 159–180, <https://www.jstor.org/stable/44031006> [Abruf: 12.08.2022].

Souveränitätskonzepts⁸. Beide Autoren würden die Grundlagen der westlichen Aufklärungsphilosophien konzeptuell durch Destabilisierung zum Implodieren bringen – so lautet ein wiederkehrender Rezeptionstopos beider Theoretiker, um tradierte Konzepte einer Andersheit zu öffnen.⁹ O’Grady jedenfalls beschränkt sich mit ihrem Implosionsbefund im Rahmen der thematischen Ausrichtung ihres Gesprächs mit Fraser auf die Kunstgeschichte. Allerdings könnte ihre These, so ließe sich behaupten, genealogisch und wissensarchäologisch gelesen, historische und diskursive Verwicklungen anklingen lassen, in diesem Fall von Kunstgeschichte, Ästhetik, Philosophie und Aufklärung. Nachweislich handelt es sich bei den konzeptuellen Implosionen Nancys und Derridas um dekonstruktive, nicht um destruktive. Auf diese dekonstruktive Spur werde ich mich mit meinem Text im Dialog mit den Stimmen vieler Kolleg*innen begeben und einige weiter zu erforschende Vorschläge unterbreiten.

Mit dem Entrée meines Textes auf der Grundlage der zwei Sätze O’Gradys eröffnet sich ein umfassendes Forschungsdesiderat und attraktives Forschungsvorhaben: Mein Vorschlag, O’Grady praxeologisch zu lesen, geht zunächst einmal von ihrem Befund aus und setzt Sozialtheorie und Gesellschaftstheorie in ein Verhältnis. Meine Überlegungen verstehen O’Gradys Befund insofern als ein theoretisches Instrument, anhand der Kunstgeschichte Figuren der impliziten Nutzung einer Axiomatik relationaler Sozialtheorien herausarbeiten, eine kultursoziologische Analyse vornehmen und die Konturen einer genealogisch angelegten Untersuchung der Disziplin Kunstgeschichte ausweisen zu können. Aus einer ideologiekritischen Perspektive könnte es darum gehen, ob und wie soziale Praktiken die von O’Grady befundete Implosion (der Kunstgeschichte) zum Verschwinden bringen. Aus einer soziologischen Perspektive könnte danach gefragt werden, welche sozialen Praktiken entwickelt werden, um mit der (Gefahr der) Implosion umzugehen und ob in der Folge veränderte Handlungsroutinen oder Sinnmuster und deren Zuschreibungen beobachtbar sind. Kunsthistorisch und kunsttheoretisch ließe sich in einer großen Spannbreite danach fragen, warum kunsthistorisches Wissen nur kaum Spuren der Beobachtenden und Wissenden und nur kaum Reflexionen der Sichtblenden und Prägungen trägt, was im Namen der Wahrheit und für eine Wahrheit blind gemacht und blind gehalten wird und warum die Kunstgeschichte an einem Sehen des Blindsehens (das

⁸ Ich verweise u. a. auf folgende Referenzen: „Of course, saying that Derrida demonstrated how the history of thought contradicted itself and in so doing imploded the foundation of Western philosophy. Yet, there is scant little chance of denying that Derrida himself holds some special place in this development: if not as its father then at least as its catalyst.“ O.A.: Derrida, in: *Wikieducator*, 2009, <https://wikieducator.org/Derrida>. „The analysis in *Rogues* is thus about the auto-immunity or ‚implosion‘ of the concept of sovereignty itself. This is one of the ways in which the (metaphysical) opposition between the singular and the universal, as well as other metaphysical oppositions is transcended.“ Jacques de Ville: *Jacques Derrida. Law as Absolute Hospitality*, Abingdon 2011, <https://library.oapen.org/bitstream/id/3d10a60a-2fc7-4d29-af61-fd3c23afc87d/9781136675584.pdf>, S. 11. „Not only does Freud’s name and works appear in many, if not most of Derrida’s texts, but the deconstructive ‚implosion‘ of metaphysical concepts such as writing and the trace, as well as of ethico-political concepts such as justice, friendship, hospitality, forgiveness, the gift, and democracy, would perhaps not have been possible if it was not for the influence of Freud.“ Ebd., S. 29. [Abruf aller Links: 12.08.2022].

⁹ Ich danke Marcus Held für den fachlichen Austausch explizit zu dem vorliegenden Text.

wiederum als Objektivität getarnt ist¹⁰) nur kaum interessiert ist. Darüber hinaus könnte Folgendes gefragt werden: Welchen epistemischen Anforderungen und Richtlinien folgt die Kunstgeschichte, um sich selbst als Wissenschaft zu legitimieren? Welche Rolle spielt (hierin) die wissenschaftliche Bildgebung (und damit eine Doppelung von Gegenstand und Verfahren) und wie ist hierin das Zusammenfallen von Bild- und Kunstgeschichte positioniert? Wie sind epistemische und moralische Tugenden, das Emanzipations- und Aufklärungsideal sowie die Kategorie des Habitus an die Disziplin gekoppelt beziehungsweise in die Disziplin eingeschrieben beziehungsweise zur Disziplin vereint? Wie also funktionieren die Instituierungen und Institutionalisierungen der Kunstgeschichte, die sich verstetigen und dabei so wirkmächtig von den wirksamen sozialen Praktiken ablenken oder sie verdecken – wobei es sich auch hier um eingeübte soziale Praktiken handelt. Damit ist ein umfangreiches kunst- und bildhistorisches Forschungsfeld unter anderem mit sozialtheoretischen, ideologie- und repräsentationskritischen, soziologischen und wissenschaftstheoretischen Fragen abgesteckt. In diesem Rahmen könnten die unterbestimmten Herstellungs- und Produktionsverhältnisse des von O’Grady befundeten Wahrheitswertes erforscht werden.

Vorläufig wäre Folgendes zu konstatieren: Eine systematische Bias-Erforschung der Wissenschaftsdisziplin Kunstgeschichte, ihrer Fach- als Identitätsgeschichte¹¹ und ihrer Fachpolitiken (von denen Mitchell Schwarzer behauptet, dass es sich im Falle Deutschlands um ein nationalisierendes Projekt handelte¹²) steht aus. Zu dieser Erforschung gehören ihre Verstrickungen von Sozialtheorie, Erkenntnistheorie und Ethik sowie ihre Funktion als Machtmechanismus und -institution im Sinne einer Aufarbeitung der relationstheoretischen sozial- und gesellschaftstheoretischen Absättigungen. Hierzu gehört auch eine Aufarbeitung der Genealogie des Fachs sowie eine kultursociologische Selbstbefragung, gerade mit dem Konnex von Gesellschafts- und Sozialtheorie. Bisher setzt sich die Disziplin Kunstgeschichte vornehmlich voraus, nur selten problematisiert, politisiert oder polemisiert sie sich und ihre Grundlagen. Postfundamentalistisch perspektiviert wäre zu kondensieren: Kunstgeschichte muss begründet, damit überprüfbar und infrage stellbar werden. Postfundamentalistische Perspektivierungen zielen nicht auf die Verabschiedung aller Gründe, vielmehr auf die Verabschiedung der metaphysischen Idee eines letzten oder eines ultimativen Fundaments. Das allerdings setzt „hinreichendes Kontingenzbewusstsein voraus – denn wenn jede Letztbegründung ausgeschossen ist, dann könnte immer auch ein anderes Fundament gelegt werden“¹³. Mit der postfundamentalistischen Theoriebildung können wir also danach fragen, wie sich eine Ordnung auf der Grundlage von Kontingenz bilden konnte und kann.

¹⁰ Vgl. Lorraine Daston und Peter Galison: *Objektivität*, Berlin 2017, S. 17.

¹¹ „The early survey texts were part of a greater struggle to create modern German identity.“ Mitchell Schwarzer: *Origins of the Art History Survey Text*, in: *Art Journal* (Rethinking the Introductory Art History Survey), Bd. 54, Nr. 3, Herbst 1995, S. 24–29, <https://www.jstor.org/stable/777579>, hier S. 24 [Abruf: 28.12.2023].

¹² „In the case of Germany, moreover, writing art history on a global scale cannot be distinguished from nation building.“ Ebd.

¹³ Oliver Marchart: *Die politische Differenz*, Berlin 2010, S. 21.

II. Konstruktive Überraschungen diskursanalytisch inspirierter, dekonstruktivistisch durchgeführter und praxeologisch fundierter Forschungen (in) der Kunstgeschichte

Mit ihren Formulierungen macht O’Grady deutlich, dass sie epistemisch von einer Konstruiertheit des Vorgehens ausgeht und Praktiken bei der Herstellung, Legitimierung und Konsolidierung – in diesem Fall der Kunstgeschichte – berücksichtigt. Ihre Gesprächspartnerin Andrea Fraser reagiert auf O’Gradys Thesen zustimmend und zwar mit einem Hinweis auf die konservative Ausrichtung der Kunstgeschichte selbst. Fraser unterstreicht, dass sie sogar eine der konservativsten Disziplinen der Geisteswissenschaften sei („one of the most conservative disciplines in the humanities“¹⁴). Auch diese Einschätzung ließe sich soziologisch auffalten und die umgangssprachliche Beurteilung in eine Analytik der Macht, vielleicht sogar in eine Studie von Regierungs-, aber auch Selbstregierungstechniken im Sinne der Überlegungen zu Gouvernamentalitäten überführen¹⁵: „Wie sich regieren“¹⁶, gibt Foucault fragend vor, und weiter, „wie regiert werden, durch wen, bis zu welchem Punkt, zu welchen Zwecken, durch welche Methoden“¹⁷? Zunächst fokussiere ich Frasers Position und frage auf ihren Standpunkt zurück: Fraser argumentiert im Folgenden ortsspezifisch und geschichtlich. Sie registriert den Widerstand der US-amerikanischen Kunstgeschichte gegenüber den Cultural Studies und Visual Studies, der Postcolonial Critique, Decolonial Critique und Critical Race Theory, also gegenüber inter- und transdisziplinierenden Wissenschaftstendenzen. Sie registriert aber auch, dass jüngst für die Disziplin Veränderungen in Gang gesetzt seien und daher Hoffnung existiere.¹⁸ Fraser arbeitet damit die Dynamiken der unterschiedlichen historischen Prozesse mit ihren unterschiedlichen Intensitäten von Plausibilisierungsdynamiken und Evidenzpraktiken heraus. Sie versucht zu plausibilisieren, dass zum jetzigen Zeitpunkt der Wissenschaftsgeschichte/n die epistemologische Verfassung der Kunstgeschichte durch die konkurrierenden und herausfordernden Einflüsse intersektional ausgerichteter Theorien und Studienfächer auf einen Stand gekommen sei, der bisherige Delegitimierungsdynamiken abschwächen ließe.

Fraser setzt im Folgenden zu weiteren Differenzierungen ihrer Befunde an: „But I think one of the primary institutions of the art field is the institution of art discourse. Art discourse is one of the most powerful institutions in the art field – and the one that is hardest to examine, because it doesn’t have a building or a collection. [...] It is the institution that in some ways is most responsible for policing the boundaries of legitimacy, for maintaining and reproducing hierarchies. Art discourse does that much more than art institutions by defining what is legitimate to talk about, what is legitimate to reflect on, what is legitimate

¹⁴ Greenberger 2021, a.a.O.

¹⁵ Vgl. hierzu auch meinen Text im vorliegenden Sammelband *Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte*, S. 15–41, in dem ich hieraus resultierend die Gründung eines *Instituts für Kunsthistoriologie und Gouvernamentalitätsforschung* vorschlage.

¹⁶ Michel Foucault: Die ‚Gouvernamentalität‘, in: ders.: *Analytik der Macht*, Frankfurt a. M. 2005, S. 148–174, hier S. 149.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Greenberger 2021, a.a.O.

subject matter, how we engage with art, what we are allowed to think.“¹⁹ In Fortsetzung ihrer paradigmatischen Felduntersuchungen und Institutionskritiken seit den 1990er Jahren in Form von Texten²⁰ und Performances priorisiert Fraser nun die, wie sie schreibt, „Institution des Kunstdiskurses“, die „die Überwachung der Grenzen der Legitimität, der Aufrechterhaltung und die Reproduktion von Hierarchien“ verantworten würde. Der Kunstdiskurs als die mächtigste und nur schwer zu untersuchende Institution innerhalb des Kunstfeldes – und eine genaue Bestimmung des hier eingesetzten Institutions-Begriffs als Ordnungsfigur, ihre Übersetzung in instituierende und institutionalisierende Praktiken wie auch die Klärung der Beziehung von Institution und Diskurs stehen aus –, würde mehr noch als alles andere, so Fraser, definieren, was legitim sei, um darüber zu sprechen und nachzudenken, wie wir mit Kunst umgingen und was wir denken dürften. Fraser, die sich selbst explizit und wiederholt in die Tradition der Feldstudien Pierre Bourdieus gestellt hat²¹, nimmt hier eine theoretische und begriffliche Komprimierung der Institutionskritik als Methodik, der Institutional Critique als Genre, der Feldforschungen Bourdieus und nun auch der Diskurstheorie Foucaults vor. 2020 schrieb Fraser in einem persönlichen Austausch, Foucaults Begriffsapparat „has not been central to my work or thinking about the art, which I view as a field in terms developed by Bourdieu. Bourdieu makes a sharp distinction between a field and an apparatus – although I think Bourdieu was more intent on distinguishing his thinking from Althusser’s use of that term than Foucault’s. However, following that distinction, I do not view the art field as an apparatus and it hasn’t really been part of my thinking.“²² 2021 nun bettet Fraser in ihre institutionskritischen Überlegungen explizit diskursanalytische Perspektivierungen ein.

Diese Neuperspektivierung Frasers möchte ich mit O’Gradys poststrukturalistischen Überlegungen engführen und durch eine praxeologische Perspektivenverschiebung weiten: Foucault hat seinen Begriff des Diskurses – von dem er annimmt, dass dessen Produktion „zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert“²³, um Gefahren zu bändigen – unter anderem auf Wahrheit/en stimulierende, produzierende, durchsetzende und kontrollierende Dimensionen ausgerichtet. Seit Jahrhunderten seien unsere Diskurse von einem Zwang zur Wahrheit durchdrungen, verwirkt mit dem Willen zum Wissen. Die Gegensatzbildung des Wahren und Falschen wäre eine der Ausschließungsprozeduren, die Diskurse kontrollierten und einschränkten. Foucault führt aus: „[I]m Wahren ist man nur, wenn man den Regeln einer diskursiven ‚Polizei‘ gehorcht, die man in jedem seiner Diskurse reaktivieren muß.“²⁴ In diesem aufgespannten Theoriehorizont ließe sich der von

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. u. a. Andrea Fraser: From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, in: *Artforum International*, Bd. 44, Nr. 1, September 2005, S. 278–283, 332. Wiederabdruck in: Birte Kleine-Benne (Hg.): *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, Berlin 2020, <https://doi.org/10.30819/5197>, S. 111–118 [Abruf: 28.12.2023].

²¹ Vgl. u. a. Andrea Fraser: Über die soziale Welt sprechen ..., in: *Texte zur Kunst*, Bd. 21, H. 81, 2011, S. 88–93. Wiederabdruck in: Kleine-Benne (Hg.) 2020, a.a.O., S. 105–109.

²² Aus einer persönlichen E-Mail-Korrespondenz zwischen Andrea Fraser und Birte Kleine-Benne, am 21.02.2020.

²³ Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. 1994, S. 11.

²⁴ Ebd., S. 25.

O'Grady ins Feld geführte „Wahrheitswert“ klarer konturieren und für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand nutzen: Könnte die Kunstgeschichte – anders als bisher, wie O'Grady impliziert – mit einem freigelegten Willen zum Wissen ausgestattet geschrieben, getragen, stimuliert und diszipliniert werden? Aus praxeologischer Sicht wäre zu fragen: Wie könnten die Plausibilisierungspraktiken und Evidenzverhandlungen der Disziplin (anders) vonstattengehen, so dass der Gegenstandsbereich, die Methoden, die als wahr angesehenen Sätze, das Spiel von Regeln und Definitionen, von Techniken und Instrumenten²⁵, also der theoretische Horizont so ausfallen, dass sich die Kunstgeschichte mit einem freigelegten Willen zum Wissen ausgestattet „im Wahren“ des jeweiligen sozialen und gesellschaftlichen Diskurses der jeweiligen Zeit befände? Die Disziplin wäre, so Foucault, ihrerseits ein Kontrollprinzip der Produktion des Diskurses²⁶, die Wahrheit wäre eines ihrer Organisationsmittel von Sozialem und Gesellschaft. Dabei wäre auch zu erforschen, ob und welche Wahrheit die Kunstgeschichte (hinzu käme: wann, wie und warum) „im Raum eines wilden Außen [...] sagt“²⁷ [sic], mit der man sich, so Foucault, *nicht* im Wahren aufhielte. Denn „im Wahren ist man nur, wenn man den Regeln einer diskursiven ‚Polizei‘ gehorcht, die man in jedem seiner Diskurse reaktivieren muß“²⁸ [sic]. In diesem Zusammenhang verweise ich exemplarisch auf Arthur C. Dantos Beobachtung, dass „[i]n der Erzählung der Moderne die ‚außerhalb der Grenzen (des Erlaubten)‘ liegende Kunst entweder nicht Teil der historischen Entwicklung oder die Rückkehr zu einer früheren Kunstform [ist]“ und für diesen Befund Clement Greenberg heranzieht, der „sich nach Kräften anstrenge, [den Surrealismus] zu unterdrücken“, da dieser ausserhalb der Geschichte läge, so Danto.²⁹ Welche sozialen Praktiken und Praxen, so wäre zu fragen, lassen sich hier erkennen und wie in ihren jeweiligen gesellschaftlichen Zeitkontexten plausibilisieren? Insofern wäre epistemisch offen zu halten, welche konstruktiven Überraschungen diskursanalytisch inspirierte, dekonstruktivistisch durchgeführte und praxeologisch fundierte Forschungen der Kunstgeschichte für die Kunstgeschichte bereit halten. Denn während wir uns auf das *doing* konzentrieren, ist das *making* des Wahrheitswertes erheblich unterbestimmt.

Vielleicht setzt gerade O'Gradys Einschätzung, dass die Kunstgeschichte über einen nur geringen Wahrheitswert verfüge, Forschungsaktivitäten in Gang, die das auf wahr und falsch gestützte, dialektisch gelesene Wahrheitsregime durchlöchern können, die Uneindeutigkeiten, Umbestimmtheiten, Ambivalenzen und Ambiguitäten in den Blick nehmen und damit die Komplexität erhöhen: Könnte (oder müsste) also die Kunstgeschichte – und an dieser Stelle ist die Bezeichnung offensiv ungenau eingesetzt – die Grenzziehung zwischen dem Wahren und dem Falschen, die auf der Ebene eines Urteils innerhalb eines Diskurses „weder willkürlich noch veränderbar, weder institutionell noch gewaltsam [ist]“³⁰, eindeutiger vornehmen oder aber Uneindeutigkeiten sowohl vor einem sozialpolitischen

²⁵ Vgl. ebd., S. 22.

²⁶ Vgl. ebd., S. 25.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Arthur C. Danto: *Das Fortleben der Kunst*, München 2000, S. 30.

³⁰ Foucault 1994, a.a.O., S. 13f.

als auch einem gesellschaftstheoretischen Hintergrund problematisieren? Sollte (oder müsste) das Wahre als Axiom der Kunstgeschichte nicht mehr länger unbegründet bleiben und stattdessen erklärungsbedürftig, eben postfundamentalistisch ausfallen? Sollte (oder müsste) der freigelegte Wille zum Wissen der Kunstgeschichte nicht auf seine bestimmenden historischen, institutionellen und sozio-politischen Grenzziehungen und damit auf seine temporären Stabilisierungen untersucht werden? Sollte (oder müsste) also das Wahre nicht mehr länger der Beobachtung und Analyse machtvoller Kanonbildungs-, Legitimierungs-, Institutionalisierungs- und Tradierungsstrategien entzogen werden, da gerade hierin *Movens*, *Motiv*, *Topos*, *Norm* und *Selbstverständnis* der Kunstgeschichte in eins fallen? Fraser gibt einen ersten Hinweis auf einen von ihr beobachteten, aktuell stattfindenden Wechsel: „I think it is finally starting to change [...]“³¹ und leitet damit geradewegs über zu der theoretischen Größe des Kunstdiskurses, der nun statt der bisher (auch von ihr) fokussierten Kunstinstitutionen bestimmend wäre.

O’Grady und Fraser bilden innerhalb ihrer dialogischen Ausführungen unter anderem zur Kunstgeschichte musterhaft einen Komplex, konstituiert, beeinflusst und verstetigt durch drei miteinander verflochtene und verschränkte Dimensionen und zwar bestehend aus (institutionell autorisierender und autorisierter) Macht, (legitimierender und legitimierter) Wahrheit und (wahrem) Wissen. Dieser Macht-Wahrheit-Wissens-Komplex führt zu veränderlichen Diskursformationen, die ihrerseits bestimmen, ich zitiere Fraser, was legitim sei, um darüber zu sprechen und nachzudenken, wie wir mit Kunst umgehen und was wir denken dürfen. Nach Einschätzung Frasers stünde ‚right now‘ ein Wechsel zu einer Diskursformation in Aussicht, die der Kunstgeschichte mächtige/re, wahre/re und wissende/re Zeiten versprechen könnte. In der Kürze ihrer Einlassungen führt Fraser dies auf die diffundierenden Einflüsse von interdisziplinär und intersektional ausgerichteten Theorieansätzen zurück. In einer persönlichen Korrespondenz wird Fraser deutlicher: Die Kunstgeschichte sei nach ihrer Einschätzung ein nicht gerade herausragender Teil des Kunstdiskurses und kann dazu dienen, Wege von Kapitaltransfers zwischen den Teilbereichen des Kunstfeldes nachzeichnen zu können: „Art history is just a part, and maybe not the biggest part of art discourse now in the contemporary museum field“, schreibt Fraser, „but a lot of art historians end up as curators and writing for museum and also gallery catalogues. There are major art historians I know who write for major gallery catalogs only in exchange for art works by the artist, which is pretty corrupt from my perspective.“ Fraser kommt zu einer ernüchternden Schlussfolgerung: „There don’t seem to be any ethical standards for that.“³² Damit macht Fraser nach meinem Verständnis darauf aufmerksam, dass die einzelnen Teilbereiche des Kunstfeldes – sie faltet dieses partiell anhand von Kunstwerken, Museen, Galerien, Kunsthistoriker*innen, Kurator*innen und Künstler*innen auf – nach unterschiedlichen Logiken verfahren und lässt durchblicken, dass diese (Wahrheits-)Logiken beispielsweise mittels ethischer Kriterien – die allerdings noch abwesend seien – zu synchronisieren wären.

³¹ Greenberger 2021, a.a.O.

³² Aus einer persönlichen E-Mail-Korrespondenz zwischen Andrea Fraser und Birte Kleine-Benne, am 30.03.2022.

Die von Fraser als „one of the most conservative disciplines in the humanities“ bezeichnete Kunstgeschichte – und an dieser Stelle ist der Singular präzise eingesetzt – ist uns vertraut (und mit „uns“ meine ich diejenigen, die im Feld der akademischen Kunstgeschichte arbeiten). Sie wird permanent von einem Geflecht uns bekannter und lange eingeübter, sozialer und instituierender Praktiken und den daraus abgeleiteten Handlungslogiken erneuert und zu strukturellen, ideellen und normativen Grundlagen verfestigt: Sie wird – und hier beziehe ich mich auf die deutschsprachige Kunstgeschichte – in Handbüchern, Lexika, Archiven, Enzyklopädien und Reiseführern als Long durée erzählt, von Monographien, Kunstmagazinen und Hängungen in Museen bebildert, in Stilen, Schulen und Gattungen sortiert und strukturiert und über Bildungsreisen und Studienexkursionen an geografische und kulturelle Orte gebunden. Sie wird durch exkludierende, unterwerfende, heroisierende und kontrollierende Blicke eingeübt und tradiert, in Vermittlungsmedien und durch einzelne, sogenannte Opinion Leader distribuiert und durch Preise, Sammlungen und Ausstellungskataloge mit Anerkennung ausgestattet und konsolidiert. Sie wird über ökonomische Plausibilisierungsoperationen wie zum Beispiel der Monetarisierungen auf Messen, in Galerien und Auktionshäusern in Wert gesetzt, mittels und zum Zweck sozialer Distinktionen habituell verkörpert und in Schulen, Universitäten und Bildungseinrichtungen über ihre Curricula vermittelt. Sie wird in Anlagen, Fonds und Museumsbauten übersetzt, durch Gesetzgebungen und Urheberrechtsregelungen juristisch kodifiziert, etabliert und ausdifferenziert und als Klischées und Stereotype in Enkulturationsprozessen trainiert. Sie wird als ein erwartungskonformer Habitus einstudiert und von Tabus durchzogen, die als soziale Normen unausgesprochen bis in die Wissensproduktionen hinein wirken, wenn beispielsweise nach den Essenzen und nicht nach den Existenzen gefragt wird. Sie wird in Form von Zwängen reproduziert, die eine prinzipielle Offenheit des Sozialen ein- und beschränken und sie geht mit asymmetrischen Machtverhältnissen und Gesellschaftsentwürfen einher, die weitaus mehr Menschen betreffen als nur diejenigen, die sie anfänglich artikulieren. Insofern ist Kunstgeschichte die Bildung einer sozialen Ordnung und damit stets politisch gezeichnet. Durch eine Hinwendung zu der metaphysischen Idee eines letzten oder eines ultimativen Fundaments des Denkens wurden und werden die eingeübten sozialen Praktiken allerdings folgenreich verdeckt.

Mit dieser Beschreibung eines Geflechts von (sozialen) Praktiken bewegen wir uns in der konzeptionellen Nähe eines weiteren Begriffs von Foucault und zwar in der des Dispositivs: „Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche, ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Massnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs.“³³ Foucault macht auf weitere Kriterien aufmerksam: Zweitens sei das Dispositiv ein Netz, das zwischen diesen heterogenen Elementen, die sich in einem „Spiel von Positionswechseln und Funktionsveränderungen“³⁴ befänden, geknüpft würde. Ein kartografierendes Verfahren ließe, so

³³ Foucault 1978, a.a.O., S. 119f.

³⁴ Ebd., S. 120.

schlage ich vor, komplexe und strukturelle Dynamiken von Vielheiten vorstell- und begreifbar werden und deren soziale Dynamiken (sowohl auf sozial- als auch auf gesellschaftstheoretischer Ebene) vor Augen führen. „Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von – sagen wir – Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion.“³⁵ Zu dem Notstand (urgence) oder auch der Dringlichkeit als strategischer Ausrichtung eines Dispositivs hat Ruth Sonderegger ihre Forschungen vorgelegt: Inmitten gesellschaftlicher Veränderungen, sozialer Spannungen, technischen Fortschritts und gewaltsamer Auseinandersetzungen des kolonial gestützten Kapitalismus am Ende des 18. Jahrhunderts in Europa waren zwingend moralisch legitimierende Argumente für die Ausgrenzung, Abwertung und Vernichtung großer Teile der Weltbevölkerung erforderlich, über die immer mehr Kenntnisse in Umlauf kamen. Ein umfangreich angelegtes, ästhetisches Sensibilisierungs-, Selbstermächtigungs- und Ablenkungsprogramm des westeuropäischen Bürgertums führte unter anderem zu der allmählichen Herausbildung einer neuen Disziplin, die mehrere Bedürfnisse befriedigte. Sonderegger meint damit die philosophische Ästhetik. Mit dieser Disziplinierung wäre, so Sondereggers entschlossene These, die koloniale Barbarei, die in Europa zu technischem Fortschritt und Reichtum führte, verteidigt worden³⁶ und, so lautet meine fortgesetzte These, als soziale Praktik zur Herstellung eines gesellschaftlich etablierten Wahrheitsdispositivs umgewandelt worden. Dieses Wahrheitsdispositiv, in dem der Korridor an Handlungsoptionen und -dynamiken festgelegt wurde/wird, umfasst die genannten Institutionen, Mechanismen, Techniken und Akteur*innen.

Im Sinne eines „*dirty capitalism*“ als „Vergesellschaftungs- und Lebensweise (inklusive Alltagspraktiken, Überzeugungen und Affekte)“³⁷ wären entlang hierarchisierender Achsen gewaltsame Trennungen (etwa zwischen Menschen und Tieren), sozio-politische Abgrenzungen und Kategorisierungen (wie race, class und gender) vorgenommen worden und konnte damit eine ausschließende und verwerfende Identitätspolitik gegenüber einem kolonialen Außen betrieben und legitimiert werden³⁸: „[D]ie Formierung der westlichen Ästhetik dient auch dem Zweck, die gewaltvollen Entwicklungen des kolonial gestützten Kapitalismus, der sich damals von England aus auszubreiten begonnen hatte, aus der Perspektive seiner Profiteur*innen zu rechtfertigen. Das wiederum impliziert: Die philosophische Ästhetik ist weniger geniale Erfindung als vielmehr Re-Aktion.“³⁹ An anderer Stelle hatte ich zu den disziplinären und historischen Verstrickungen von Kunst, Ästhetik,

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. Ruth Sonderegger: Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt, in: Burkhard Liebsch (Hg.): *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (Sensibilität der Gegenwart. Wahrnehmung, Ethik und politische Sensibilisierung im Kontext westlicher Gewaltgeschichte)*, Sonderheft 17, 2018, S. 109–125. Wiederabdruck in: Kleine-Benne (Hg.) 2020, a.a.O., S. 301–316, hier S. 306f.

³⁷ Ebd., S. 301.

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Ruth Sonderegger: Elemente einer postkolonialen Genealogie der westlichen Ästhetik, in: Sofia Bemeza, Christoph Brunner, Katharina Hausladen, Ines Kleesattel, Ruth Sonderegger (Hg.): *Polyphone Ästhetik. Eine kritische Situierung*, Wien u. a. 2019, S. 53–68, hier S. 54.

Kunstphilosophie, Kunstkritik und Kunstgeschichte angemerkt und dazu ausgeführt, dass auch die Kunstgeschichte als Effekt (also als „Re-Aktion“), aber auch als Ursache zu begreifen wäre.⁴⁰ Ursache und Effekt fallen, und dies meiner Einschätzung nach nicht ohne Schwierigkeiten für die Disziplin Kunstgeschichte und ihre selbstreferentiellen, kunsthistoriologischen Auseinandersetzungen, in eins: Sie und ihr theoretischer Horizont (und damit auch die Vorgaben für den Wahrheitswert) sind das Ergebnis eines Kontextraubs im Rahmen des sozio-politischen Sensibilisierungsprojektes im beziehungsweise seit dem 18. Jahrhundert. In diesem strategisch ausgerichteten Ensemble heterogener Elemente in reaktiver Abwehr eines Notstands⁴¹ ist nicht nur die Kunstgeschichte Teil der Ereignisse, sondern auch ihr Wahrheitswert – wobei berücksichtigt werden muss, dass die Annahme linearer Langzeiteinflüsse nicht zu ahistorischen Argumentationsketten führt. Gleichzeitig ist die Kunstgeschichte Ursache und Instrument für fortgesetzte und anhaltende Entkontextualisierungen, Isolierungen, Um-, Über- und Zuschreibungen, indem sie mit ihren Bildern, Geschichten und Topoi Unterscheidungen herstellt. Hierfür kann der White Cube als signifikante Herrschaftschiffre gelten.⁴² Mit Sonderegger gelesen könnte das Konzept des White Cube – dessen unsichtbar gehaltene Ideologie der Neutralität einerseits als auch die eigenen Disziplinierungen und Formatzwänge des Macht- und Vermachtungsapparates andererseits – als ein Synonym für die unendlichen, disziplinierenden, sozial-gesellschaftlichen Einübungen des bürgerlichen Subjekts als Habitus begriffen werden. Allerdings bliebe dessen Emanzipation, Aufklärung und Aufstieg unbedingt unerreicht. Während noch heute die Auffassung vertreten wird, dass der ästhetische Diskurs der Moderne einer der Emanzipation, der universellen Gleichheit, Freiheit und Demokratisierung sei, greift Sonderegger für ihre Lageeinschätzung auf das Konzept der *Nonperformativity* von Sarah Ahmed zurück. „By ‚nonperformative‘ I refer to institutional speech acts that do not bring into effect what they name“, schreibt Ahmed.⁴³ Hier findet nicht Performativität statt, sondern Nicht-Performativität, eine Rede, die *nicht* die Effekte hervorbringt, die sie hervorzubringen vorgibt. Oder wie Sonderegger für ihren Untersuchungsgegenstand formuliert: eine „*non-performativity* der Sensibilisierung im Kunstfeld: zu einem kunstaffinen Gutwort ohne emanzipatorische, dafür aber mit genial versteckt ausschließender Kraft“⁴⁴. Für das Kunstfeld ist, so möchte ich behaupten, sogar

40 Vgl. Birte Kleine-Benne: Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ..., in: dies. (Hg.) 2020, a. a. O., S. 157–192, hier S. 168.

41 Vgl. Foucault 1978, a. a. O., S. 120.

42 Vgl. Kleine-Benne 2020, a. a. O., S. 168.

43 Sara Ahmed: *Complaint!*, Durham/London 2021, S. 30. Vgl. dies.: The Nonperformativity of Antiracism, in: *Meridians*, Bd. 7, Nr. 1, 2006, S. 104–126, <https://jstor.org/stable/40338719> [Abruf: 28.12.2023]: „They ‚work‘ precisely by not bringing about the effects that they name. For Austin, failed performatives are ‚unhappy‘: they do not act because the conditions are not in place that are required for the action to succeed (for example, if the person who apologizes is insincere then the apology would be unhappy). In my model of the ‚nonperformative‘, the failure of the speech act to do what it says is not a failure of intent or even circumstance, but it is actually what the speech act is doing. In other words, the nonperformative does not ‚fail to act‘ because of conditions that are external to the speech act: rather, it ‚works‘ because it fails to bring about what it names.“ Ebd., S. 105.

44 Sonderegger 2020, a. a. O., S. 316.

ein mehrfacher Fall von *Nonperformativity* zu beobachten. Erstens werden die operierenden Gouvernementalitäten selbsterhaltend durch Schließung zum Verschwinden gebracht und zwar zugunsten selbstproklamierter Postulate wie Mut, Widerständigkeit und eben Wahrheit. Allerdings scheitern diese Postulate zweitens immer wieder, sie werden, so die These, *nicht* performiert.⁴⁵ Zu erforschen wäre, ob und wie das Kunstfeld sich eigenlogisch operierende Strukturmuster und -formen schafft/schuf, die den Anspruch etwa des Wahrsprechens zwar offensiv, ja programmatisch mitteilen, diesem aber entgegenstehen. Damit wäre nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Wahrheit zu forschen und innerhalb dieses Verhältnisses nach der Funktion und den Regierungstechnologien der Kunstgeschichte.

Was bedeutet – diese Frage wäre mit den zitierten Autor*innen zu verdichten – der Befund eines von der Kunstgeschichte gepflegten Wahrheitsdispositivs ohne hinreichenden Wahrheitswert, ohne dessen in Aussicht gestellten Effekte, „dafür aber mit genial versteckt *ausschließender Kraft*“⁴⁶ [Hervorh. d. Verf.], ohne einen freigelegten Willen zum Wissen als Grundlage und Instrument für Diskursproduktionen und Machtwirkungen und ohne ethische Standards? Zunächst betone ich, dass diese diskursanalytisch inspirierten, dekonstruktivistisch durchgeführten und praxeologisch fundierten Erforschungen der Kunstgeschichte, wie wir im Folgekapitel sehen werden, zu überaus konstruktiven, gehaltvollen und nachhaltig wirksamen epistemischen Überraschungen führen, die uns, so behaupte ich, statt mit einer *Nonperformativity* mit Relevanz auszustatten in der Lage sind. Dazu gehört, in diesem theoretischen Horizont die folgenden Fragen untersuchen zu können: Was bedeutet dieser zunächst fatal wirkende, letztlich aber, so behaupte ich, Zukunft bedeutende Befund zum Beispiel für die Genealogie Kunstgeschichte und für ihre aktuelle Gestalt? Was heißt dies für ihre soziale und gesellschaftliche Relevanz, sowohl historisch gesehen als auch heute? Zu welchen habituellen Implikationen führt dies? Was heißt dies für die Selbstverortung, das Selbstbild und das Selbstverhältnis der Kunstgeschichte? Was heißt das für unsere Selbstverortungen, unsere Selbstbilder und unsere Selbstverhältnisse? Was heißt dies für das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunst, in welcher Beziehung stehen überhaupt Kunstgeschichte und Kunst, stehen sie überhaupt in einer Beziehung?⁴⁷ Und in welchem Verhältnis stehen eigentlich die Kunstgeschichte und die Geschichte der Kunst? Welche Konsequenzen hat dies für kultursoziologische Erforschungen der Kunstgeschichte? Und welche für das Feld der Sozial- und Gesellschaftstheorie? Diese gründenden und begründenden Fragen wären im Rahmen postfundamentalistischer Untersuchungen zu stellen – und damit meine ich eine Debatte der Gewissheiten, die sich durch die gegenwärtigen Verschärfungen der politischen, sozialen,

⁴⁵ Diese Vermutung ist das Resultat längerer Arbeitsgespräche und Forschungsskizzen in Zusammenarbeit mit Marcus Held, unter anderem mit dem Titel *Kunst: Mut zur Wahrheit?* (2021) und haben wir in unserem Vortrag *Was Begriffe in Gang setzen!* im Rahmen des internationalen Symposiums *format : dispositif*, am 09.06.2022, an der Universität Zürich vorgetragen, <https://www.film.uzh.ch/de/research/conference/format-dispositif-2022.html> [Abruf: 28.12.2023]. Vgl. hierzu auch meine Einleitung *Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte* in dem vorliegenden Sammelband, S. 15–41.

⁴⁶ Sonderegger 2020, a.a.O., S. 316.

⁴⁷ Ich danke Thorsten Schneider für unseren fachlichen Austausch.

klimatischen, ökonomischen und ökologischen Verhältnisse und ihrer Verschiebungen ins Intransparente, Autoritative, Skandalöse, Verknappte, Gewaltvolle und Schmerzhaftes als fungibel und kontingent erweisen und daher zu klären sind: „Die philosophischen, theoretischen und politischen Fundamente, Prinzipien oder Werte, auf denen die Gesellschaft errichtet ist, erweisen sich als brüchig. Das bedeutet aber nicht, dass alle Fundamente verschwunden wären. Etwas anderes ist geschehen: Was in der gegenwärtigen Situation erkennbar wird, ist nicht das völlige Verschwinden aller Fundamente, sondern der strittige, umkämpfte Charakter eines jeden Fundaments. Die historische Konstellation, mit der wir konfrontiert sind, wird daher [...] als *postfundamentalistisch*, nicht etwas als antifundamentalistisch charakterisiert.“⁴⁸ Schauen wir Kunstgeschichte und ihre implizit vonstattengehenden, durch bestimmte soziale Praktiken festgezurrten Theoriebildungen postfundamentalistisch an, so werden auch Konflikte, Ereignisse und Sinnverschiebungen, die die soziale Wirklichkeit der Konstruktion destabilisieren, in Erscheinung gebracht.

III. Voraussetzungs(über)prüfungen durch zwölf Einblicke

Seitdem angesichts kolonialer Barbarei, retrospektiv betrachtet, strategisch auf den Notstand moralischer Legitimierungen unter anderem mit der Gründung von Disziplinen geantwortet wurde, sind folgenreiche Veränderungen, auch in sozial- und gesellschaftstheoretischer Hinsicht in Gang gesetzt worden⁴⁹. Exakt an dieser Stelle, so lautet meine These aus postfundamentalistischer Perspektive, treten die heutigen Herausforderungen der Kunstgeschichte, die sich in O’Gradys Beobachtung eines mangelnden Wahrheitswertes verdichten, offen zu Tage. Nach der Lektüre der folgenden, im Ansatz aufgefalteten, zwölf ineinander verstrickten Problemfelder kann kaum die Rede davon sein, dass sich die Kunstgeschichte – und an dieser Stelle dient der Singular der zuspitzenden Infragestellung dessen, worüber wir sprechen sollten, aber nicht sprechen – gegenwärtig im Wahren befindet, wissend, dass es sich um einen Macht-Wahrheit-Wissens-Komplex handelt⁵⁰. Damit verdichtet sich wie beiläufig auch meine an anderer Stelle vorgetragene These, dass wir auf das Ende des ästhetischen Regimes zu spekulieren haben.⁵¹ Starten wir also mit dem Konturieren der Regimeoperationen und mit dem Infragestellen der Grundlagen des Macht-Wahrheit-Wissens-Komplexes Kunstgeschichte, die auch anders ausfallen könnten. Dabei führt ein Problemfeld zu dem nächsten und könnte aber auch zu anderen führen:

Bei einem ersten Problemfeld handelt es sich um die anhaltende Prominenz der identitären Frage, was Kunst eigentlich sei, um damit nach essenzialistischen Begründungen Ausschau zu halten beziehungsweise, mit Ahmeds Nicht-Performativitätsüberlegung gewendet, *nicht* Ausschau zu halten. Mit Stefan Webers Publikationstitel „Was konstruiert

⁴⁸ Marchart 2010, a.a.O., S. 8.

⁴⁹ Vgl. Sonderegger 2020, a.a.O., S. 303.

⁵⁰ Vgl. Michel Foucault: *Diskurs und Wahrheit. Berkeley-Vorlesungen 1983*, Berlin 1996, S. 8.

⁵¹ Vgl. Kleine-Benne 2020, a.a.O.

Kunst?“⁵² konnte die Frage vorläufig in die Frage „Wie wird Kunst als Kunst (sozial und gesellschaftlich) konstruiert?“ überführt werden, um damit auf den Konstruktions- und Konstruiertheitscharakter dessen, was wir Kunst nennen, als Kunst anerkennen, institutionalisieren und historisieren, hinzuweisen und die Konstruktionsprozesse unter anderem in Form von Varianten der Legitimierungen und Delegitimierungen in den Blick zu nehmen. Hierzu zählt unter anderem eine Analytik der An- und gleichermaßen der Aberkennungssysteme (und ihrer sozialen Praktiken), die eine Untersuchung dessen vornimmt, was wir als Kunst (nicht) untersuchen und wie wir mit unseren kunsthistorischen Arbeiten zu den De-/Legitimierungsprozessen in einer genealogischen Betrachtungsweise beitragen. In einer persönlichen Korrespondenz betont Andrea Fraser gerade diese Dimension innerhalb des Kunstdiskurses: „Art discourse has become almost entirely a discourse of legitimation, justification, and promotion, whether that’s about sales value or about artistic or intellectual position.“⁵³ In diesem ersten Problemfeld lagert bereits das zweite: Der Kollektivsingular Kunst, auf den wir uns prominent in der Bezeichnung der Disziplin und weit darüber hinaus vereinbart beziehungsweise implizit verständigt haben und noch immer, meist stillschweigend, vereinbaren und damit beispielsweise weder die normativen Einlagerungen noch die verwerfenden Ausschlüsse thematisieren beziehungsweise als notwendige Rationalitätslogik eines kommunikativen Handlungsrahmens des Sozialen und Gesellschaftlichen behandeln, hat sich allmählich im Europa des 18. Jahrhunderts herausgebildet – bis dahin war von einer Vielzahl der Künste die Rede.⁵⁴ Die Kunstgeschichte als Geschichtswissenschaft erscheint also auf der Bildfläche, als der Terminus der Kunst bereits im Umlauf war und setzt diesen als ahistorische, alternativlose, universelle und gleichermaßen zurichtende Größe – was auch begründen könnte, dass die Kunstgeschichte sich als Disziplin meist geschichtsvergessen, ohne eigene Historizität und universell positioniert. Sonderegger weist darauf hin, dass die Thematisierung dieses Terminus auch in der europäischen Ästhetiktheoriediskussion fehle; ihre Adjektivierung als „western aesthetics“, wie es Paul Kristeller zu Beginn der 1950er Jahre praktizierte⁵⁵, wäre eine korrekte, da nicht universelle, aber im deutschsprachigen Bereich weitestgehend unbeachtete Qualifizierung.⁵⁶ Für uns ergibt sich hieraus ein Hinweis, dass auch der Terminus der Kunstgeschichte, den ich in

⁵² Vgl. Stefan Weber: *Was konstruiert Kunst?*, Wien 1999. Aktuell wird meiner Beobachtung nach verstärkt die Frage „Was kann Kunst?“ diskutiert, vgl. u. a. das Themenheft *Was kann die Kunst? Soziologische Annäherungen an politische und politisierende Potentiale künstlerischer Interventionen*, in: *Soziologie Magazin*, Jg. 16, H. 27, 2023, https://soziologieblog.hypotheses.org/files/2023/11/SozMag-27_Hefdatei_komplett.pdf [Abruf: 06.01.2024].

⁵³ Aus einer persönlichen E-Mail-Korrespondenz zwischen Andrea Fraser und Birte Kleine-Benne, am 30.03.2022.

⁵⁴ Vgl. Ruth Sonderegger: *Zur Kolonialität der europäischen Ästhetik*, Vortrag vom 08.12.2016, FernUniversität in Hagen, <https://fernuni-hagen.de/videostreaming/ksw/forum/20161208.shtml>, ab min. 6:00 [Abruf: 20.01.2024].

⁵⁵ Vgl. Paul Oskar Kristeller: *The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics* (II), in: *Journal of the History of Ideas*, Bd. 13, H. 1, 1952, S. 17–46, <http://www.jstor.org/stable/2707724> [Abruf: 28.12.2023].

⁵⁶ Vgl. Sonderegger 2016, a.a.O., ab min. 6:55.

diesem Text schon in unterschiedlichen Varianten problematisiert habe, zu präzisieren wäre: Es wäre sinnvoll, in unserer Rede deutlich zu machen, ob wir zum Fach oder zur Disziplin, zur akademischen Kunstgeschichte oder zum Beispiel wie Fraser und O'Grady zur US-amerikanischen Kunstgeschichte, zu einer engagierten Kunstgeschichte (Engaged Art History) oder zu der in Handbüchern, Enzyklopädien und Curricula als kanonisch definierten Kunstgeschichte, zur Kunstgeschichte welchen Jahrzehnts oder welchen Jahrhunderts oder zu stereotypen Klischeévorstellungen der Kunstgeschichte, zu marginalisierten Kunstgeschichten oder zu noch zu erzählenden, unsicht- oder gar unsagbaren Kunstgeschichten sprechen. Für meinen eigenen (Sprach-)Gebrauch stelle ich fest, dass ich inkonsistent und abwechselnd zwischen den Perspektiven wechsele, manchmal auch Semantiken oder ontologische, epistemologische, methodologische oder moralische Dimensionen verschmelze, unausgesprochen normative Einlagerungen vornehme und damit sowohl ein dynamisches, brüchiges, in jedem Fall nicht neutral perspektiviertes Zeichen als auch eine positionierte und situierte Sprecherinposition entsteht und zwischen beiden keine fixe Identität zustande kommt.

Dieses zweite Problemfeld führt zu einem dritten, denn der Terminus der Kunst verschluckt philologisch nachweisbar historisch angelegte Differenzen etwa von Poiesis und Praxis wie auch von Praktiken (im Sinne von *making*) und Praxen (im Sinne von *doing*). Ebenso verbirgt er Differenzierungen von Produktions-, Präsentations-, Rezeptions-, Distributions-, Theoretisierungs- und Historisierungsformen, die als Untersuchungsgegenstände der Kunstgeschichte gelten können. Diese Untersuchungs-, Differenz- und Differenzierungspotentiale werden in dem undifferenzierten, generalisierten, vereinheitlichenden und mit Normativen, Urteilen und Wahrhaftem verstrickten Terminus der Kunst zum Verschwinden gebracht. Zur Differenz von Poiesis („*poiein*, ‚to produce‘ in the sense of bringing into being⁵⁷) und Praxis („*prattein*, ‚to do‘ in the sense of acting⁵⁸), der Poiesis-Vergessenheit, -Simplifizierung und -Abwertung und zwar im Lichte der Ästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts habe ich an anderer Stelle ausgeführt⁵⁹: „Während das eine in die Anwesenheit, vom Nichtsein ins Sein, aus der Verborgenheit ins volle Licht überführe („something passed from nonbeing to being⁶⁰) und dabei einen Modus der als Entbergung verstandenen Wahrheit darstelle, würde das andere den Akt fokussieren, der eine Idee und einen Willen beinhalte und sich in einer Handlung ausdrücke.“⁶¹ So weist Giorgio Agamben in seinen Forschungen zum Thema darauf hin, dass die Ästhetik mit der Interpretation von Kunst (historisch und konzeptionell) als Modus der Praxis startete: „The point of arrival of Western aesthetics is a metaphysics of the will, that is, of life understood as energy and creative impulse.“⁶² Er benennt damit die Spezifika der Geburtsstunde und damit aber auch den Geburtsfehler der Ästhetik und mit ihr des ästhetischen

57 Giorgio Agamben: *The man without context*, Stanford 1999, S. 42.

58 Ebd.

59 Vgl. Birte Kleine-Benne: Künstlerische Poiesis ft. Menschenrechte ft. künstlerische Poiesis, in: *Kunsttexte*, Sektion Gegenwart, H. 4, 2019, <https://doi.org/10.18452/20948.2> [Abruf: 06.01.2024].

60 Agamben 1999, a.a.O., S. 42.

61 Kleine-Benne 2019, a.a.O., S. 21.

62 Agamben 1999, a.a.O., S. 44.

Regimes⁶³: „This metaphysics of the will has penetrated our conception of art to such an extent that even the most radical critiques of aesthetics have not questioned its founding principle, that is, the idea that art is the expression of the artist’s creative will.“⁶⁴ Agamben weist damit auf ein ontologisches Selbstmissverständnis hin, welches durch eine post-fundamentalistische Infragestellung, wie sie hier angeregt werden soll, in den Blick genommen werden kann.

Hieraus ergibt sich ein nächstes, ein viertes Problemfeld: Die Idee, dass die Kunst Ausdruck des kreativen Willens eines Künstlers oder einer Künstlerin sei, lässt weitere Konzepte, wie die des Genies, der Schaffenskraft, der Urheberschaft, der Ursprungsnähe, der Unwiederholbarkeit, der Echtheit und der Intention entstehen. In dieser Folge wiederum sind auch die biographistischen, psychologisierenden und autorenpoetischen Methoden und Schreibstile in der Kunstgeschichtsausführung zu verstehen, ebenso wie Institutionen und Medien, beispielsweise die Monografie oder der Bildband, die im historischen Verlauf entsprechend zuwuchsen. Wir befinden uns damit inmitten der Gründungsideen und -kontexte der Kunstgeschichte, aber auch des White Cube und damit inmitten eines fünften Problemfeldes, das durch Originalität und Einzigartigkeit, durch Aura und Präsenzdringlichkeit, durch Einmaligkeit von Zeit- und Raumerfahrungen gekennzeichnet ist. Wer angenommen haben sollte, dass dieses Thema mit Walter Benjamins Aufsatz von 1935 erledigt sei, dass *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*⁶⁵ je nach Lesweise sich medienhistorisch von der Aura befreie oder diese verkümmere, erlebte jüngst und inmitten der COVID-19-Pandemie mit den NFTs als einer alternativen Kapitalisierungs- und Marktform für virtuelle Formen (konkret mit der Qualität eines Authentifizierungs- und Echtheitsnachweises in der Blockchain), dass durch Re(tro)-Auratisierung das Kunstwerk als Objekt und Besitzfetisch wiederentdeckt wurde.⁶⁶ Ähnliche Aktualität gilt für das Künstlergenie: Foucault hatte 1969 in seinem Vortrag *Qu’est-ce qu’un auteur?* die Rolle des Autors auf seine Funktion untersucht und mit vier Merkmalen gekennzeichnet⁶⁷, die zum großen Teil auf das Künstlergenie zu übertragen sind; Linda Nochlin hatte in ihrem Essay *Why have there been no great women artists?* zwei Jahre später 1971 das Genie auf institutionalisierte Ausschlussmechanismen geprüft: „so we may see the unstated domination of white male subjectivity as one in a series of intellectual distortions which must be corrected in order to achieve a more adequate and accurate view of historical situations.“⁶⁸

⁶³ Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, Berlin 2006.

⁶⁴ Agamben 1999, a.a.O., S. 44.

⁶⁵ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M. 1963.

⁶⁶ Vgl. Birte Kleine-Benne: Wir sind schon längst pademisch gewesen., in: dies. (Hg.): *Everything is live now. Das Kunstsystem im Ausnahmezustand*, Heidelberg 2021, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7789>, Abs.: (5) Digitalisierungskompetenzen am Anfang [Abruf: 06.01.2024].

⁶⁷ Vgl. Michel Foucault: Was ist ein Autor?, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 194–229.

⁶⁸ Linda Nochlin: Why Have There Been No Great Women Artists?, in: *ARTnews*, Bd. 69, Nr. 9, Januar 1971, S. 22–39, 67–71, <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201> [Abruf: 28.12.2023].

Wenngleich nach meiner Beobachtung immer wieder und offenbar von jeder jüngeren Theoretiker*innengeneration Kollektivität und Kollaboration wiederentdeckt werden und deren Thematisierung angesichts zeitgenössischer digitaler Schreibpraktiken in Anwendung computer-medialisierter Kommunikationen geradezu notwendig ist, ist die Funktion Autor/Künstler als Referenzgröße, als Ordnungsfigur oder als Rechteinhaber, insbesondere in der Betonung eines singulären Schaffensprozesses mit dem Effekt einer informationellen Asymmetrie ungebrochen. Diese Singularität verbindet die Künste übrigens mit den Geisteswissenschaften beziehungsweise unterscheidet sie von Arbeitsprozessen in den Natur- und Sozialwissenschaften.⁶⁹

Es verdichtet sich bereits nach diesen fünf Problemfeldern die Annahme, dass das singulär schaffende Künstlergenie, und hier verwende ich nicht grundlos das Maskulinum, in seiner Einheit mit dem auratischen Werk – diese Einheit im Übrigen auch im zugesicherten Schutz durch das geistige Eigentumsrecht in Form des Urheber- oder Autor(en)rechts⁷⁰ –, mit dem essenzialistischen Kunstbegriff und dessen substanzieller Ausrichtung⁷¹ gemeinsam mit dem disziplinierenden Kollektivsingular Kunst das, mit Elke Bippus gesprochen, *Dispositiv der Ästhetik*⁷² plausibilisieren. Hiermit ist „ein Ensemble von Strategien und Beziehungen, das Wissensformen bedingt und von Wissensformen bedingt wird“⁷³, gemeint. Hieran hat die Kunstgeschichte, insbesondere mit ihrer Objekt-, aber auch mit einer Objektivitätsherstellung ihren Anteil, indem sie Objektivität monolithisch, zeit- und kontextlos und nicht als eine Wissenschaftspraxis behandelt, indem sie Begriffe und Bedeutungen herstellt, statt sich auf Handlungen, Praktiken und Praxen zu konzentrieren – und hierbei handelt es sich um ein sechstes Problemfeld. Wissenschaftliche Objektivität zerfalle bei genauerer Betrachtung in „Gesten, Techniken, Gewohnheiten und Verhaltensweise, die sich durch Schulung und tägliche Wiederholung tief eingepägt hat“⁷⁴. Ich habe den Verdacht, dass die von der Kunstgeschichte zelebrierte wissenschaftliche Objektivität, die die Spielregeln und das Ausgeschlossene der Disziplin auf Abstand hält und damit epistemologische und methodologische Dimensionen wie auch ihre Analyse unter erschwerten Bedingungen hält, konstitutiver Bestandteil und zwar der Wünschbarkeit und Selbstbehauptung der Kunstgeschichte als einer wissenschaftlichen Disziplin sein könnte. Wir hätten es dann nicht nur mit einem Willen, sondern mit einem Zwang zur Objektivität als Teil eines legitimierten und legitimierend wirkenden Wahrheitsdispositivs zu tun. An anderer Stelle habe ich von dem der Disziplin spezi-

69 Vgl. Martha Woodmansee: Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 298–314, hier S. 308.

70 Zur Beziehung zwischen der Autorschaft und der Gesetzgebung, konkret dem anglo-amerikanischen Urheberrecht und der europäischen Version der Autorenrechte, vgl. ebd.

71 Vgl. Helmut Draxler: *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*, Berlin 2007.

72 Elke Bippus: Strategien des Nicht*Sagbaren / Nicht*Sichtbaren. Überlegungen zum Dispositiv der Ästhetik, in: Kleine-Benne (Hg.) 2020, a.a.O., S. 57–79.

73 Elke Bippus, Jörg Huber und Roberto Nigro: Vorwort, in: dies. (Hg.): *Ästhetik × Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*, Zürich 2012, S. 7–12, hier S. 11.

74 Daston/Galison 2017, a.a.O., S. 56.

fischen Paradoxon eines hergestellten und iterierten und gleichzeitig fehlenden Abstands geschrieben⁷⁵, das, so kann ich hier präzisieren, das Ethische, Moralische und Habituelle mit gewachsenen, gewohnten und erwarteten Idealen und dem Wahren, Guten und Schönen mit und zu epistemischen Tugenden des sozial und gesellschaftlich Akzeptierten verstrickt. Folge ich Fraser, treffen diese Tugenden wiederum auf fehlende ethische Standards und, ich ergänze, auf eine akademische Prekarität (#IchBinHanna⁷⁶). Dabei werden, einerseits widersinnig, andererseits konsequent, die Anwesenheiten und Spuren der Beobachtenden und ihre Situietheit bei der kunsthistorischen Wissensbildung bis auf wenige Ausnahmen unsichtbar gehalten.

Hierin taucht ein siebtes Problemfeld auf, von dem Wolfgang Kemp 1991 notiert, dass „[d]ie gängige Orientierungsgröße der Kunstgeschichte in Forschung und Praxis“ zwar das Einzelwerk wäre, diese Größe unbedingt als das historische Produkt von Institutionen und Medien zu begreifen sei, „sowie einer Reihe von Methoden, die oft nur am isolierten und auch segmentierten Objekt fündig werden (Positivismus, Formalismus, Strukturalismus etc.)“⁷⁷ Kemp spricht hier die konstitutiven mediologischen, epistemologischen und methodologischen Vorbedingungen der Kunstgeschichte an. Im Anschluss hieran könnte gefragt werden, warum, wann und wie die Disziplin Kunstgeschichte nun gerade selbstbeziehungsweise autoreferentielle Perspektivierungen vernachlässigt, womöglich sogar verbirgt, verleugnet oder verdrängt. Und es wäre, um eine weitere dekonstruktivistische Bewegung vorzunehmen, zu fragen, warum, wann und wie wiederum die Erkundung des Modus des Nicht-Begründungsbedürftigen, insbesondere der epistemologischen und methodologischen Vorbedingungen der Kunstgeschichte vernachlässigt und auch hier womöglich verborgen, verleugnet oder verdrängt wird. Kemp weist mit einer methodologischen Anmerkung darauf hin, dass der Formalismus und die Stilgeschichte Belege dafür seien, dass die „Kunstgeschichte als Wissenschaft sich durch radikale Konzentrierung der Optik auf immer kleinere Ausschnitte begründen lässt“⁷⁸, epistemologisch konstatiert er offenkundige Inkonsequenzen, Vergesslichkeiten und ontologische Tricks, ebenso wie falsche Oppositionen (wie Innen – Außen, Werk – Betrieb, Insichstehen – Bezug, an sich – außer sich)⁷⁹. Es wird deutlich, dass wir aufgefordert sind, Kausalitäten und Korrelation zwischen der Kunstgeschichtsforschung und ihrem Gegenstand in den Blick zu nehmen, um auf den Verstehensprozess des Verstehens selbst zu zielen. „Wir können den Formalismus Riegls und Wölfflins nicht ohne Impressionismus denken, und die Ikonographie/Ikonologie entstand genau zu der Zeit, als die Programmkunst des Faschismus, später dann des Stalinismus und Nationalsozialismus sowie die Kunst

⁷⁵ Vgl. Kleine-Benne 2020, a.a.O., S. 172.

⁷⁶ Zum Hashtag #IchBinHanna vgl. den gleichnamigen Blog, <https://ichbinhanna.wordpress.com> [Abruf: 28.12.2023]. Vgl. auch Amrei Bahr, Kristin Eichhorn und Sebastian Kubon: *#IchBinHanna. Prekäre Wissenschaft in Deutschland*, Berlin 2022.

⁷⁷ Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: *Texte zur Kunst*, Bd. 2, H. 2, 1991, S. 89–101, hier S. 89. Wiederabdruck in: Birte Kleine-Benne (Hg.): *Kunst_Kontext_Kunst*, Heidelberg 2021, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773>, S. 163–178 [Abruf: 28.12.2023].

⁷⁸ Kemp 1991, a.a.O., S. 92.

⁷⁹ Vgl. ebd.

der mexikanischen und US-amerikanischen Muralisten die Kunst noch einmal inhaltschwer machten.⁸⁰ Man könne die Parallellaktionen endlos fortsetzen, empfiehlt Kemp; ich schlage weiterführend vor, die ästhetischen Dekonstruktionen in einem Zusammenhang mit den Komplexitätserhöhungen der Konzeptkunst zu denken, die Postmoderne mit den multimaterialen, multimedialen und multiformalen Patchworks, und die Bildwissenschaften sowie die Digital Art History erklären sich durch die bestimmenden und leitenden Medien. Damit wird deutlich, dass wir zeitdiagnostische, umgebungsorientierte, kontextuelle, also ökologische Instrumente und Instrumentarien zu entwickeln und erkenntnistheoretische Verschiebungen vorzunehmen haben, die die Untersuchungsgegenstände, Untersuchungsperspektiven und Untersuchungskontexte in Relationen bringen. Damit wäre eine Kunsthistoriologie angestoßen, die eine systematische und systematisierende, deinstitutionalisierende Erforschung der Kunstgeschichte und ihrer Geschichten vornimmt.

Ich setzte mit einem achten Problemfeld fort – wissend, mindestens schon zwei weitere (ethische Standards und Prekarität) aus den Augen verloren und andere (wie den Begriff der Geschichte) noch nicht in den Blick genommen zu haben: Mit der Annahme und der Bedeutungsherstellung eines genialen Schaffens von Kunst wird auf der Produzent*innen-seite eine Lehr- und Lernbarkeit der Künste verunsichert und von der Rezipient*innen-seite ein auf die Absicht und Intention des Künstlergenies ausgerichtetes Interpretationsparadigma eingerichtet. Susan Sontag hatte sich 1964 in einem Essay gegen eine „Interpretationsgier“⁸¹ ausgesprochen: In einem Akt der Ausgrabung würde diese zerstören und eine Schattenwelt der Bedeutungen errichten, sich an den Platz der Kunstwerke drängen und dabei eine Verbeugung der Mittelmäßigkeit vor dem Genie darstellen. Sondereggers Hinweis, dass auf Genialität mit dem nicht weniger rätselhaften Konzept des Geschmacks (taste) reagiert wurde, welches im Unterschied zu dem angeborenen Genie geübt und zwar unendlich geübt werden müsse⁸², kann als ein weiterer Umgang mit dem Genie gelesen werden. Eine Überbetonung des Inhaltsbegriffs bringe „das ständige, nie erlahmende Streben nach *Interpretation* mit sich“⁸³, gibt Sontag zu Bedenken und rät zu einem verstärkten Interesse für die Form in der Kunst in einem be- statt vorschreibenden Vokabular. Statt zu deuten, wäre aufzuzeigen⁸⁴; ich ergänze: statt zu verengen, wäre zu pluralisieren, statt zu essenzialisieren, wäre zu praxeologisieren. Mit dieser Forderung befinden wir uns inmitten eines neunten Problemfeldes, der nach wie vor zum Einsatz gebrachten Opposition von Inhalt und Form sowie eines zehnten Problemfeldes, der Trennung von Kunst und Publikum: Form als einen Gegenbegriff zu konzipieren (sei es zum Inhalt, aber auch zur Materie, zum Zufall oder zur Substanz⁸⁵), als eine begrenzte Einheit oder relational auf eine Beziehung

⁸⁰ Aus einer persönlichen E-Mail-Korrespondenz zwischen Wolfgang Kemp und Birte Kleine-Benne, 2017/2018.

⁸¹ Susan Sontag: Gegen Interpretation, in: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a. M. 1991, S. 11–22, hier S. 20

⁸² Vgl. Sonderegger 2016, a.a.O., ab min. 9:00.

⁸³ Sontag 1991, a.a.O., S. 13.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 22.

⁸⁵ Vgl. Nikas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997, S. 48; vgl. ders.: Die Paradoxie der Form, in: *Kalkül der Form*, hg. v. Dirk Baecker, Frankfurt a. M. 1993, S. 197–212, hier S. 197.

zu etwas zu denken, praktiziert einen Ausschluss, der sich in dem hier geöffneten Theoriehorizont nicht (mehr) im Wahren befindet. Stattdessen wäre eine Konzeption von Form anzustreben, die nicht die Annahme einer faktischen Objektivität von Formen behauptet oder kontext- und beobachterlos aufgestellt ist, sondern die historischen Abhängigkeiten, Dynamiken und begrenzten Haltbarkeiten einer jeden Form deutlich macht.⁸⁶ Die Trennung von Kunst und Publikum als ein zehntes Problemfeld findet ihren Niederschlag zwar auch in einer Differenz von Produktions- und Rezeptionsästhetik; die hier gemeinte Problematik lagert allerdings in der Vereinheitlichung der Rezipient*innen zu einem Publikum und damit ebenfalls zu einem Kollektivsingular, der nicht weniger Perspektiven und Differenzierungen als der Kollektivsingular Kunst verschluckt oder unsichtbar macht, statt beispielsweise kontextualisierende und ökologisierende Perzeptions- und Propriozeptionsfragen zu stellen. Die Net.art-Theoretisierung hat in den 1990er Jahren eine Systematisierung von Abstufungen herausgearbeitet, die den Aktivitätsgrad der Rezipient*innen mit teilweise fließenden Übergängen berücksichtigt: Während reaktive Werke eine Formabfrage stattfinden lassen, nehmen interaktive Werke eine temporäre und partizipative Werke eine dauerhafte Formveränderung vor und sind kollaborative Werke selbst formbildend. Aus der Perspektive der Rezipient*innen formuliert, beschränkt sich ein reaktives Verhalten der User*innen auf ein Klicken und Scrollen, können User*innen interaktiv zum Beispiel durch Eingabeflächen, Applets oder Scripts eine temporäre Veränderung veranlassen, tragen User*innen zum Beispiel durch Downloaden, Bearbeiten, Rücksenden von Text-, Ton- und/oder Bilderfiles zu einem dauerhaften Eingriff bei oder wird User*innen eine vorgestaltete/gefertigte Plattform oder ein Rahmensystem zur Verfügung gestellt, die für die eigenen Zwecke benutzt werden können.⁸⁷ Publikumsforschungen könnten an dieser Theoretisierungsleistung ansetzen.

Es ließen sich weitere Probleme hieraus folgend benennen, die Ansammlung resultierender Ideologien oder Dogmen soll ein elftes Problemfeld adressieren: Michael Lingner hatte 1999, in Auseinandersetzung mit Kants Texten, drei erste Ideologien benannt: die objekthafte Einheit des Werkes, das Postulat der Zweckfreiheit und die Reduzierung auf die Symbolfunktion – wobei die Zweckfreiheit, hierzu hatte ich schon zuvor ausgeführt, das Resultat der zugunsten der Praxis zum Verschwinden gebrachten Poiesis ist, denn die Poiesis ist „kein Selbstzweck, sie findet ihre Grenze nicht in sich selbst“⁸⁸. Mit dieser Differenz zur Poiesis startete die Ästhetik, wobei schon lange nicht mehr zur Diskussion steht, dass dem Ästhetischen allerlei Zwecke zukommen, der Erholung, Ablenkung, Bildung, Kommunikation, Erziehung, Erkenntnis, Aufklärung, Distinktion et cetera.⁸⁹ „[D]ie Behauptung, Kunst könne zweckfrei sein, hat sich inzwischen sowohl empirisch wie auch

⁸⁶ Vgl. Birte Kleine-Benne: Für eine operative Epistemologie. Rede und Widerrede einer Krise der Theorie, in: *Kunsttexte*, Sektion Gegenwart, H. 1, 2017, <https://doi.org/10.18452/7362> [Abruf: 28.12.2023].

⁸⁷ Vgl. Giaco Schiesser: *Kategorisierung von Netzkunst – exemplarische Beispiele*, 1999, <http://xcult.org/texte/schiesser/netzkunst.html> [Abruf: 06.01.2024].

⁸⁸ Giorgio Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, Berlin 2012, S. 98.

⁸⁹ Vgl. hierzu u. a. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1987, S. 18f. Vgl. auch Didier Eribon: *Gesellschaft als Urteil*, Berlin 2017.

theoretisch als verfehlt erwiesen⁹⁰, meint Lingner und notiert 2019 in den Metadaten seines Dokuments meine ihm vorgeschlagenen Ergänzungen. Er startet mit einer Kurzzusammenfassung seines Textes: „Der Anschein der Werk- und Künstlerautonomie wird permanent und penetrant ganz wesentlich durch drei – zumeist unausgesprochen bleibende – die Praxis des Kunstsystems dominierende Dogmen aufrechterhalten“, und meint damit a) den Werkbegriff, b) die Zweckfreiheit und c) die Symbolfunktion. Dann folgen meine ergänzenden Hinweise: „Feedback von Birte Kleine-Benne 2019: Ich habe übrigens Ihre 3 Dogmen von 1999 in meiner aktuellen Vorlesung um 3 weitere ergänzt: (<https://bkb.eyes2k.net/VILMU2019-20.html>) = 4. Interpretation – das Dogma der eingesenkten Botschaft und Intention, die es zu interpretieren gilt ...; 5. Freiheit – die Ideologie der Freiheit, also die Annahme, Kunst sei ein herrschaftsfreier Raum ...; 6. Vernatürlichung des Kunst-Begriffs – damit meine ich: keine Prämissenklärung, unbedingt, normativ, unbestimmt, universell, universal und im Kollektivsingular ...“⁹¹

Ein zwölftes und vorerst letztes Problemfeld, das allen vorherigen Feldern inhärent ist, liegt in dem noch immer oder auch wieder neu eingeforderten, von manchen sehnlich erwünschten, aber nicht weniger umstrittenen Konzept der Autonomie von Kunst beziehungsweise der „deprimierenden Pseudoautonomie“⁹², wie Lingner sie bezeichnet. Autonomie bezieht sich soziologisch und systemtheoretisch auf das innerhalb eines sozialen Systems sich funktional ausdifferenzierende, gesellschaftliche Teilfunktionssystem Kunst, mit dem das Teilsystem Kunst seine Eigenständigkeit gegenüber anderen gesellschaftlichen Teilsystemen behaupten kann, da alle „Kunstkommunikation *innerhalb* des Kunstsystem ablaufen muss“⁹³. Systemtheoretisch handelt es sich also zunächst um eine funktionale Autonomie, indem alle kommunikativen Operationen, die zu ihrer Fortsetzung benötigt werden, nach strengen Ordnungszwängen selbst, also autopoietisch erzeugt werden. Die eigene Geschichtsschreibung, in unserem Fall die Kunstgeschichtsschreibung, ist mit Niklas Luhmann einer der Indikatoren, die auf eine eigenständige, operative Schließung hinweisen.⁹⁴ „Die Autonomie ist dem Kunstsystem *aufgezwungen* – allein deshalb, weil kein anderes gesellschaftliches Teilsystem Kunst produziert oder auch nur entsprechende Urteilskompetenzen in Anspruch nimmt. Das Kunstsystem ist auf *Selbsteinschränkung* angewiesen – und nichts anderes besagt ‚Autonomie.‘“⁹⁵ Diese sozio-funktionale Selbstein- und, ich ergänze, Selbstbeschränkung, die Luhmann seit dem

⁹⁰ Michael Lingner: Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst. Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein, in: Birte Kleine-Benne (Hg.) 2020, a.a.O., S. 193–207, hier S. 202.

⁹¹ Michael Lingner: Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst. Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein, in: *ask23*, 1999, https://ask23.de/resource/ml_publicationen/ml_kt_h-a99 [Abruf: 06.01.2024].

⁹² Lingner 2020, a.a.O., S. 201.

⁹³ Niklas Luhmann: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bern 1994, S. 21. Vgl. auch ders. 1997, a.a.O.

⁹⁴ Vgl. Luhmann 1994, a.a.O., S. 15.

⁹⁵ Ebd., S. 21f. Angesichts dessen, dass auch in anderen Funktionssystemen künstlerisch produziert wird, Kunstoperationen im Sinne von Werkschöpfungen zur Anwendung kommen und sich das Urheberrecht auch stärker durch die Geltendmachung von Ansprüchen aus den Teilsystemen Wirtschaft und Industrie als aus der Kunst ausformuliert hat, ist diese Einordnung Luhmanns fortgesetzt zu prüfen.

späten Mittelalter beobachtet, entwickelte sich im weiteren Verlauf der Kunst und ihrer kanonischen Geschichte (an der später auch Luhmanns historischer Erklärungsanspruch Anteil haben wird) ab dem Ende des 19. Jahrhunderts zu einem ästhetischen Konzept, das sich, so Kerstin Stakemeiers Lesweise, vielmehr in einer „Selbstdegeneration“⁹⁶ zeige: „Nähert man sich der modernen Autonomie der Kunst als einer historischen Disziplinierung ästhetischer Praxis, statt als deren heute gefährdeter oder gar verlorener moderner Errungenschaft“, ergebe sich hieraus „eine Geschichte der Kunst als moderner Beschränkungsform [...]“⁹⁷. Damit setzt sich signifikant die Reihe der *Nonperformativities* fort (und wäre der Auftakt für eine nächste Untersuchung). Der Geschichte der Kunst als einer „modernen Beschränkungsform“ stehe die Ästhetik als deren „mögliches Entgrenzungsmedium“ gegenüber, dies alles im Medium der auf der Eigentumsform basierenden bürgerlichen Freiheitsvorstellung. Nur hier hätte sich die Autonomie der Kunst entwickeln können.⁹⁸ Die sozio-politische Autonomie wäre damit, so möchte ich zusammenführen, durch eine ästhetische Autonomie gesichert und bestätigt. Denn hierdurch wurde die künstlerische Praxis, noch einmal Stakemeier, auf ein „zeitlich wie räumlich geradezu absurd beschränktes Feld“ geführt: Sie wurde zu einer „(nord)europäische[n] Disziplinierungsform, die erst im Übergang ins 20. Jahrhundert zu einer autonomen ideologischen Figur heranwuchs“.⁹⁹

Autonomie nun nicht mehr in einer antipolitischen Unbestimmtheit zu belassen, nicht als einen ungebrochenen Fortbestand oder als eine gefährdete und immer wieder einzufordernde Eroberung im Prozess der „Befreiung von klerikaler und feudalistischer Fremdherrschaft“¹⁰⁰ zu deklarieren und auch nicht als ein, im Kontext der gegenwärtigen Verknappung und Verengung von Zeit und Zukunft prosperierendes Hoffnungs-, Freiheits- und Sehnsuchtsversprechen des Kunstfelds zu erklären, sondern sie als eine Strategie, eine raffinierte Operation, ja als ein Problem und zwar des ästhetischen, historischen und politischen Konzepts der Moderne innerhalb des Wahrheitsdispositivs zu begreifen, rekonzeptualisiert und reorganisiert die [sic] Kunstgeschichte und damit auch unsere heutigen Aufgaben grundlegend: Wir wären mit diesen Prämissen und mit den konstitutiven und prinzipiellen Ausschlüssen von Kontexten, Konsequenzen und Komplexitäten in eine selbstverursachte Sackgasse, in *dead-ends* geraten, die die Kunstgeschichte – die ihrerseits mit ihren ordnenden Institutionen, Medien und Methoden *dead-ends* produziert – analog zu Stakemeiers „künstlerischem Formalismus der Selbstabschaffung“¹⁰¹ zu einer Kunstgeschichte der Selbstabschaffung werden ließ. Dabei könnte aus allem so viel mehr folgen.

⁹⁶ Kerstin Stakemeier: *Entgrenzter Formalismus. Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin 2017, S. 10. Vgl. auch Kerstin Stakemeier und Marina Vishmidt: *Reproducing Autonomy: Work, Money, Crisis and Contemporary Art*, London 2016.

⁹⁷ Stakemeier 2017, a.a.O., S. 9.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 12.

⁹⁹ Ebd., S. 10.

¹⁰⁰ Lingner 2020, a.a.O., S. 193.

¹⁰¹ Vgl. Stakemeier 2017, a.a.O., S. 12.

IV. Zu befreiende Vergangenheiten. Oder: Zurückzuerobernde Zukünfte

Jetzt wären wir, wie ich meine, mit einem kunstwissenschaftlichen Instrumentarium aufgefordert, uns mit unserem modernen Erbe auseinanderzusetzen, das, wie Ariella Aïsha Azoulay anmerkt, aus Gewalt, Ungerechtigkeit und Ausgrenzung besteht¹⁰². Weitere epistemische Möglichkeiten dieser kunstwissenschaftlichen Zugänge wären, so schlage ich vor, die Regierungs- und die Regulierungstechnologien der Praxis der Wahrheit zu erforschen, die Poiesis als Konzept wiederzuentdecken, selbstreferentielle Begriffs- und Historizitätsdiskussionen zu führen, die Regimelogik zu wechseln, empirische Defizite auszugleichen, methodisch theoretische Voraussetzungen zu prüfen und/oder auf eine ökologisierende Epistemologie umzustellen. O’Grady und Fraser haben in den Effekten inklusiver intersektioneller Theorieinflüsse, die ein isoliertes, kontextloses Denken verunmöglichen, die Kunstgeschichte der Zukunft ausgemacht. Allerdings wären sie und wären wir hierfür aufgefordert, uns über Lingners Warnung hinwegzusetzen: Würden die entsprechenden Verleugnungs-, Verstellungs- oder Verdrängungsleistungen und zwar hinsichtlich der Autonomiebehauptung *nicht* erbracht, wäre „mit der Gunst des Kunstbetriebes kaum noch zu rechnen“¹⁰³. Mag genau diese existenzielle Gefahr, dass intellektuelle Risiken zu folgenschweren Berufsschädigungen führen könnten, das Gefühl einer nächsten „bleiernen Zeit“¹⁰⁴ verursachen, welches manche unserer Kolleg*innen schmerzt und veranlasst, in Fatalismus zu verfallen oder sogar die Kunstgeschichte zu verlassen? Auch eine theoretische Sichtbarmachung und Aufarbeitung des Schmerzes, den die akademische Kunstgeschichte verursacht, der Lebenswege bestimmt, viel abverlangt, verletzt und uns verwundbar macht¹⁰⁵, steht aus.

Einzelne aktuelle Forschungsprojekte machen Hoffnung: Aus dem zweitägigen Online-Symposium *Building an Engaged Art History* im April 2021¹⁰⁶ hat sich ein universitätsübergreifendes Projekt entwickelt, das kollaborative, gemeinschaftsbasierte und zivil-engagierte Praktiken in einem Zusammenspiel aus akademischer Kunstgeschichte und Public Humanities thematisiert. Unmissverständlich hieß es auf der Tagung: „I think that art history needs to be overhauled from the ground up. [...] but it is a discipline, based on exclusion. [...] I think we also must to be very quick to acknowledge our deep ties to the marketplace and to capitalism in art history.“¹⁰⁷ Und: „But I think it’s really important for us to consider what it is, what are what, what it means for society and how it can be used

¹⁰² Vgl. Ariella Aïsha Azoulay: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London und New York 2019.

¹⁰³ Lingner 2020, a.a.O., S. 199.

¹⁰⁴ Hierbei handelt es sich um den Titel eines Spielfilm von Margarethe von Trotta aus dem Jahr 1981, um die politische Atmosphäre der 1950er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland zu bezeichnen.

¹⁰⁵ Ich danke Jorge Sanguino für unseren fachlichen Austausch.

¹⁰⁶ Zum Programm der Konferenz *Building an Engaged Art History*, organisiert von Erin Benay and Laura Holzman, vgl. <https://drive.google.com/file/d/1dNfE62noD754tqLkWoXNzpjgLfFl3eoP/view> [Abruf: 08.02.2024].

¹⁰⁷ Renée Ater, Brown University, Department of African Studies, am 22.04.2021, im Rahmen der Paneldiskussion *Public Humanities, Public Art History*, Aufzeichnung vgl. https://cwru.zoom.us/rec/play/ad48q7Ex8OvBobBwoXQcF40PHAcIO_xea9cqbJ61-ZmAckb6v2uPoon9zxjXbF5jVCierZGtxVaxGxyd.JzaOzmQcoqXWXxed?_x_zm_rhtaid=113&_x_zm_rhtaid=P1yUY4tlQreMzM7fG4XlkA.1620666903152.eb4c75f41f0a6ac5c04b0da0b4574a8c&autoplay=true&continueMode=true&startTime=1619101856000, ab TC 48:03 [Abruf 20.01.2024]. Die Aufzeichnung der Zoom-Sitzung wurde laut Auskunft der Organisatorinnen gelöscht.

effectively.“¹⁰⁸ Das Netzwerk vornehmlich US-amerikanischer Kolleg*innen und Universitäten setzt sich für eine öffentliche Wissenschaft, für ziviles Engagement und kollektive Praktiken in Studium und Lehre der Kunstgeschichte ein.¹⁰⁹ Die Tagung *Rethinking Art Historie Narratives and Canon*, die im November 2023 an der Universität Helsinki stattfand¹¹⁰, stärkte intersektionale, dekolonisierende und transnationale Ansätze und setzte hierfür voraus, dass die bisherigen, teleologisch und national ausgerichteten Konstruktionsweisen in Form von Periodisierungen und Gattungen fragwürdig geworden sind. Vernon Press plant aktuell eine mehrsprachige Publikation mit dem Titel *Advocating for Art History*. Der Ausgangsbefund lautet, dass nicht nur die Geisteswissenschaften, sondern insbesondere das Fach Kunstgeschichte in der Krise stecken. Sinkende Studierendenzahlen, Schließungen von Studiengängen, Entlassungen von Mitarbeiter*innen, existenzielle Sorgen der Studierenden und politische Angriffe auf Hochschulen und Universitäten würden die Kunstgeschichte unter Druck setzen. Mit dem geplanten Sammelband soll nun der Wert und die Relevanz der Kunstgeschichte zum Ausdruck gebracht werden: „[...] offer opportunities to reflect on why art history matters [...]“¹¹¹ Den verworrenen Beziehungen zwischen Kunst und Geschichte widmet sich im Juni 2024 die Konferenz *Art of History* an der University of Nottingham, die in einer interdisziplinären Kooperation der Fachbereiche Cultural Media, Visual Studies und History stattfinden wird. Die Konferenz fragt, wessen und welche Geschichte erzählt wird und erzählt werden sollte und verhandelt damit historiografische Aspekte, die in aktuellen Bilder- und Denkmalstürmen sowie in Restitutionsdebatten von Beutekunst virulent sind.¹¹²

Auch im deutschsprachigen Raum entstehen aussichtsreiche Forschungen und Forschungsinitiativen. Ich erwähne hierfür die Gründung des Arbeitskreises Erste Generation Kunstgeschichte, der nach den Zugänglichkeiten, nach Bildungs- und Chancenungerechtigkeiten in der Kunstgeschichte fragt, um gezielt die Leerstelle der Themen Klassismus und Bildungsungleichheit zu füllen.¹¹³ Schon 2019 hatte sich die Initiative von Studierenden und Graduierten edk gegründet, die sich seither für eine „kritische Erneuerung der Kunstgeschichte“ einsetzt und seit 2022 als eine Arbeitsgruppe des Ulmer Vereins aufgestellt ist.¹¹⁴

¹⁰⁸ Larry Zimmerman, Indiana University IUPUI, Museum Studies Program, am 22.04.2021, im Rahmen der Paneldiskussion *Public Humanities, Public Art History*, vgl. ebd., ab TC 50:10.

¹⁰⁹ Zur „community of practice“ der *Engaged Art History*, vgl. <https://engagedarthistory.org> [Abruf: 08.02.2024]. Vgl. auch Cindy Persinger und Azar Rejaie (Hg.): *Socially Engaged Art History and Beyond. Alternative Approaches to the Theory and Practice of Art History*, Cham 2022, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-43609-4> [Abruf: 16.02.2024].

¹¹⁰ Die Konferenz wurde organisiert von der Society for Art History in Finland und der University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Cultures, Art History und fand in Zusammenarbeit statt mit dem Forschungsprojekt *Cultural Amnesia and the ‚Golden Age‘ of Finnish Art: Unravelling the Narratives of Finnish Art History, c. 1880s–1910s*. Vgl. <https://blogs.helsinki.fi/rethinkingconference2023>. Programm: https://blogs.helsinki.fi/rethinkingconference2023/files/2023/11/UPDATEDProgramme_RAHNC_Nov6.pdf, Abstracts der Vorträge: https://blogs.helsinki.fi/rethinkingconference2023/files/2023/11/Abstracts_RAHNC2023.pdf [Abruf aller Links: 28.12.2023].

¹¹¹ Zum Call for Book Chapters, vgl. <https://arthist.net/archive/40162> und <https://vernonpress.com/proposal/285/cd2a4b084492181020787ee58f45235b> [Abruf beider Links: 28.12.2023].

¹¹² Zum Call for Papers, vgl. <https://arthist.net/archive/41000> [Abruf: 08.02.2024].

¹¹³ Zur Einladung zur Summer School *Kunstgeschichte × Klassismus*, am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln, vom 25. bis 28.09.2023, vgl. <https://arthist.net/archive/39227> [Abruf: 28.12.2023].

¹¹⁴ Zur AG edk des Ulmer Vereins, vgl. http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14843 [Abruf: 28.12.2023].

Eine weitere Arbeitsgruppe des Ulmer Vereins, die AG Arbeitsbedingungen Kunstwissenschaft (AG AK) erarbeitet aktuell eine fehlende Datengrundlage zu den Arbeitsbedingungen in den unterschiedlichen Bereichen der Kunstwissenschaft, zu Zeitverträgen, zunehmend kürzeren Laufzeiten, Drittmittelabhängigkeiten und unsicheren Karriereperspektiven. Ziel ist, „für ein Ende der Befristungspolitik und faire Beschäftigungsverhältnisse in allen kunstwissenschaftlichen Berufsfeldern eintreten zu können“.¹¹⁵ Der Ulmer Verein legte auch an anderer Stelle vor: Die Ausgabe der kritischen berichte *Kunstgeschichte kommunizieren* widmete sich im Anschluss an einen zweitägigen Workshop mit gleichem Titel¹¹⁶ dem kritischen kunst-, bild- und architekturwissenschaftlichen Arbeiten, Publizieren und Kommunizieren. Zum gegenwärtigen Status Quo heißt es: „Uns interessiert das Verhältnis zwischen unserer Arbeit und der Gesellschaft. Worüber sprechen wir, was sehen und hören wir, was nehmen wir wahr und auf? Wer fühlt sich angesprochen durch unsere Forschung und Disziplin und wer nicht? Welche Rolle spielen Geschlecht, Herkunft, Hautfarbe und so weiter für unsere Arbeit? Wo wird Kunstwissenschaft sichtbar, erfahrbar – wo nicht?“¹¹⁷ Zu zukünftigen Aussichten fragen die Herausgeber*innen, „was für eine Kunstgeschichte in den nächsten Jahrzehnten an den Universitäten unterrichtet werden wird, wer das Fach dann studieren möchte und wer von den Studierenden es sich im Anschluss leisten kann und will, seine berufliche Zukunft an der Universität oder in der Forschung zu suchen – kurz, wer in der Kunstgeschichte sprechen und schreiben wird.“¹¹⁸ Zu ergänzen wäre, wer, mit wem, wie, warum und zu welchem Zweck welche Kunstgeschichte gedacht, konzipiert und realisiert haben wird.

Gabriele Sprigath forderte auf der, im November 2023 von der AG edk organisierten Tagung *Die (Ent-)Politisierung der Kunstwissenschaft. Marxistische Traditionslinien seit 1968*¹¹⁹ in einer Zwischenrede: „Wir müssen uns um eine Selbstreflexion der Kunstgeschichte kümmern, auch wenn sie schwer und lästig ist.“ Ich verstehe die von Sprigath als „schwer und lästig“ markierte Selbstreflexion als eine Bestätigung meiner These, dass es „der Kunstgeschichte nur mühsam [gelingt], die blinden Flecke ihrer eigenen Prämissen, Begriffe und Prozesse in dem sie organisierten und sie organisierenden Apparat in den Blick zu nehmen. Anders formuliert, es gelingt der Kunstgeschichte mühelos, den sie organisierten und sie organisierenden Apparat, ihre Wünsche, ihr Wertungshandeln und ihre Ideologien nicht in den Blick zu nehmen.“¹²⁰ Diese legitimierten Vorgänge des Ausblendens und

¹¹⁵ Zur AG Arbeitsbedingungen Kunstwissenschaft (AG AK) des Ulmer Vereins, vgl. http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14765 [Abruf: 28.12.2023].

¹¹⁶ Zum Online-Workshop *Kunstgeschichte kommunizieren*, am 07. und 08.07.2022, vgl. <https://arthist.net/archive/36999> [Abruf: 28.12.2023].

¹¹⁷ Redaktion der kritischen berichte/Vorstand des Ulmer Vereins: *Kunstgeschichte kommunizieren*. Editorial, in: *kritische berichte*, Bd. 51, Nr. 1, 2023, S. 2–5, <https://doi.org/10.11588/kb.2023.1.92819>, hier S. 4 [Abruf: 28.12.2023].

¹¹⁸ Ebd., S. 5.

¹¹⁹ Die Tagung *Die (Ent-)Politisierung der Kunstwissenschaft. Marxistische Traditionslinien seit 1968* fand am 10. und 11.11.2023 an der Technischen Universität Berlin statt, vgl. http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14865 [Abruf: 28.12.2023].

¹²⁰ Birte Kleine-Benne: *Was Kunstgeschichte gewesen sein könnte*, im vorliegenden Sammelband, S. 15–41, hier S. 22.

Zum-Verschwinden-Bringingens, diese Regierungstechniken der Kunstgeschichte durch die Kunstgeschichte als eine Verschränkung von Regieren und Regiertwerden wäre fortgesetzt zu untersuchen. Ein noch zu gründendes *Institut für Kunsthistoriologie und Gouvernamentalitätsforschung* wäre meiner Einschätzung nach in der Lage, eine metaierende Arbeit zu leisten und zu verstetigen.¹²¹ Es wäre bei seiner Form der Instituierung herausgefordert zu berücksichtigen, zeitgenössische Formen der Institutionskritik als geeignete Eingriffe in die Gouvernamentalitäten der Gegenwart zu finden. Vorerst legen wir mit der Publikation *Kunstgeschichte zum Staunen* eine Idee vor, was uns in Aussicht stehen könnte, wenn wir inter- und pluridisziplinär arbeiten¹²² und uns auf Azoulays Vorschlag einließen zu verlernen¹²³. Azoulay konzentriert sich in ihrer Forschung auf das Verlernen imperialer Rechte und Gewalt im Kontext von Museen, Archiven und Geschichtswissenschaft¹²⁴, setzt dafür auf Streiks („Imagine historians striking until their work could help repair the world.“¹²⁵) und auf die Reparatur bestehender Bücher mit handwerklichen Werkzeugen wie Schreibutensilien, Farben und Radiergummis¹²⁶. Ich ergänze die Vorschläge, weiterhin um voraussetzungsreiche, tradierte Begriffe und Konzepte der Kunstgeschichte zu ringen,

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Birte Kleine-Benne (Hg.): *Kunstgeschichte zum Staunen*, Weimar 2023, <https://lucieverlag.de/shop/einzelpublikationen/kunstgeschichte-zum-staunen>. Mit Zeichnungen von Penelope Strauß und einem Vorwort von Rojin A. Safa. Die Zeichnungen entstanden zu den Vorträgen von edk, Christoph Balzar, Kerstin Schankweiler, Regine Rapp, Nora Sternfeld, Julia Allerstorfer, Thorsten Schneider, Wolfgang Brauneis, Roland Meyer, K. Lee Chichester, Brigitte Sölch, Jessica Ullrich und Burcu Dogramaci sowie Heinz-Jürgen Voss, Katharina Klappheck, Nana Adusei-Poku, Charlotte Matter, Laura Valterio, Virginia Marano, Mona Mahall, Asli Serbest, Eric Otieno Sumba, Laura Hindelang und Christopher A. Nixon in den Vorlesungsreihen *Aktuelle Kunstgeschichte/n* (#RKW), <https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2021-22-Vorlesung.html>, und *Kunstgeschichte/n verlernen, umlernen, neulernen*, <https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2022-23-Vorlesung.html>, an der Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Kunst und Gestaltung, Professur Geschichte und Theorie der Kunst [Abruf aller Links: 08.02.2024].

¹²³ Vgl. hierzu auch meine Vorlesungsreihe *Kunstgeschichte/n verlernen, umlernen, neulernen*, im Wintersemester 2022/2023, an der Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Kunst und Gestaltung, Professur Geschichte und Theorie der Kunst, <https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2022-23-Vorlesung.html> [Abruf: 28.12.2023]. Eine fortgesetzte Ausdifferenzierung der Prozesse des Verlernens, Umlernens und Neulernens steht aus.

¹²⁴ Vgl. Azoulay 2019, a.a.O.

¹²⁵ Dies.: *Imagine Going on Strike: Museum Workers and Historians*, in: *e-flux*, #104, November 2019, <https://www.e-flux.com/journal/104/299944/imagine-going-on-strike-museum-workers-and-historians> [Abruf: 28.12.2023].

¹²⁶ Vgl. ebd. Die Ausrichtung auf Reparatur korreliert mit politischen wie kuratorischen Aktivitäten. Im Koalitionsvertrag 2021 bis 2025 zwischen der SPD, Bündnis 90/Die Grünen und der FDP wurde vereinbart: „Die Lebensdauer und die Reparierbarkeit eines Produktes machen wir zum erkennbaren Merkmal der Produkteigenschaft (Recht auf Reparatur)“. <https://www.bundesregierung.de/resource/blob/974430/1990812/93bd8d9b17717c351633635f9d7fba09/2021-12-10-koav2021-data.pdf?download=1>, S. 112. Auch die von der EU-Kommission vorgelegte *Sustainable Product Initiative (SPI)* soll das Recht auf Reparatur verankern und der *Right to Repair Initiative* angenähert werden, vgl. https://ec.europa.eu/info/law/better-regulation/have-your-say/initiatives/12567-Sustainable-products-initiative_en und https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip_23_1794. Ich verweise außerdem auf das Ausstellungsprojekt *The Great Repair* vom 14.10.2023 bis 14.01.2024, in der Akademie der Künste Berlin, https://www.adk.de/de/programm/index.htm?we_objectID=65644 sowie auf die zugehörige zweibändige Publikation von Arch+ zu *Politiken der Reparaturgesellschaft* und zu *Praktiken der Reparatur*, <https://archplus.net/de/the-great-repair>. [Abruf aller Links: 28.12.2023].

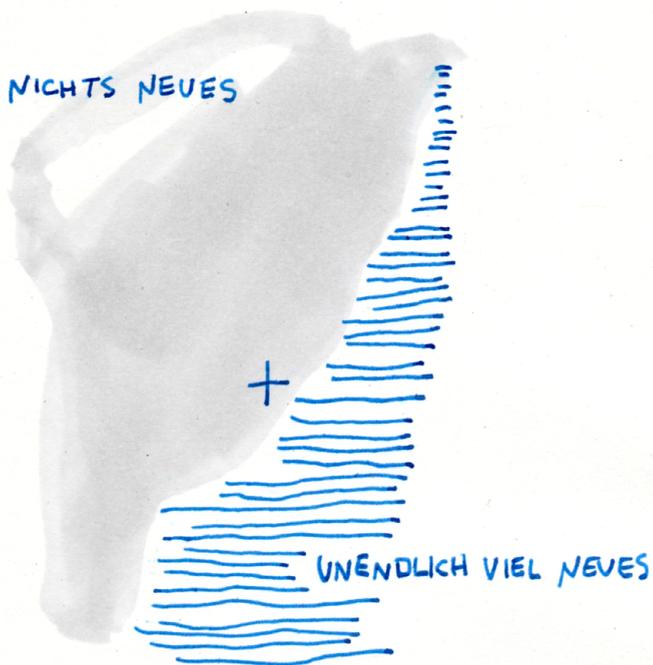
skeptisch mit ihren Zeit- und Raumkonzepten, mit kanonisierten Dualismen und praktizierten Fundamentalismen, Exklusivitätsansprüchen und Totalisierungen umzugehen, eingesetzte Methoden zu überprüfen und immer wieder nach dem Ausgeschlossenen zu fragen, das vorauszusetzen ist, damit die Kunstgeschichte sein wollen kann, was sie ist. Die Umstellung von Begriffs- und Bedeutungsherstellungen auf Benennungen von Handlungen, Praktiken und Praxen wäre ein weiterer Schritt.

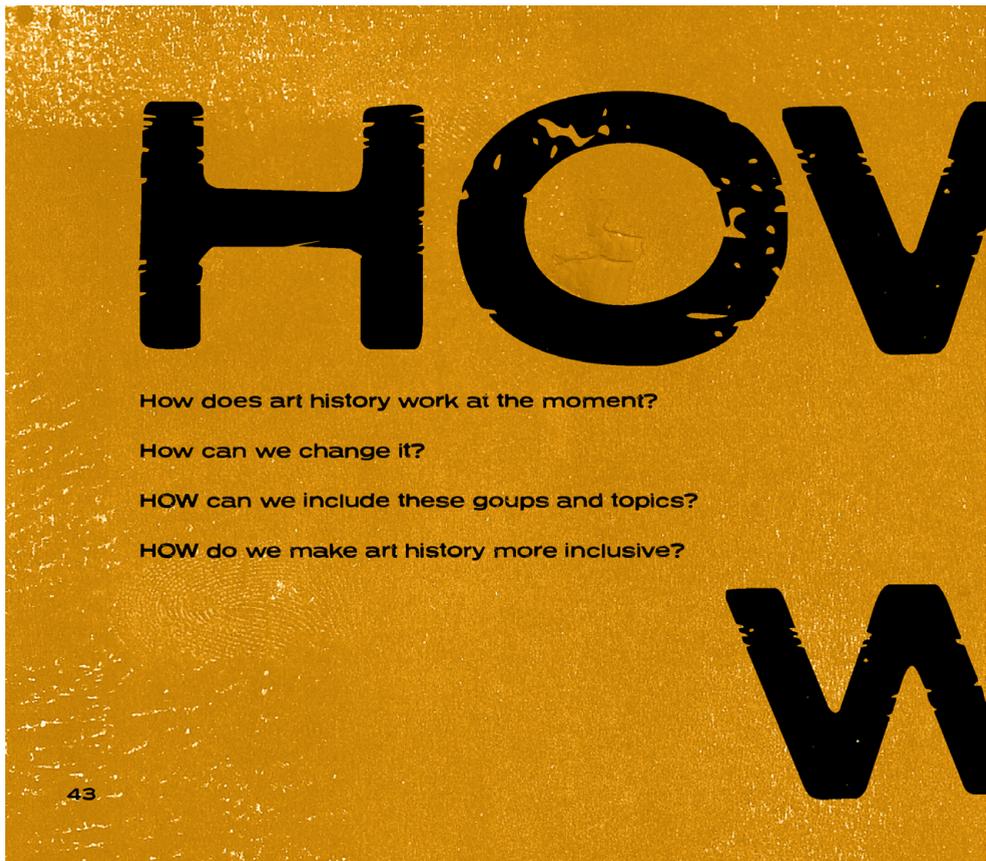
Diese postfundamentalistischen Ansätze könnten uns zu Revisionen führen, die die Vergangenheiten aus *der* Vergangenheit befreit.

NICHTS NEUES

+

UNENDLICH VIEL NEUES





W

WHAT does art history lack?

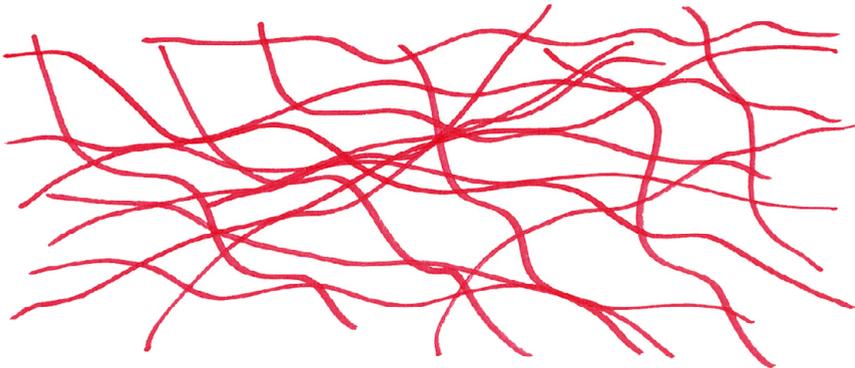
WHAT can be changed about art history?

WHAT groups and themes are being disregarded?

WHAT perspectives have been disregarded?

WHAT

Es ist sehr unübersichtlich im Netz geworden.



Annekathrin Kohout

Hyperinterpretation und das Problem der hermeneutischen Willkür

Selten zuvor war eine kritische Auseinandersetzung mit kunsthistorischen – oder allgemeiner: kunst- und bildwissenschaftlichen – Methoden so relevant wie heute. Denn nicht nur die Gegenstände der Kunstgeschichte, ihre kanonisierten Narrationen, Motive oder Einordnungen, müssen verlernt, umgelernt, neugelernt werden. Auch ihre Methoden müssen verstärkt zur Disposition gestellt, geschärft und von Pseudoformen abgegrenzt werden. Grundlegende kunst- und bildwissenschaftliche Fragen sollten aufgegriffen und nicht nur in Fachkreisen diskutiert und beantwortet werden. Vor allem erscheinen Überlegungen zu den Herausforderungen bei der Beschreibung und Interpretation von Bildern notwendig und wie dabei entstehende Probleme vermieden werden können.

Die aktuelle Virulenz dieser Fragen folgt meiner Einschätzung nach im Wesentlichen aus der Etablierung der Sozialen Medien. Mehr Menschen denn je beteiligen sich in digitalen Netzwerken an der Rezeption von Bildern. In Kommentarbereichen oder Threads, Instagram-Kacheln, YouTube- oder TikTok-Videos analysieren und interpretieren sie Bilder und Kunstwerke. Allerdings geschieht dies nicht immer, um auf seriöse Weise zu neuen Erkenntnissen beizutragen. Oft verfolgen sie dabei die Absicht, sich selbst zu profilieren oder Bilder für ihre eigenen, mitunter politischen Zwecke zu instrumentalisieren. Was im ausgehenden letzten Jahrhundert noch eher abstrakt als Pictorial Turn¹ oder Iconic Turn² beschworen wurde, zeigt sich mehr denn je in der Art, wie Bilder gehandhabt werden, wie sie wahrgenommen, gelesen, weiterverarbeitet und mobilisiert werden. Die viel diskutierte „Macht der Bilder“³ ist in einer zunehmend von (bewegten) Bildern dominierten Kultur zu einem relevanten Untersuchungsfeld geworden.

Doch so wichtig es ist, Bilder richtig *lesen* zu können, so schwer ist es auch. Wir sind immer mehr damit konfrontiert, dass grundlegende Konzepte und damit verbundene Gewohnheiten der Bildwahrnehmung in den vergangenen Jahrzehnten destabilisiert wurden. Das betrifft zum Beispiel die Vorstellung von der Indexikalität der Fotografie und die damit einhergehende Glaubwürdigkeit dieser Bilder, die zwar nicht erst seit den jüngeren Ent-

¹ Vgl. William J. T. Mitchell: The Pictorial Turn, in: *Artforum*, Bd. 30, Nr. 7, März 1992, S. 89–94, <https://www.artforum.com/features/the-pictorial-turn-203612> [Abruf: 12.02.2024].

² Vgl. Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994.

³ Vgl. Hubert Burda und Christa Maar: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004.

wicklungen im Bereich der generativen KI fraglich wurde, aber in den letzten zwei Jahren zu einer gesteigerten Sinnkrise geführt hat. Hinzu kommt, dass sehr viele Menschen mit den Techniken der Bildbearbeitung und -manipulation vertraut sind. Für viele ist es selbstverständlich und zum Alltag geworden, Fotos zu bearbeiten, sie mit Filtern zu versehen, den darauf abgebildeten Körper zu transformieren et cetera – bevor sie über What's App oder Telegram verschickt oder auf Instagram, TikTok und Co. hochgeladen werden. Zwar geht der Diskurs über die Indexikalität der Fotografie von Beginn an mit dem Wissen über die Möglichkeiten ihrer Manipulation einher, doch mittlerweile ist die Bildbetrachtung geradezu routiniert begleitet von der Infragestellung dessen, was man sieht.

Misstrauische Bildbetrachtungen

Auf TikTok muss nicht lange nach Aufnahmen gesucht werden, deren Wahrheitsgehalt im Kommentarbereich in Zweifel gezogen werden. Sei es, weil es sich tatsächlich um eine Bildmanipulation (zum Beispiel durch Filter) handelt oder um eine falsche Kontextualisierung. So sind etwa Aufzeichnungen von Extremwettererscheinungen wie Fluten oder Orkane, in denen sich Schaulust und Besorgnis ausdrücken, ein populäres Videogenre auf TikTok. Doch genauso schnell, wie sie veröffentlicht werden, werden sie zum Fake erklärt. Die von Ninja-Fishing⁴ veröffentlichte Aufnahme eines Orkans in Oldenburg wird dementsprechend just mit Kommentaren wie „Viersen, schon sehr alt“, „das ist kein Orkan, sondern ein Tornado und das Video ist schon alt“ oder „Wann denn 2045“ versehen.⁵ Hier lässt sich bereits erahnen, dass es den Kommentatorinnen weniger um Richtigstellungen geht. Im Vordergrund steht die Artikulation von Zweifeln oder sogar das gezielte Schüren von Misstrauen.

Anhand von Reaktionen auf das Video einer Überschwemmung des Users Bullyzei⁶ kann noch leichter exemplifiziert werden, wie sich zum Grundvertrauen in fotografische Bilder mittlerweile ein Grundmisstrauen gesellt hat. Kommentare, die dem Video Glauben schenken („das hättet ihr euch früher denken sollen – die Eis schotte schmilzt schon lange dahin“ [sic!]), und solche, die es anzweifeln („glauben sie diese geschichte ist wahr? NEIN“ [sic!]), halten sich die Waage.⁷ Ein flüchtiger Blick auf das Profil von Bullyzei hätte bereits ausgereicht, um den Videoclip als bedeutungslose Spielerei mit einem Filter einzuordnen. Dass solche naheliegenden Prüfungen zur richtigen Einschätzung von Inhalten in den Sozialen Medien nicht vorgenommen werden, verstärkt die Vermutung, dass es in vielen Fällen gar nicht um die Richtigkeit des Original-Contents geht – sondern, dass dieser als bloßes Ausgangsmaterial für die Artikulation eigener Ansichten und Intentionen dient.

⁴ Ca. 20k Follower (Stand: Januar 2024).

⁵ Ninja-Fishing, in: *TikTok*, @lordnikon76, 07.11.2023, <https://www.tiktok.com/@lordnikon76/video/7298570786250575136> [Abruf: 14.02.2024].

⁶ Ca. 100 Follower (Stand: Januar 2024).

⁷ Bullyzei, in: *TikTok*, 25.08.2023, @bullyzei, <https://www.tiktok.com/@bullyzei/video/7271317437394504993> [Abruf: 14.02.2024].

Misstrauen ist zum steten Begleiter der Bildbetrachtung geworden. Das hat eine Reihe von Effekten gezeitigt, die manchmal als „Wahrnehmungskrise“⁸ beschrieben werden und in den letzten Jahren viel Beachtung fanden: zum Beispiel der damit verbundene Vertrauensverlust in mediale und politische Prozesse, die damit einhergehenden Verschwörungstheorien, die Beschreibung der Gegenwart als postfaktisches Zeitalter und so weiter. Genauso gab es zahlreiche Analysen einzelner Inhalte oder Bildgattungen: Neben den viel diskutierten Fake News haben sich Kunstwissenschaftlerinnen auch konkreten Bildphänomenen zugewendet. Charlotte Klonk hat sich etwa mit den Bildern des Terrorismus und ihrer Berichterstattung beschäftigt⁹, Daniel Hornuff widmete sich dem Genre der Hassbilder¹⁰ und Elena Korowin hat sich Meme im Zusammenhang mit dem Krieg in der Ukraine vorgenommen¹¹ – um nur einige zu nennen. Während also prinzipiell die Intention von *Bildproduzentinnen* in den Blick genommen und von einer bestimmten Bildästhetik oder von Bildmotiven eine entsprechende Wirkung abgeleitet wird, möchte ich mir nun die Reaktionen und Umgangsweisen – und damit verbunden auch die Intention der *Bildrezipientinnen* genauer ansehen. Das ist deshalb zum ersten Mal in diesem Umfang möglich, da noch nie außerhalb der traditionellen Medien so sichtbar war, wie über Bilder nachgedacht wird, wie sie analysiert und interpretiert werden, ja wie sie von Rezipientinnen regelrecht angeeignet werden.

Rückblick auf die Rezeptionsästhetik

Natürlich ist ‚der Betrachter‘ keine neue Kategorie in der Kunst- oder Bildwissenschaft. In der Rezeptionsästhetik wird er ganz selbstverständlich in seiner Relevanz für das Werk mitgedacht – von John Deweys Überlegung, dass das Kunstwerk erst dann vollständig ist, „wenn es in der Erfahrung eines anderen Menschen als dem, der es schuf, wirksam wird“¹², über Ernst Gombrichs Sprechen von „gelenkten Projektionen“¹³, mit denen er die Eigenschaft von Kunstwerken beschrieb, Aussparungen zu enthalten, die von Betrachterinnen ergänzt werden müssen, oder Umberto Ecos „Modell des offenen Kunstwerks“¹⁴, das die grundsätzlich mehrdeutige Botschaft von Werken betont, bis hin zu Wolfgang Kemp's Entwurf eines „impliziten Betrachters“¹⁵. Diese in Anlehnung an die literaturwissenschaftliche Kategorie des „impliziten Lesers“ entworfene Formulierung sollte die Erkenntnis verankern, dass die Betrachtenden konstitutiv für das Kunstwerk sind. Ausgehend davon hat Kemp sich damit auseinandergesetzt, wie eine „rezeptionsästhetische Werkanalyse“¹⁶ aussehen kann, die berücksichtigt,

8 Simon Sahner: Echter Krieg, unsichere Bilder – Wahrnehmung und Erzählungen in Sozialen Medien, in: *54books*, 03.02.2022, <https://54books.de/unsichere-bilder-echter-krieg-von-wahrnehmung-und-erzaehlungen-in-sozialen-medien> [Abruf 16.01.2024].

9 Vgl. Charlotte Klonk: *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt a. M. 2017.

10 Vgl. Daniel Hornuff: *Hassbilder. Gewalt posten, Erniedrigung liken, Feindschaft teilen*, Berlin 2020.

11 Vgl. Elena Korowin: *Krieg geht viral. Visuelle Kultur und Kunst im Ukraine-Krieg*, Bielefeld 2023.

12 John Dewey: *Erfahrung und Natur*, Frankfurt a. M. 2006 [1925], S. 125.

13 Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 2002 [1960], S. 225.

14 Vgl. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977 [1962].

15 Vgl. Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: ders. u. a. (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1988 [1985], S. 240–258, hier S. 243.

16 Vgl. ebd., S. 249.

dass die ästhetische Kommunikation zwischen Produzierenden und Rezipierenden einerseits indirekt stattfindet (sie treten meistens nicht miteinander in Kontakt und müssen entsprechende Abstraktionsleistungen erbringen) und andererseits immer kontextgebunden ist, wobei der Kontext maßgeblich an der Generierung von Bedeutung beteiligt ist.¹⁷

Bezogen sich diese Überlegungen noch auf die Analyse und Interpretation von Kunstwerken, die sich nicht in verschiedensten Kontexten bewähren mussten, und denen gegenüber sowohl Produzierende als auch Rezipierende eine reflektierte Haltung einnehmen, die Betrachtungskonventionen erfüllen und dementsprechend gerichtete Abstraktionsleistungen erbringen, stellte sich eine rezeptionsästhetische Untersuchung von Bildern anderer Art als Herausforderung dar. Zwar betonte etwa die Bildwissenschaft angesichts der Einflüsse von visuellen Massenmedien (wo es nicht mehr um Kunstwerke ging) stets die Notwendigkeit einer Ausbildung von Medienkompetenz – mit der sich eine Manipulation durch die „Macht der Bilder“ verhindern oder eindämmen ließe –, wie diese aber genau aussehen könnte und sollte und ob sie überhaupt gegenüber Einflussnahmen wirksam wäre, erwies sich als schwer zu beantworten. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass nur spekulative Annahmen über die Abläufe der Rezeption oder die Intention von Rezipientinnen getroffen werden konnten – bis jetzt. Denn Kommentarspalten, Reaction Videos oder Memes lässt sich deutlicher als je zuvor entnehmen, welche Prozesse Bilder in Gang bringen können, welche Wirkung sie entfalten, zu welchen Lesarten und Interpretationen sie provozieren.

Wie schon die Kommentare der beiden Eingangsbeispiele vermuten lassen, sind Bildrezipientinnen möglicherweise nicht so schnell oder einfach manipulierbar und von Bildern verführbar, wie es oft angenommen wurde und wird.¹⁸ Diese Annahme möchte ich zwar nicht völlig zurückweisen, geschweige denn dementieren, aber ich werde dieser Lesart doch zumindest die durchaus aktive, reflektierte, wenn auch nicht weniger problematische Praxis der *Hyperinterpretation* entgegensetzen. Bevor ich genauer auf den Begriff und die Tätigkeit, die er beschreiben soll, eingehen und einen Definitionsvorschlag machen werde, noch folgender Hinweis: Ich möchte mit dem Begriff der Hyperinterpretation keine Empfindlichkeit bezeichnen oder gar eine „Übersensibilität“ diagnostizieren. Der Begriff soll weder ein psychologisierendes, noch ein Bewertungsinstrument sein, sondern eine analytische Perspektive eröffnen.

Um das Phänomen der Hyperinterpretation zu veranschaulichen, ist es hilfreich, zunächst die Mechanismen heutiger Bildrezeption zu exemplifizieren.

Greta Thunbergs Stimmungs-Oktopus und der „forensische Blick“

Am 20. Oktober 2023 postete Greta Thunberg auf ihrem X-Kanal ein Bild, das Aufsehen erregte. (Abb. 1) Mit Protestplakaten und drei weiteren Mitgliedern der *Fridays For Future*-Bewegung sowie im Kommentar zum Bild bekundete sie ihre Solidarität mit den Palästinenserinnen in Gaza. Nach dem terroristischen Anschlag der Hamas am 7. Oktober 2023

¹⁷ Vgl. ebd., S. 245.

¹⁸ Vgl. Burda/Maar (Hg.) 2004, a.a.O.; Mark A. Halawa: *Die Bilderfrage als Machtfrage. Perspektiven einer Kritik des Bildes*, Berlin 2012.



Abb. 1 Screenshot von Claas Gefroi, veröffentlicht am 20.10.2023 auf Mastodon, <https://mastodon.social/@claasgefroi/111267453561098877> [Abruf: 14.02.2024].

war es das erste Posting von Thunberg, das zu dem Konflikt Stellung nahm – nachdem sie sich fast zwei Wochen nicht dazu geäußert hatte. Diese Tatsache hätte womöglich ausgereicht, um eine Empörung größeren Ausmaßes zu erzeugen, denn zu diesem Zeitpunkt gab es bereits zahlreiche journalistische Artikel, die ein vielsagendes Schweigen von politischen Aktivistinnen zu dem grauenvollen Angriff der Hamas beobachteten und beklagten.¹⁹ Dass dieses Schweigen nun mit „Stands with Palestine“ und „Stands with Gaza“-Plakaten gebrochen wurde, wäre schon Anlass genug gewesen, die Haltung der Klimaaktivistin kritisch zu befragen. Doch angesichts dessen, was etliche Kommentatorinnen in dem Bild sofort entdeckt haben, erwies sich das als nebensächlich: nämlich einen kleinen blauen Kuscheltier-Oktopus, dessen Mundwinkel schmolgend nach unten gezogen sind. Er ist prominent auf dem Knie einer Mitstreiterin platziert und als einziges Utensil auf dem Bild präsent.

Die Bildinterpretationen ließen nicht lange auf sich warten und der Oktopus wurde als ein antisemitisches Symbol gelesen. (Abb. 2) Doch es blieb nicht bei bloßen Behauptungen: Um diese Interpretation zu stützen, wurden vielfach kunstwissenschaftlich nicht unvertraute, zum Beispiel ikonografische Methoden herangezogen, insbesondere warteten einige Kommentatorinnen mit historischen Vergleichsbeispielen auf. Dabei wurde häufig auf die anti-

¹⁹ Vgl. z. B. Thomas E. Schmidt: Ohne Kompass. Warum der Hamas-Terror die Kultur in Deutschland spaltet, in: *Zeit Online*, 01.11.2023, <https://www.zeit.de/2023/46/hamas-angriff-schweigen-deutschland-kulturbetrieb> [Abruf: 16.01.2024].



Abb. 2 Screenshot der Autorin, <https://twitter.com/AStaroselski/status/1715349691351576694> [Abruf: 14.02.2024].

semitische Propaganda-Karikatur von Josef Plank aus den 1930er Jahren (circa 1938²⁰) verwiesen, der mit einer blauen Krake die vermeintliche Weltverschwörung eines sogenannten Finanzjudentums illustrierte. (Abb. 3) Thunberg reagierte schnell auf diese Einschätzungen, löschte das Posting und veröffentlichte etwa zweieinhalb Stunden nach dem ursprünglichen

²⁰ Vgl. Uwe Lindemann: *Der Krake. Geschichte und Gegenwart einer politischen Leitmetapher*, Berlin 2021, S. 10.

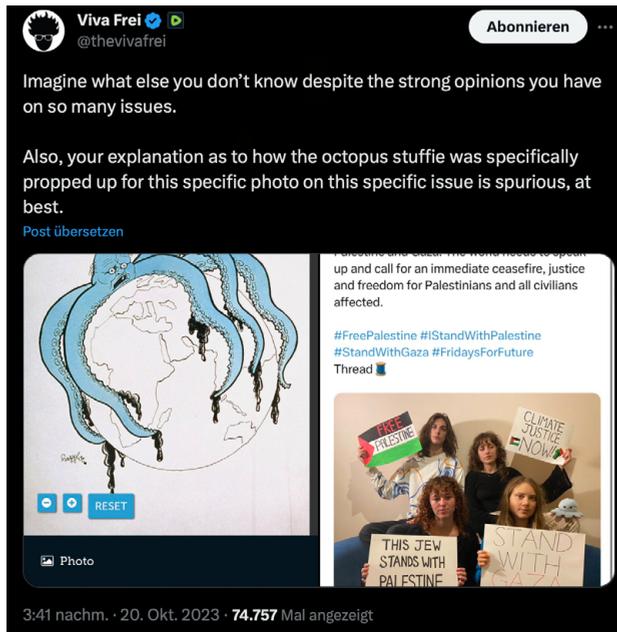


Abb. 3 Screenshot der Autorin, <https://twitter.com/thevivafrei/status/1715362623313555480> [Abruf: 14.02.2024].

Beitrag das Bild noch einmal – der Oktopus war nun abgeschnitten. Im Kommentarbereich erklärt sie sich wie folgt: „It has come to my knowledge that the stuffed animal shown in my earlier post can be interpreted as a symbol for antisemitism, which I was completely unaware of. The toy in the picture is a tool often used by autistic people as a way to communicate feelings. We are of course against any type of discrimination, and condemn antisemitism in all forms and shapes. This is non-negotiable. That is why I deleted the last post.“²¹ Nun standen sich also die Ergebnisse der Bildinterpretation und die Aussage der Autorin des Fotos, die eine solche Deutung entschieden ablehnte, gegenüber.

Doch für viele war die Evidenz des Ausgangsbildes so stark, dass sie nach weiteren Argumentationen und Beweisen suchten, um bei ihrer Deutung bleiben zu können. Dabei ging es teilweise durchaus analytisch zu: Einige setzten das Dargestellte in einen zeithistorischen Kontext (den des Nahostkonflikts) oder in Relation zum sonstigen Bildprogramm von Thunberg (die angeblich noch nie einen solchen Oktopus gepostet hatte). Andere befragten das Motiv auf seine Wahrscheinlichkeit in Hinblick auf die Medienkompetenz einer Person, die weit über sechs Millionen Follower hat: Wie realistisch ist es, dass ein Bild auf einem solchem Account ohne Prüfung gepostet wird?

Aber auch von anderer Seite wurden Bildbeweise ins Feld geführt, die belegen sollten, dass es sich gerade nicht um ein antisemitisches Symbol, sondern um ein Kuscheltier

²¹ Greta Thunberg, in: X, @GretaThunberg, 20.10.2023, <https://twitter.com/GretaThunberg/status/1715355506078892505> [Abruf: 16.01.2024].



Abb. 4 Screenshot der Autorin, <https://twitter.com/GrodeckW/status/1715828423166173293> [Abruf: 14.02.2024].

handelt, das sich unter Autistinnen so großer Beliebtheit erfreut, dass es mittlerweile zu einem Symbolbild für ihre Community geworden ist. (Abb. 4) Mithilfe eines Screenshots von einem Online-Shop für derartige Kuscheltiere wurde eine völlig andere Interpretation entwickelt: Da der Spielzeug-Oktopus je nach Gemütslage entweder in ein lachendes oder in ein trauriges Gesicht gewendet werden kann, sei das traurige Gesicht im Ausgangsposting als Kommentar auf die Lage in Gaza zu lesen.

Schließlich wurde von weiteren Usern, ebenfalls durch Bildvergleiche – allerdings bei gleichzeitiger Missachtung des „Free Palestine“-Kontexts –, die Interpretation als übertrieben dargestellt. Nicht ohne Zynismus fragten sie: Da es sich um ein so verbreitetes Kuscheltier handelt, macht uns das dann nicht alle zu Antisemitinnen? Vereinzelt gab es auch wohlwollendere Betrachtungsweisen. Indem verschiedene Bilder der Kunst- und Kulturgeschichte gesammelt wurden, in denen der Oktopus andere Bedeutungen besitzt, sollte aufgezeigt werden, dass das Motiv nicht notwendigerweise antisemitisch zu lesen ist und damit angezweifelt werden, dass Thunberg von einer entsprechenden Symbolik des Motivs wusste.

Die Literaturwissenschaftlerin Sylvia Sasse hat die Beweisführung mit Bildern, bei denen es darum geht, etwas zu entlarven, den „forensischen Blick“ genannt.²² Ihre Analyse bezog sich überwiegend auf das Genre der Kriegsbilder, etwa wenn User in den Sozialen Medien darüber spekulieren, ob es sich um echtes Blut oder Farbe handelt, ob Leichen auf einem Foto wirklich dem Kontext entstammen, dem sie zugeordnet werden, oder ob

²² Vgl. Sylvia Sasse: Der „forensische“ Blick, in: *Geschichte der Gegenwart*, 05.06.2022, <https://geschichtedergegenwart.ch/der-forensische-blick> [Abruf: 16.01.2024].

es nicht auch ein älteres Foto sein könnte, das an einem anderen Ort entstanden ist. Doch dieser Blick richtet sich bei weitem nicht nur auf das Genre der Kriegsbilder und er betrifft auch nicht nur Realitätsbehauptungen von Bildern. Vielmehr wird der forensische Blick auf alle Bilder geworfen, denen aus irgendeinem Grund misstraut wird, selbst wenn es um die Frage geht, wie symbolisch ein Motiv gemeint ist. Da es sich, wie bereits ausgeführt, bei dem Misstrauen um eine Grundhaltung den Bildern der Sozialen Medien gegenüber handelt, richtet er sich auf nahezu alle Bilder – unabhängig, ob es um das Aussehen einer Person (Stichwort Beauty-Filter) geht, um aktuelle Geschehnisse in Kriegsgebieten oder eventuelle geheime Botschaften.

Ein forensischer Blick beschreibt üblicherweise die Fähigkeit, Dinge sorgfältig und methodisch zu untersuchen, um Beweise zu sammeln und Schlussfolgerungen zu ziehen, insbesondere in einem rechtlichen oder kriminalistischen Kontext und mit dem Zweck des Anscheins möglichst objektiver Analysen. Zurecht hat Sasse deshalb auch darauf hingewiesen, dass dieser forensische Blick, wie er uns in den Sozialen Medien begegnet, in den meisten Fällen nicht wirklich bildforensisch ist und über keinen Wahrheitsgehalt verfügt, sondern nur eine „Imitation“ dessen – mit dem Ziel, eine bestimmte Rezeption zu erzeugen.²³ Anstatt von Imitation könnte auch, so schlage ich vor, von Simulation gesprochen werden, da nicht einfach spezifische Handlungen oder Eigenschaften nachgeahmt werden, sondern auch das mit der Forensik verbundene reale System. Sasse schreibt weiter: „Der forensische Blick dient dann nicht der Suche nach Evidenz, er soll vielmehr zu einer entemotionalisierten Rezeption führen. Es ist ein kalter Blick, der da erzeugt wird, ein technischer Blick [...]“²⁴

Für Kriegsbilder mag das überwiegend stimmen, allerdings kann es in anderen Fällen ganz im Gegenteil auch zu einer expliziten Emotionalisierung führen, wie sich am Beispiel des Postings von Greta Thunberg zeigen lässt, bei dem sich Gegnerinnen und Unterstützerinnen mit ihren Interpretationen immer hitziger gegeneinander positionierten. Wie bei der gezielten Aneignung des forensischen Blicks handelt es sich bei derartigen Interpretationen zugleich um eine Instrumentalisierung der ihnen zugrundeliegenden Bilder – ein zentraler Aspekt dessen, was ich mit Hyperinterpretation meine. Wenn Roland Tichy auf der Plattform X über das Bild von Thunberg schreibt: „Zeigt uns Greta Thunberg hier ihr Lieblingskuscheltier, eine Krake? Nein. Es ist das Symbol der Nazis für die angeblichen Finanz-Juden. Thunberg stellt sich zudem an die Seite der Hamas, die erklärtermaßen alle Juden vernichten will. Das wahre Gesicht der radikalen Klimabewegung?“²⁵, dann geht es ihm nicht darum herauszufinden, ob das Bild antisemitisch ist oder nicht – sondern das Bild und seine vermeintliche Aussage wird für eine Kritik an der „radikalen Klimabewegung“ und für eine Mobilisierung seiner Community instrumentalisiert.

Hyperinterpretation imitiert – mit Sasse gesprochen – den Vorgang des Interpretierens. Während es sich bei der Interpretation um eine Methode handelt, mit der eine plausible Bedeutung aus vielen möglichen, weniger plausiblen Bedeutungen herauskristallisiert wer-

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Roland Tichy, in: X, @RolandTichy, 20.10.2023, <https://twitter.com/RolandTichy/status/1715382580390801771> [Abruf: 16.01.2024].

den soll, es sich demnach um einen Verstehensprozess handelt, verfolgt die Hyperinterpretation den Zweck, Instrumentalisierungen eines Bildes oder eines bestimmten Inhalts zu verbergen oder zu legitimieren. Die schlichte Artikulation von Assoziationen zu einem Bild wäre demnach keine Hyperinterpretation.

Hyperinterpretation geht über eine von Affekten, der Schaulust und dem Voyeurismus gesteuerte, übergrieffige bis herabwürdigende Rezeption – was die Literaturwissenschaftlerinnen Elisabeth Heyne und Tanja Prokić „*Invective Gaze*“²⁶ nennen – hinaus. Denn Bilder werden sich bewusst zueigen gemacht. Sie werden regelrecht zu Werkzeugen politischer, parteipolitischer, unternehmerischer, institutioneller, persönlicher und individueller Interessen. Deswegen spielt es auch nur eine geringe Rolle, ob und wie Greta Thunberg auf die Vorwürfe/Interpretationen reagiert. So sehr es Nutzerinnen gegeben haben mag, die tatsächlich enttäuscht oder auch schockiert waren, dass der Oktopus im Kontext dieser eindeutigen Positionierung im Nahostkonflikt platziert wurde, so sehr ist das Bild für andere ein Anlass gewesen, eine ihnen ohnehin verhasste Person von ihrem vermeintlichen Thron zu stürzen und hintergründig das, wofür sie steht – nämlich den Klimaschutz – als nicht mehr satisfaktionsfähig zu erklären. Beispiele dafür finden sich vor allem auf rechten Accounts, die auf der Grundlage dieser Interpretation Memes mit sehr böswilligen Charakteren produziert haben.

Aus welchen Gründen auch immer der Oktopus auf dem Bild platziert wurde: Die beiden dominierenden Lesarten als autistisches oder antisemitisches Symbol lassen sich aufgrund der Kontexte nicht mehr aus der Welt bringen. Die doppelte Lesart eines Symbols führt im Allgemeinen regelmäßig dazu, dass den Senderinnen ein sogenanntes *dog whistling*²⁷ vorgehalten wird: Tut Greta nur so, als habe sie auf ihren Autismus anspielen wollen, in Wahrheit aber habe sie ein antisemitisches Signal gesendet, das bestimmte Anhängerinnen auch genau so verstehen sollen? Wie dem auch sei: Letztlich hat das Bildmotiv zu einer Reaktivierung und Renaissance der Verwendung des antisemitischen Symbols des Oktopus geführt, die Anzahl seiner Verwendung erhöht und deshalb faktisch zu antisemitischen Äußerungen beigetragen.

Die Reaktionskultur der Sozialen Medien

Wie im Beispiel des Postings von Greta Thunberg bereits deutlich wurde, spielt das Ausgangsbild und seine politische Motivation im Verlauf der durch unzählige Interpretationen und Memifizierungen immer weiter steigenden Erregung darüber kaum noch eine Rolle. Das ist symptomatisch für etwas, das ich die *Reaktionskultur der Sozialen Medien* nennen möchte: Eine Kultur, in der die Reaktionen auf kulturelle Artefakte nicht mehr zweitrangig

²⁶ Elisabeth Heyne und Tanja Prokić (Hg.): *Invective Gaze. Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld 2022.

²⁷ In der Politik bezeichnet „dog whistler“ jemanden, der politische Botschaften in verschlüsselter und suggestiver Sprache vorbringt, um die Unterstützung einer bestimmten Gruppe zu gewinnen, ohne den Widerspruch eines breiteren Publikums zu provozieren. Das Konzept ist nach den Ultraschall-Hundepfeifen benannt, die für Hunde, aber nicht für Menschen hörbar sind. „Dog whistler“ verwenden eine Sprache, die der Mehrheit unauffällig scheint, aber der Zielgruppe bestimmte Inhalte vermittelt.

oder ihnen nachgestellt sind, sondern zum eigentlichen Zentrum wird. Die kulturellen Artefakte sind – zugespitzt formuliert – nur noch der Kick-off für die Reaktionen darauf. Es ist eine Kultur, die nicht nur permanent Reaktionen zulässt, sondern die regelrecht dazu auffordert, sie provoziert.

Die Architektur der Sozialen Medien unterstützt diese Verlagerung. Bilder (und natürlich auch alle anderen Inhalte) sind mit der Möglichkeit des Likens, Teilens und Repostens versehen, ihre Inhalte auf Memifizierung angelegt. Wobei die Formulierung „Möglichkeit“ suggeriert, dass diese Funktionen fakultativ seien. Tatsächlich sind sie für all diejenigen, die sich aktiv in den Öffentlichkeiten der Sozialen Medien bewegen möchten, obligatorisch – denn nur, wenn Interaktionen stattfinden, werden Inhalte vom Algorithmus der Plattformen begünstigt, und damit wird auch die Sichtbarkeit, ja die gesamte digitale Präsenz entschieden.

Diese Reaktionskultur hat mindestens zwei Entwicklungen forciert, die mittlerweile prägend geworden sind:

Erstens werden Inhalte selbst so gestaltet, dass sie affordant sind, zu Reaktionen auffordern. Das gilt für die gesamte Medienlandschaft, auch für den klassischen Journalismus (man denke nur an Begriffe wie das Clickbaiting) und Musikvideos (in denen zunehmend Hinweise oder Botschaften für Fans versteckt werden, damit diese Analyse-Videos dazu drehen und sich in Foren darüber austauschen können). Und das gilt – um ein sehr populäres Beispiel zu nennen – auch für die Inhalte von Influencerinnen, die die Absicht, andere zu Kaufreaktionen anzustiften, schon im Namen tragen.

Zweitens sind Reaktionen auf Bilder mittlerweile genauso kultiviert wie die Bilder selbst. Sie nehmen teilweise sogar selbst Werkcharakter an, liegen in schriftlicher oder visueller Form vor und machen sich verschiedene Stilmittel zunutze. Man denke an das Format der Reaction Videos: Sie stellen nicht einfach eine emotionale Reaktion dar, sondern es sind visuell teilweise aufwendig inszenierte, „gestaltete Emotionen“²⁸. Der Werkcharakter von Reaktionen ist insofern auch nicht überraschend, weil all diese Rezeptionsformen auf der Bühne, vor einem Publikum, in der Öffentlichkeit der Sozialen Medien stattfinden.

Was ist Hyperinterpretation?

Die Etablierung dieser Reaktionskultur hat natürlich auch zu einer Professionalisierung geführt. Bilder und Inhalte sind zunehmend genauestens durchdacht, auch außerhalb der etablierten Medien. Selbst wenn der Oktopus von Greta Thunberg nicht mit entsprechender Bedeutung aufgeladen wurde – man wird und kann sie ihm immer unterstellen, weil es gängig ist, Inhalte semantisch aufzuladen.

Die Rezipientinnen sind also sehr achtsam für die Gestaltung und Motivgebung von Bildern geworden. Bilder zu interpretieren, ist daher zunächst einmal ein Instrument, mit der neugewonnenen Aufmerksamkeit umzugehen, die Inhalte in den Sozialen Medien erhalten. Alle Arten von Interpretationen sind immer auch anteilig spekulativ, können

²⁸ Annekathrin Kohout: Improvisierte Kritik: Über Reaction Videos, in: Oliver Ruf und Christoph H. Winter (Hg.): *Small Critics. Transmediale Konzepte feuilletonistischer Schreibweisen der Gegenwart*, Würzburg 2022, S. 183–201, hier S. 193.

revidiert oder auch als hinfällig erklärt werden. Das aber macht sie anfällig für Instrumentalisierungen. Interpretationen, die über das Ziel einer sachlichen Analyse und Einordnung hinausgehen, ja diese lediglich simulieren, sollten entsprechend begrifflich und konzeptuell markiert werden. Ich schlage vor, sie *Hyperinterpretationen* zu nennen. Es ist ein Interpretieren, das instrumentellen Charakter hat und deren Interpreten sich dessen bewusst sind. Es ist auch ein Interpretieren, das in verschiedenen Medien stattfinden kann. Abseits des Kommentarbereichs oder Threads, die in der Tradition klassischer Textinterpretation zu verorten sind, gibt es mittlerweile ganz neue Formate: Neben dem bereits erwähnten Reaction Video werden auch Meme als visuelle Hyperinterpretation von Bildern eingesetzt, wie am Beispiel der Rezeption des Thunberg-Postings deutlich wurde.

Hyperinterpretationen werden künftig noch genauer zu klassifizieren sein. So gibt es neben der gezielten Falschinterpretation, wie sie einigen Rezipientinnen des Thunberg-Postings vorgeworfen werden könnte, auch bloße Ignoranz oder das, was Robert Musil einst „Dummlistigkeit“²⁹ nannte: Bei dieser Art der Hyperinterpretation werden Subtexte, Kontexte, Zwischentöne et cetera absichtlich ausgeblendet. Auch gezielte Ent- und Falschkontextualisierungen wären eine Spielart hermeneutischen Mutwillens, denen sich eigens gewidmet werden sollte.

Selbstredend sind Hyperinterpretationen ausdrücklich von der kunstwissenschaftlichen oder kunstkritischen Praxis des Interpretierens zu unterscheiden. Da diese simuliert wird, ist es unerlässlich, Unterschiede zu benennen. Schon in der für die Kunstwissenschaft sehr einflussreichen Methodenreflexion von Erwin Panofsky (insbesondere in seinem Aufsatz *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*³⁰) stand die Auseinandersetzung mit der Frage im Zentrum, wie absichtliche Falsch- und Fehlinterpretationen vermieden werden können, ja wie man der interpretativen „Gewalt“ Grenzen setzen kann. Den Gewaltbegriff hatte Panofsky von Martin Heidegger übernommen, der sich in seinem Buch *Kant und das Problem der Metaphysik*³¹ mit dem „Wesen der Interpretation“³² auseinandersetzte. Dessen Aussage – „Um freilich dem, was die Worte sagen, dasjenige abzurufen, was sie sagen wollen, muß jede Interpretation Gewalt brauchen.“³³ – stellte ganz grundlegend infrage, ob eine Interpretation dem Interpretierten überhaupt gerecht werden kann, und machte zugleich deutlich, dass sie immer mit einem gewissen Grad an Willkür verbunden ist. Panofskys Aufsatz lässt sich als Appell an Kunstwissenschaftlerinnen verstehen, der subjektiven Willkür stets durch „objektive Korrekture“ Einheit zu gebieten.³⁴

²⁹ Robert Musil: *Über die Dummheit*, Stuttgart 2018 [1937], S. 17: „Dummlistigkeit finde[t] sich denn auch wirklich noch in Abhängigkeitsverhältnissen, wo die Kräfte so ungleich verteilt sind, dass der Schwächere sein Heil darin sucht, sich dümmer zu stellen, als er ist [...]“

³⁰ Erwin Panofsky: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: Karen Michels und Martin Warnke (Hg.): *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze II*, Berlin 1998, S. 1064–1078.

³¹ Martin Heidegger: *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt a. M. 1973.

³² Felix Thürlemann: *Ikonographie, Ikonologie, Ikonek*. Max Imdahl liest Erwin Panofsky, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen*, Frankfurt a. M. 2009, S. 214–234, hier S. 215.

³³ Heidegger 1973, a.a.O., S. 196.

³⁴ Vgl. Thürlemann 2009, a.a.O., S. 216.

Weinger optimistisch, dass der subjektiven Willkür von Interpretationen überhaupt Einheit geboten werden kann, ist Susan Sontag. „Die Interpretation macht die Kunst manipulierbar“, schrieb sie in ihrem Aufsatz *Against Interpretation*.³⁵ Darin kritisiert sie die Interpretation als „Akt der Ausgrabung“, bei dem es darum geht, die „wahre Bedeutung“ eines wie auch immer gearteten „eigentliche[n] Text[es]“ freizulegen.³⁶ Dieses Ziel verfehle aber jede Interpretation, da sie eine „Schattenwelt der ‚Bedeutungen‘“ errichte, die die „Welt arm und leer“ mache.³⁷ Interpretieren festige „die Vorstellung, dass es tatsächlich so etwas wie den Inhalt eines Kunstwerks gibt“, und das „interpretatorische Philistertum“ verhindere somit einen sinnlicheren, die Form im Blick behaltenden Zugang zum Kunstwerk. Kafkas Werk beschreibt sie vor diesem Hintergrund etwa als „Opfer einer Massenvergewaltigung“ durch „Armeen von Interpreten“.³⁸ Wie Heidegger und Panofsky betont sie damit die mal mehr und mal weniger mutwillige Aneignung des Werkes durch Interpretinnen, die im Grunde nur deshalb Sinn verfestigen, um ihrer eigenen Interessenlage Ausdruck zu verleihen. Interpretinnen und Künstlerinnen sind für Sontag Kontrahentinnen, die um Deutungshoheit kämpfen. Das liest sich bereits sehr ähnlich wie das, was ich mit Hyperinterpretation meine.

Ist also jedes Interpretieren immer schon ein Hyperinterpretieren? Auch wenn es nicht immer deutlich voneinander zu unterscheiden ist, macht mein Vorschlag dennoch Sinn. Auch Sontag nimmt diese Unterscheidung vor, wenn sie zum Ende ihres Aufsatzes betont, es bräuchte eine Interpretation, „die dem Kunstwerk dient, statt sich an seinen Platz zu drängen“³⁹, die ein „beschreibendes und kein vorschreibendes Vokabular“⁴⁰ benutzt. Auch bei ihr ist bereits zu erahnen, dass es einerseits Interpretationen gibt, die instrumentalisieren und denen das Interpretierte Mittel zum Zweck ist, und andererseits Interpretationen, die sich durch eine „präzise, scharfsichtige und liebevolle Beschreibung der äußeren Erscheinungsform eines Kunstwerks“⁴¹ auszeichnen.

Das heißt, es bedarf eines hermeneutischen Ethos, das bei gleicher Methode (Interpretation) dafür verantwortlich ist, dass das Erkenntnisinteresse im Vordergrund steht, dass nicht gegen, sondern mit dem Artefakt argumentiert wird – und nicht, dass wie bei der Hyperinterpretation destruktive Interessen leiten. Während Interpretationen im Idealfall von dem Respekt gegenüber den Artefakten und von Verantwortungsbewusstsein gegenüber den Adressatinnen geprägt sind, sind Hyperinterpretationen Resultate eigenen Beliebens. Deshalb ist es umso erforderlicher, jede (Hyper-)Interpretation zu interpretieren.

Das gilt erst recht, weil Interpretationen und Hyperinterpretationen nicht mehr nur einen kleineren Kreis an Intellektuellen betreffen, die sich über richtige und falsche, angemessene und unangemessene Lesarten eines Kunstwerks streiten. Die Unterscheidung

³⁵ Susan Sontag: *Gegen Interpretation (Against Interpretation)*, in: dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a. M. 1982, S. 11–22, hier S. 16.

³⁶ Ebd., S. 15.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 16.

³⁹ Ebd., S. 20.

⁴⁰ Ebd., S. 21.

⁴¹ Ebd., S. 21.

von Interpretation und Hyperinterpretation ist deshalb so dringlich, weil Auslegungen eine Alltagspraxis von sehr vielen Menschen geworden sind, die nicht über eine entsprechende Ausbildung verfügen. Hinzu kommt, dass es oft um Auslegungen von Bildern geht, die keinesfalls den Anspruch haben, ein Kunstwerk zu sein, sondern die von vornherein in kommunikative Kontexte eingebunden sind und deshalb Demut einem „Genie“ gegenüber gar nicht erst erforderlich machen.

So sehr Auslegungen, die ich Hyperinterpretation nennen möchte, Vorläufer in der Kunstwissenschaft und mehr noch in der Kunstkritik hatten (wo die Artikulation einer Meinung zum guten Ton gehört und nicht Einordnungen, sondern Bewertungen angestrebt werden), möchte ich sie doch als ein Rezeptionsphänomen der Sozialen Medien beschreiben und als Reaktion auf die übermäßige Hyperproduktion von Artefakten verschiedenster Art – auf die keine besondere Rücksicht genommen werden muss, gerade weil sie oftmals nicht als Kunstwerke im hochkulturellen Sinne markiert werden, sondern als kommunikative Ausdrucksformen. Hyperinterpretation ist auch insofern dem nicht-linearen, dezentralen, fragmentarischen Hypertext erwachsen, als sie eine vergleichbar nicht-lineare, ent- und neukontextualisierende Interpretation von Texten vornimmt. Sie sind in Form von Kommentaren und Threads, Reels oder Memes in die „Kultur der Digitalität“ eingebettet, die sich unter anderem durch Referenzialität auszeichnet.⁴²

Als eine Alltagspraxis wirkt das im digitalen Raum praktizierte Hyperinterpretieren auch auf den analogen Raum zurück und verändert längst auch andere Arten von Artefakten, betrifft also auch die Wahrnehmung von Kunstwerken, Mode und Design, die, wenn sie nicht gerade freigestellt sind, wie im Museum oder auf dem Laufsteg, sondern in die Sozialen Medien gelangen (und bekanntlich gelangt alles in die Sozialen Medien!), auch unter anderen Vorzeichen gelesen werden, plötzlich anderen Kriterien und auch anderen Interpretinnen ausgesetzt sind.

Einsatz von Hyperinterpretation

Folgendes Beispiel zeigt deutlich, welche Auswirkungen Hyperinterpretationen über den digitalen Raum hinaus haben können. Im März 2023 ging das Gemälde *Fuck Abstraction!* der Schweizer Künstlerin Miriam Cahn in den Sozialen Medien viral, nachdem es als eines von 200 anderen Bildern in ihrer Ausstellung im Pariser Palais de Tokyo zu sehen war. Cahns Arbeiten zeigen regelmäßig Bilder von Gewalt, die bei den Betrachterinnen Unbehagen auslösen. So hat sie in der Vergangenheit beispielsweise Vergewaltigungen dargestellt, die als feministische Kritik am Missbrauch von Macht gemeint sind. Ihr Gemälde *Fuck Abstraction!* zeigt ebenfalls Gewalt: Zu sehen ist eine muskulöse Figur mit einem erigierten Penis, die von einer knienden nackten Figur, die kleiner ist und deren Hände gefesselt sind, oral befriedigt wird beziehungsweise diese dazu nötigt. Mit der anderen Hand hält sie den Kopf einer weiteren Figur.

Im Ausstellungstext stand zu dieser Arbeit: „The painting ‚fuck abstraction!‘ was made during the war in Ukraine and after that, images of the mass grave in Bucha have been

⁴² Vgl. Felix Stalder: *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016.

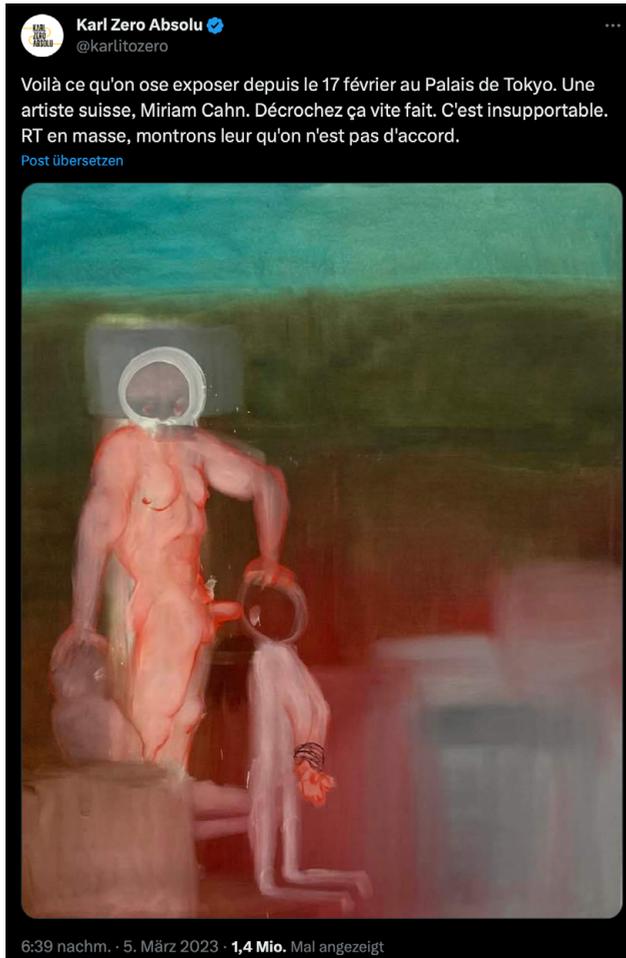


Abb. 5 Screenshot der Autorin, <https://twitter.com/karlitozero/status/1632435732462665733> [Abruf: 14.02.2024].

broadcast as well as images of the rapes of numerous women and men. Miriam Cahn reacts on the spot to these images that circulate on social media and make a world tour.“ Inhaltlich geht es demnach – so zumindest die Intention der Künstlerin – um sexuelle Gewalt als Kriegswaffe und Kriegsverbrechen.

Nachdem der französische Talkshow-Moderator Karl Zéro das Bild auf Twitter veröffentlichte, mit dem Hinweis, dass es unerträglich sei, hat es sich vor allem in konservativen und rechten Communities verbreitet. (Abb. 5)

Ihre Hyperinterpretation lautete: Es handele sich um die Verherrlichung oder zumindest Verharmlosung von Pädophilie, bei dem Opfer eindeutig um ein Kind. Damit wurde die Maschinerie zum Laufen gebracht: Das Palais De Tokyo veröffentlichte schließlich eine Stellungnahme in dem Sozialen Netzwerk, andere versuchten die Erklärung zum Bild zu verbreiten, um der falschen Interpretation etwas entgegenzusetzen.



Abb. 6 Screenshot der Autorin (erstellt im Dezember 2023), Posting bereits gelöscht.

Aber – wie bereits erwähnt – Hyperinterpretationen haben instrumentellen Charakter und die Absicht der Künstlerin rückt dabei in den Hintergrund. Auch ihr Gesamtwerk, ihre Lebensleistung, das, wofür sie steht, spielt keine Rolle. Das Bild ist nur Mittel zum Zweck – in diesem Fall und bei überwiegend konservativen und rechten Usern dient es dazu, eine wie auch immer behauptete linke Kunst- und Bildungselite zu diskreditieren. Dazu passt, dass einige User ironisch nach den ihnen sonst so verhassten Klimaaktivistinnen riefen: Wo seien die jungen Ökos mit ihren Farbdosen, wenn man sie einmal bräuchte. (Abb. 6) Handelt es sich dabei bereits um eine Art verbalen Ikonoklasmus, folgte wenige Monate später, im Mai 2023, ein ganz realer, als ein 81-jähriger, ehemaliger Front-National-Politiker besagtes Bild von Cahn mit violetter Farbe überschüttete.⁴³ Hieran zeigt sich, dass durch den Einsatz und die Etablierung von Hyperinterpretationen bislang gängige künstlerische Strategien, vor allem affirmative und subversive Strategien, als Instrumente der Kritik in den digitalen Räumen schwer erkennbar sind und deshalb an die Grenzen ihrer Wirkkraft stoßen. Im kommunikativen Kontext der Sozialen Medien müssen Künstlerinnen mehr denn je damit rechnen, dass ihre Werke hyperinterpretiert und damit instrumentalisiert werden.

⁴³ Vgl. Niklas Bender: Missbrauch anklagendes Bild Miriam Cahns mit Farbe beworfen, in: *Frankfurter Allgemeine*, 11.05.2023, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/missbrauch-anklagendes-bild-miriam-cahns-in-paris-mit-farbe-beworfen-18886022.html> [Abruf: 16.01.2024].

Schlussbemerkung

Hyperinterpretation ist ein Interpretieren, das als Strategie zum Einsatz gebracht werden kann, etwa um durch mutwillige Fehldeutungen vorherrschende Narrative zu stören und/oder diese zu ersetzen. Sie kann deshalb auch als Mittel zur gezielten Desinformation eingesetzt werden. In der sogenannten Post-Truth-Era ist die Orientierung an so etwas wie dem Glauben an „echte Fakten“ und einer „wahren Bedeutung“ vielfach aufgegeben worden.⁴⁴ Insofern fungieren die Methoden des Interpretierens für viele im Netz nur noch als Arsenal für den tagespolitischen Meinungskampf innerhalb dessen, was Anton Jäger „Hyper-Politik“ genannt hat. Er beschreibt Hyper-Politik als „[e]ine neue Form von ‚Politik‘ [...]“. Sie ist auf dem Fußballplatz präsent, in populären Netflix-Sendungen und der Selbstbeschreibung von Menschen in den sozialen Medien.“⁴⁵ Hyperinterpretation ist Teil dieser Selbstbeschreibung und befeuert das hyper-politische Agieren im Netz, durch das die Gesellschaft zwar wieder politisiert ist, „aber kaum politisch organisiert“⁴⁶.

Es bräuchte, so mein Vorschlag, eine *Ethik der Hyperinterpretation*, die dazu anregt, die Motive zu klären und sie in ihrem größeren kommunikativen Kontext zu sehen. So sehr die Hyperinterpretation Bilder und Artefakte befragt, so sehr muss sie auch selbst befragt, fortwährend analysiert und überprüft werden. Denn Hyperinterpretationen zu erkennen und zu benennen, kann in Zeiten von Fake News und Postfaktizität als Analysewerkzeug im Idealfall dazu beitragen, kritisch und reflektiert mit Informationen umzugehen, den Glauben an Fakten nicht zu verlieren, Fehlinformationen zu erkennen und diese selbst zu vermeiden. Verschiedene Formen der Hyperinterpretation zu identifizieren, kann für die damit verbundenen Manipulationsstrategien sensibilisieren.

⁴⁴ Vgl. Ralph Keyes: *The Post-Truth Era. Dishonesty and Deception in Contemporary Life*, New York 2004.

⁴⁵ Anton Jäger: Von der Post-Politik zur Hyper-Politik, in: *Jacobin*, 19.01.2022, <https://jacobin.de/artikel/von-der-post-politik-zur-hyper-politik-annie-ernaux-moralismus-populismus-identitatspolitik-massenpartei> [Abruf: 16.01.2024].

⁴⁶ Ebd.



Museums and galleries also may be open to but not accessible for everyone.

This includes missing accommodations for disabled, educationally unprioritised and poor visitors - groups that are already on the weak end of a societal power balance.

Those who are
racist and ableist
I want to tell them,
an intellectually disabled
asian girl is my sister,
my family.

Virginia Marano, Charlotte Matter, Laura Valterio

Beyond Representation: Disability in Art History

Abstract

This paper maps the intersections of art history and disability studies, considering what new methodologies might emerge from bringing the two disciplines together. Drawing upon the groundbreaking theories of Tobin Siebers, Rosemarie Garland-Thomson, Alison Kafer, and Robert McRuer, it examines the artistic contributions of early modern and contemporary artists who question both the representation of disability and normative conceptions of time. The paper argues for an inclusive framework in art history that reflects the diverse realities of lived experiences, thereby enriching the way we think about art, bodies, and time.

Introduction

As a perpetual subject of artistic representation across all epochs and cultures and the fundamental medium of art production and reception, the human body is a central element of many art historical considerations. Thanks to disability justice gaining increasing attention over the last decades, numerous thinkers are prompting us to question normative representations of the body. They underscore the importance of rethinking the body and its historically constructed unity within art history.¹ Based on recent debates around the politics and social conditions of functional diversity,² this paper asks: How can disability studies help us rethink the body across art history? What kind of challenges, but also opportunities

1 Noteworthy publications exploring the intersection of disability and art history include Ann Millett-Gallant, *The Disabled Body in Contemporary Art*, New York: Palgrave Macmillan, 2010; Petra Kuppers, *Studying Disability Arts and Culture: An Introduction*, London: Bloomsbury Publishing, 2014; Ann Millett-Gallant and Elizabeth Howie, eds., *Disability and Art History*, London: Routledge, 2017; Alice Wexler and John Derby, eds., *Contemporary Art and Disability Studies*, London: Routledge, 2020; Felix Jäger and Henry Kaap, eds., *Disability Art History*, special issue of *kritische berichte*, No. 4, 2020; Ann Millett-Gallant and Elizabeth Howie, eds., *Disability and Art History from Antiquity to the Twenty-First Century*, London: Routledge, 2022; Keri Watson and Timothy W. Hiles, eds., *The Routledge Companion to Art and Disability*, London: Routledge, 2022.

2 The term *functional diversity* was introduced in scientific and academic literature in Spain around 2005. This term is advocated as a more politically and socially appropriate alternative to terms such as *disability*, *impairment*, *handicap*, and *special needs*. See Augustina Palacios and Javier Romañach, *El Modelo de la Diversidad. La Bioética y los Derechos Humanos como herramientas para alcanzar la plena dignidad en la diversidad funcional*, Madrid: Diversitás Ediciones, 2006.

for change, do disabled bodies present to artistic institutions such as galleries and museums? How does functional diversity stimulate artistic creativity and help question normative definitions of art? Addressing these questions serves both to encourage more critical and inclusive engagement with art history and to challenge notions of “compulsory able-bodiedness” that have traditionally defined it.³ The integration of disability studies within art history allows for the exploration of artistic expression from a more diverse perspective, revealing the dynamic interplay between disability, materials and media, space, and time.

The following thoughts are drawn from the project *Rethinking Art History through Disability*.⁴ One strand of our research examines the means and forms through which functional diversity manifests itself in art, for instance how artists have made the diversity of their bodies into the subject of their work, or what kind of traces this diversity leaves in their works. By engaging with these traces across different times and contexts, we ask about the representation of disability as a cultural construct. An important aspect is to explore the rise and circulation of stereotypes to measure the impact that the artistic representation of functional diversity has had on its historical and social perception. Our goal is to develop adequate methodologies, concepts, and terms that can help thematize disability within art historical research.

Disability studies as an academic discipline is relatively nascent, having its roots in the 1980s in the United States, United Kingdom, and Canada as a result of rights-based social justice movements.⁵ Historically, disability was primarily conceptualized through a medical lens, asking for a medical intervention to something that supposedly needed to be fixed. However, critical disability studies seeks to reframe disability as a cultural and social phenomenon, intertwined with individual and collective experiences.⁶ This new perspective shifts the

³ Robert McRuer, Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence, in: *Disability Studies: Enabling the Humanities*, edited by Sharon L. Snyder, Brenda Jo Brueggemann, and Rosemarie Garland-Thomson, New York: Modern Language Association of America, 2002, pp. 88–99.

⁴ The research project *Rethinking Art History through Disability* was founded by Virginia Marano, Charlotte Matter, and Laura Valterio at the University of Zurich in 2020. It aims to rethink the intersections of disability theory and art history through the lens of the non-normative body, focusing on the notion of functional diversity. In the past, we have organized a series of public events, including talks with artists and curators, as well as a workshop with international scholars. We also strive to incorporate our research into the university curriculum and have organized various teaching activities, such as a field trip and a lecture series. See the project’s website: <https://www.disability-artist.net> [accessed July 4, 2023].

⁵ Among the foundational texts that have contributed to the development and understanding of this academic field, see Harlan Hahn, *The Politics of Physical Differences: Disability and Discrimination*, Chicago: University of Illinois Press, 1988; Michael Oliver, *The Politics of Disablement: A Sociological Approach*, London: Macmillan Education, 1990; Joseph P. Shapiro, *No Pity: People with Disabilities Forging a New Civil Rights Movement*, New York: Random House, 1993; Susan Wendell, *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability*, New York: Routledge, 1997; David T. Mitchell and Sharon L. Snyder, eds., *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*, Michigan: University of Michigan Press, 1997; James I. Charlton, *Nothing About Us Without Us: Disability Oppression and Empowerment*, California: University of California Press, 1998; Paul K. Longmore and Lauri Umansky, eds., *The New Disability History: American Perspectives*, New York: New York University Press, 2001; David Bolt, ed., *Changing Social Attitudes Toward Disability: Perspectives from Historical, Cultural, and Educational Studies*, London: Routledge, 2014.

⁶ For critical discussions of the social, cultural, and political aspects of disability studies, see, among others, Dianne Pothier and Richard Devlin, eds., *Critical Disability Theory: Essays in Philosophy, Politics, Policy, and Law*, Vancouver: UBC Press, 2006; Tobin Siebers, *Disability Theory*, Michigan: University of Michigan Press, 2008; Fiona Kumari Campbell, *Contours of Ableism: The Production of Disability and Aabledness*, New

issue from the disabled body to the ableist environment, or, in the words of artist and writer Johanna Hedva: “You don’t need to be fixed, my queens—it’s the world that needs the fixing.”⁷

Complex Embodiment as a Methodology

In 2008, disability studies scholar and activist Tobin Siebers introduced the concept of “complex embodiment.” Siebers critiqued the traditional medical model of disability and put forth the notion that social representations and the body have a reciprocal relationship. As Siebers writes: “Disability creates theories of embodiment more complex than the ideology of ability allows, and these many embodiments are each crucial to the understanding of humanity and its variations, whether physical, mental, social, or historical.”⁸ His critical view transcends both the medical model that conceptualizes disability in terms of diagnosis, and the social model that defines disability relative to the built environment, arguing that both models fail to fully encompass the concept of embodiment. Siebers’s theory of complex embodiment does not perceive the relationship between social representations and the body as unidirectional, as proposed in the social model, or nonexistent, as in the medical model, but rather as reciprocal. He thereby approaches identity from the perspective of oppressive systems, rather than the oppressed individual.⁹ In doing so, Siebers develops a theory of complex embodiment that recognizes disability as a form of human variation, thus adding richness to our understanding of disability’s complexities.

Taking our cue from Siebers’s notion of complex embodiment, we consider how these insights may inform another way of engaging with art. Our examination adopts a transhistorical and intersectional lens, seeking to challenge the entrenched narratives of art history. We interrogate the interpretation of images that art history has traditionally categorized within specific frameworks such as non-normative bodies, relationality, and materiality. Our objective is to contest the rigid notions that underpin the established art canon. For example, the German word *Kunst* originates from the verb *können*, denoting the “ability” to perform or produce something. However, what implications arise when we engage with any form of “non-ability” to perform or produce? Numerous artists have grappled with this very question, thereby reevaluating the question of agency and destabilizing the myth of individuality within creative processes. In doing so, they contribute to a dynamic and evolving dialogue on the intersections of disability and art. Addressing such issues inevitably means questioning the working methods of our discipline, which is also about unlearning and relearning the normative language of art history, developing diverse concepts and a new vocabulary to accommodate these topics in our thinking, research, and teaching.

York: Palgrave Macmillan, 2009; Dan Goodley, *Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction*, London: SAGE Publications, 2011; Lennard J. Davis, ed., *The Disability Studies Reader*, New York: Routledge, 2017.

7 Johanna Hedva, Sick Woman Theory, in: *Topical Cream*, revised version, March 12, 2022, <https://topicalcream.org/features/sick-woman-theory> [accessed July 4, 2023].

8 Tobin Siebers, Disability and the Theory of Complex Embodiment—For Identity Politics in a New Register, in: *The Disability Studies Reader*, fourth edition, edited by Lennard J. Davis, London: Routledge, 2013, pp. 272–291, here p. 273.

9 See the chapter *The Aesthetics of Human Disqualification*, in: Tobin Siebers, *Disability Aesthetics*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010, pp. 21–56.



Figure 1 Carmen Papalia, *Blind Field Shuttle*, 2012, non-visual walking tour, photo: Jordan Reznick. Courtesy the artist. [Image description: A person using a white-and-red cane, guiding people across a street while a security officer observes them. Forming a line behind the person with the cane, participants have their eyes closed and link their arm to the person in front of them.]

Coming back to the notion of complex embodiment, we now turn to the artists Carmen Papalia, Donald Rodney, and Panteha Abareshi, in whose works we identify forms of complex embodiment as a methodology to signify empowerment and agency. Papalia (born 1981) defines himself as a non-visual learner. He is an artist who uses organizing strategies and improvisation to reflect his access to public space, art institutions, and visual culture. His socially engaged practice is an effort to unlearn the primacy of the visual and to resist support options that promote ableist concepts of normalcy. Papalia's participatory work *Blind Field Shuttle* (2010) explores notions of trust and sensory perception as he leads walks around the city (Figure 1). Participants form a line behind the artist, each holding the right shoulder of the person ahead and keeping their eyes closed throughout the journey. In this way, Papalia's cane leads a new kind of sensorial experience, while the participants rely on their non-visual senses but also on the prosthetic extension of Papalia's cane and the shoulder of the person in front of them. The cane serves as an extension of the body. This prosthetic experience evolves into a shared community experience. Such bodily extensions offer complex embodiment in line with Siebers's thinking.¹⁰

¹⁰ For an excellent discussion of Papalia's works, see Amanda Cachia, The (Narrative) Prosthesis Re-Fitted: Finding New Support for Embodied and Imaginative Differences in Contemporary Art, in: *The Journal of Literary and Cultural Disability Studies*, Vol. 9, No. 3, October 2015, pp. 247–264.



Figure 2 Donald Rodney, *In the House of My Father*, 1996/1997, photograph, c-print on paper, mounted on aluminum, Tate Collection, London. Courtesy the Estate of Donald Rodney. [Image description: A close-up of a light brown hand whose open, pale pink palm holds a tiny construction of a house. The frail sculpture is held together by three pins, while the open hand rests on white bedsheets.]

Likewise, the late British artist Donald Rodney (1961–1998) produced a considerable corpus of works that challenged institutionalized ways of thinking about images and body. His work was deeply rooted in his personal bodily experience of sickle-cell anemia, and he used different medial and material dimensions to critically engage with the presence and absence of the body in its political dimension. Rodney's last major solo exhibition during his lifetime, titled *Nine Nights in Eldorado* and held at the South London Gallery in the fall of 1997, was dedicated to his father, one of the many Afro-Caribbean immigrants to arrive in Britain at the end of the 1950s. On display at this show was the photograph *In the House of My Father* (1996–1997, Figure 2). It represents a close-up image of a hand resting on the white sheets of a hospital bed. The palm lies open and holds a miniature sculpture of a house. Its roof and walls, fastened with three metal pins, are made from pieces of the artist's own skin. Rodney produced this fragile and delicate structure to evoke the physical pain he experienced in the treatment of his illness.¹¹ Thinking with and through the skin as a site where bodies take form, this work reminds us that chronic illness and disability

¹¹ The house exists as a work of its own, titled *My Mother. My Father. My Sister. My Brother* (1996–1997).



Figure 3 Panteha Abareshi, *Unlearn the Body*, 2021, video, color, sound, performance shot on super 8mm color negative, 4'55 min. Courtesy the artist. [Image description: A blurred super 8mm film still showing a person in white underwear and bandages, kneeling on the floor while bending backwards. Their head is resting on a crutch and their feet are tied to yellow cords fastened on the wall.]

can intertwine with other forms of discrimination on the basis of race, gender, and class. Rodney's works thus invite to think about postcolonial readings of pain, the aesthetics of illness, and representations of the Black male body.

Similar intersections are at work in the works of a younger generation of artists, such as Panteha Abareshi (born 1999), whose practice delves into the experiences of chronic illness, otherness, and the objectification of the body. In their video *Unlearn the Body* (2021), a series of grainy film clips are interspersed with distorted medical diagrams, which blend into decorative patterns, deliberately withholding their informational value. Abareshi interacts with assistive devices such as wheeled walkers and crutches in ways clearly not intended by their designers (Figure 3). The artist wraps their body around them and balances their legs and head on them, testing their very possibilities (and limits) in a slow choreography that is simultaneously absurd, beautiful, and at times painful to watch. As the film advances, the devices appear to constrain and limit movement instead of supporting the artist's body. Toward the end of the video, their feet are held by a yellow cord affixed to the wall. While attempting to balance on two crutches, Abareshi dramatically falls. The work confronts the oppressive ideal of the normative body that compels us to comply with specific medical protocols, which ultimately restrict the body's functional capacity.

The Problem of Representation and the Role of Agency

Art history as a discipline engages with representations and offers a framework for understanding how images and stereotypes are produced, reproduced, and, through repetition, accepted as the "norm." In this process, the body is often reduced to a passive and static



Figure 4 Hendrick Goltzius, *Goltzius's Right Hand*, 1588, pen and brown ink on paper, 23 × 32.2 cm, Teylers Museum, Haarlem. [Image description: An ink drawing of a hand made to look like an engraving. Some of the fingers are curved inward, whereas the middle finger is stretched out stiff. The artist's signature is prominently placed below.]

object of study. By contrast, thinking *with* disability (as opposed to thinking *about* disability), as suggested by Nirmala Erevelles, requires a shift toward the concepts of agency and production.¹²

An example of this can be found in the work of Hendrick Goltzius (1558–1617), a Dutch artist of the late sixteenth century. His pen-and-brown-ink drawing uniquely focuses not on the artist's entire body, but rather strikingly showcases his right hand, which remained permanently clenched as a result of a burn he sustained during his childhood (Figure 4). This depiction, with the signature of the artist displayed prominently, thus serves as a form of self-portrait. The depicted hand is the very one that created the drawing mimicking an engraving, an art in which he was well-versed, demonstrating exceptional skill and precision along with the unique ductus of his hand. This piece thus challenges traditional norms of “ability” and beauty, particularly those tied to theories of harmony and treaties on proportion of the early Renaissance, championing instead an appreciation for diversity and nonconformity. Such a proposition questions conventional approaches to viewing and understanding art, instigating a re-evaluation of entrenched perspectives.

¹² Nirmala Erevelles, Thinking with Disability Studies, in: *Disability Studies Quarterly (DSQ)*, Vol. 34, No. 2, March 2014, <https://doi.org/10.18061/dsq.v34i2.4248> [accessed July 22, 2023].

We understand disability theory as a discourse encompassing all bodies, each unique and functioning differently. Drawing on Rosemarie Garland-Thomson's concept of "fitting and mis-fitting,"¹³ we consider disability as an experience that may arise each time a body interacts with its environment in a new way. Rooted in a feminist materialist analysis of disability, Garland-Thomson's approach champions the exploration of disability through lived identity, as it is situated in space and time. The dichotomy of fitting and mis-fitting allows for the avoidance of a generic theory of the disabled body, emphasizing the distinctiveness of varying lived embodiments and conferring agency and value to disabled individuals.

Goltzius's self-representation also prompts a methodological question. Until now, most studies bridging disability theory and art history have primarily focused on representation, analyzing how disabled bodies have been perceived and depicted across time and space. While this aspect is undeniably significant, given that representation is the primary avenue for stereotype creation, perpetuation, and unchallenged acceptance, we find this level of analysis somewhat limiting. Instead, we advocate for a shift in focus toward the exploration of artistic agency, and our interest lies in understanding how disabled bodies and functional diversity have influenced and shaped the world we inhabit. Echoing a formulation introduced by Baruch Spinoza in the seventeenth century and later revisited by Gilles Deleuze, which holds powerful resonance within disability studies, we direct our inquiry—along with Amanda Cachia—toward the question of "What can a body do?"¹⁴ We strongly believe that through this lens, both the act of creating art and the field of art history can meaningfully contribute to pivotal debates within disability studies.

The human body is both a favored subject of artistic representation and the fundamental medium for art production and reception. And yet, bodies diverging from historically constructed norms have been consistently marginalized in art history. One example of this can be observed in a black-and-white photograph of a performance by Lorenza Böttner (1959–1994). Böttner, who lost her arms after an accident at eight years old, is depicted while painting her face using a brush grasped by her foot. This act defies established narratives of art history as a history of the use of hands, while concurrently redefining visual codes that constitute a body as human. Böttner's work intersects multiple dimensions of identity and lived experience, namely transness, disability, and migration. After relocating from Chile to Germany, Böttner studied painting at the Kunsthochschule Kassel, graduating in 1984 with a thesis titled "Behindert?" (Disabled?). In this thesis, she scrutinized the category of disability and examined the lineage of mouth-and-foot painters. While in Kassel, Böttner embraced her feminine identity, designing her own clothing specifically crafted for armless bodies. Photographic sequences documenting this transformative process underscore the creation of her unique subjectivity and agency.

¹³ Rosemarie Garland-Thomson, *Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept*, in: *Hypatia*, Vol. 26, No. 3, Summer 2011, pp. 591–609.

¹⁴ Gilles Deleuze, *What Can a Body Do?*, in: *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, New York: Zone Books, 1990, pp. 217–234. The question has been taken up by Amanda Cachia in her groundbreaking exhibition *What Can a Body Do?* at Haverford College's Cantor Fitzgerald Gallery in 2012. See Amanda Cachia, *What Can a Body Do?*, exhibition catalog, Haverford, PA: Cantor Fitzgerald Gallery, 2012.

Access and the Notion of Crip Time

While Böttner has received international attention in recent years, particularly through the efforts of Paul B. Preciado, her work had been previously largely forgotten, reminding us of the fundamental notion of access.¹⁵ The question of who enters art history has a lot to do with who has access to the institutions of art in the first place. In this last section, we therefore turn to the practices of contemporary artists Park McArthur and Finnegan Shannon, whose works navigate the interplay between spaces—both physical and digital—and the question of accessibility, ultimately offering a practical dimension to theoretical discussions within the sphere of art history and disability studies.

In 2020, McArthur (born 1984) explored this question in a solo exhibition at the Kunsthalle Bern titled *Kunsthalle_guests Gaeste.Netz.5456*. Her subtle manipulation of the gallery space, notably the decision to leave the museum's windows open amid the COVID-19 pandemic, urged viewers to contemplate what delineates the “inside” and “outside” of a museum, thereby reframing the discourse on inclusion and exclusion within cultural institutions. In an innovative deviation from conventional art presentation, McArthur's introduction of an audio description piece, accessible via the Kunsthalle Bern's website, prompted an interrogation of the necessity of physical presence within the exhibition space. Pointedly titled after the Kunsthalle's wireless network and its passcode, which the artist asked to permanently expand so as to reach beyond the museum's walls into the adjacent park, this exhibition spotlighted the significance of online access and underscored the socio-economic privilege often associated with travel and access to physical art spaces.

McArthur's earlier solo show *Ramps* (2014) at the Essex Street Gallery in New York had likewise focused on the issue of accessibility, albeit with a different focus. The exhibition showcased twenty ramps, each utilized by McArthur to gain access to art institutions over a span of three years, between 2010 and 2013 (Figure 5). Through the geometric arrangement of the ramps, McArthur alluded to Minimal Art and experiments with sculptures on the floor from the 1960s and 1970s, but she was also challenging the very institutions that show and collect such works, making obvious the multilayered dynamics of exclusion that inform such spaces. The broad range of aesthetics, materials, sizes, practicability, and safety of these ramps highlighted the degrees of improvisation in achieving accessibility, underlining—and indeed materializing—the many limitations of art institutions. Another important element of the show was a link pasted on the gallery wall directing viewers to a Wikipedia page that the artist had created for the late disability rights activist Marta Russell, the author of *Beyond Ramps: Disability at the End of the Social Contract* (1998). Intertwining her practice with Russell's advocacy, McArthur's intervention shed light on the multi-dimensional dynamics of art, accessibility, and broader societal issues. Emily Watlington has described *Ramps* as a “galvanizing show” because it “made people in the art world aware of how long, and how thoroughly, they had overlooked disability and accessibility.”¹⁶

¹⁵ Preciado first exhibited Böttner's work at *documenta 14* in Kassel (2017) and curated the traveling exhibition *Lorenza Böttner: Requiem for the Norm* (2018–2022). A catalog under the same title is forthcoming.

¹⁶ Emily Watlington, *Our Work Is Working*, in: *Art in America*, Vol. 110, No. 7, October 2022, pp. 36–43, here p. 38.



Figure 5 Park McArthur, *Ramps*, 2014, ramps of different sizes and materials, installation view Essex Street, New York. [Image description: Various ramps are laid out on a dark floor in a strict geometric arrangement. Some of them look new and industrially made, while most of the others seem improvised and heavily worn.]

Challenging the dichotomies of inside/outside or online/offline, McArthur's works invite a re-examination of the spaces and methods of exhibitions that are often exclusionary.

The intersections of disability studies and art history illuminate the vast potential for fostering a more inclusive and accessible art world. Artists such as McArthur not only highlight the significance of accessibility, they also challenge the traditional paradigms of engagement with art. Their work deepens our understanding of the dynamics between the physicality of space, the lived realities of individuals, and the experience of art, rendering the museum a site of critical inquiry into societal norms and assumptions around disability. In this regard, the concept of "crip time," a term posited by disability theorists Alison Kafer and Robert McRuer, is exceptionally useful to think further about the interplay between disability studies and art history.¹⁷ Drawing on the idea of crip time makes it possible to shift away from ableist narratives of normative timelines that inform both the artworld and academia. As Kafer writes: "Crip time is flex time not just expanded but exploded; it demands a reimagining of our perceptions of what can and should occur within a given time frame. It also underscores that our expectations of 'how long things take' are predicated on very specific minds and bodies. Rather than coercing disabled bodies and minds

¹⁷ Robert McRuer, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York: New York University Press, 2006; Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington: Indiana University Press, 2013.



Figure 6 Finnegan Shannon, *Do You Want Us Here or Not (MMK)*, 2021, plywood, fabric, foam, paint, installation view *Crip Time*, Museum für Moderne Kunst Frankfurt, photo: Axel Schneider. [Image description: A cushioned wooden bench painted in blue that reads, “It was hard to get here. Rest here if you agree.” The text is written in all-caps white letters. The cushion’s painting has a texture that makes it appear almost velvety.]

to conform to the dictates of the clock, crip time bends the clock to accommodate disabled bodies and minds.¹⁸

Crip time means rethinking many of the ways we encounter art—for instance, whether to frantically rush from one pavilion to the next at a biennale or to pause and engage more meaningfully with just one work, or questioning ableist modes of display in museums and galleries, which expect much from our bodies without providing comfortable seating or spaces to rest. Finnegan Shannon (born 1989) has specifically addressed this in a series of works titled *Do You Want Us Here or Not?*, realized in different iterations since 2018 (Figure 6). They consist of different types of seating—chairs and benches—onto which phrases are written such as: “It was hard to get here. Rest here if you agree.” These works offer a palpable interpretation of crip time. By introducing elements of pause and rest in exhibition spaces, Shannon elicits reflection on the challenges, and sometimes violence, of navigating such institutional spaces, particularly (though not only) for people with disabilities. Shannon’s interpretation of crip time raises questions about normative timeframes and the demand for hyperproductivity within neoliberal structures, notably in academia and art institutions. It promotes a more considered and deliberate engagement with art, challenging the customary modes of display and audience interaction within museums and galleries.

¹⁸ Kafer 2013, p. 27.

Conclusion

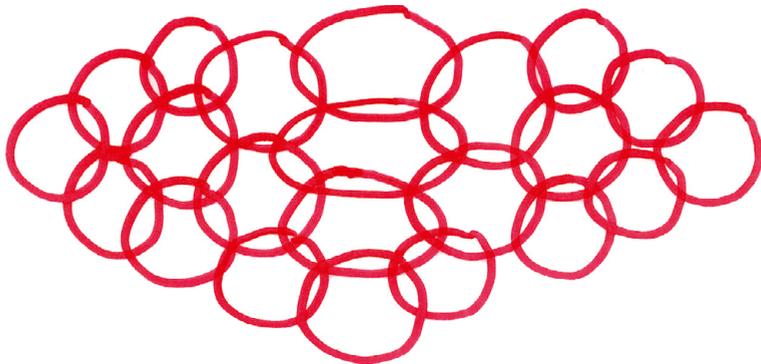
The interdisciplinary dialogue between art history and disability studies presents an expansive platform for critiquing and deconstructing traditional frameworks and stereotypes. When these two disciplines intertwine, they illuminate the profound significance of representation, the agency of bodies, and the intricate dynamics of temporality and accessibility within both physical and digital domains. Historical representations of disabled bodies, as exemplified by Hendrick Goltzius's self-portrait, spotlight the transformative impact these depictions have on our collective understanding of art history. Such artistic practices necessitate a re-examination of our methods of engaging with art historical narratives, encouraging a shift from passive observation to active recognition of the agency of the represented bodies.

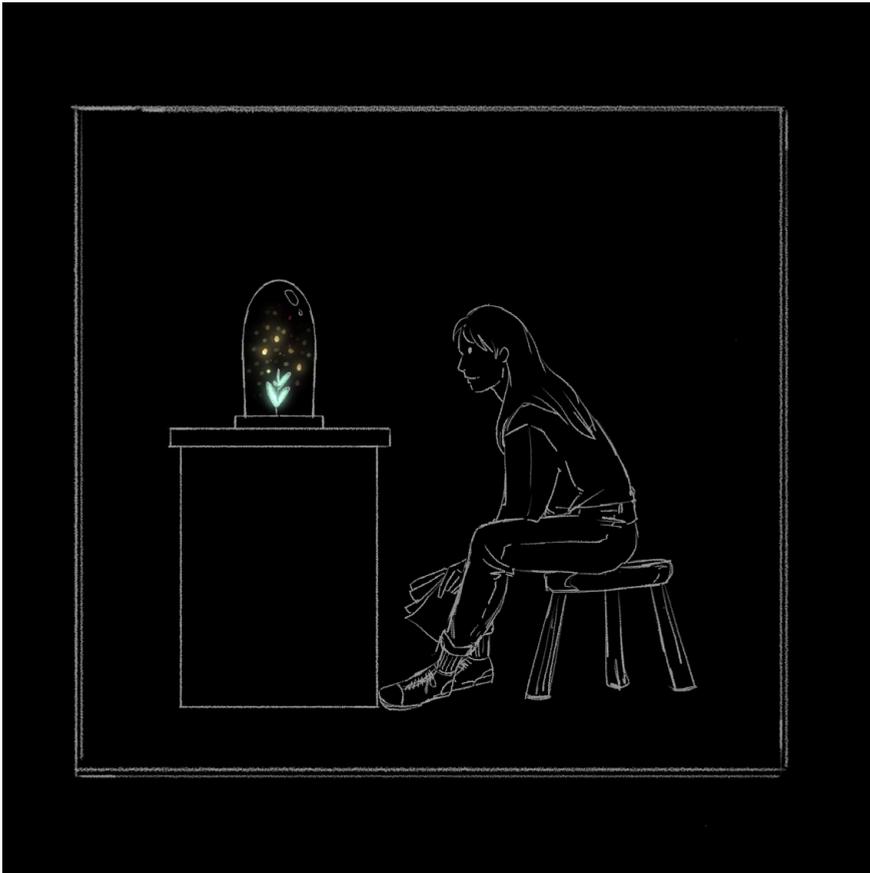
The works of contemporary artists like Carmen Papalia, Donald Rodney, Panteha Abareshi, Park McArthur, and Finnegan Shannon provide a new framework of analysis within this discourse. Their interventions challenge conventional notions of accessibility and demonstrate the potential of art as a way of questioning systemic inequalities. Learning from these artists, as well as from thinkers in the field of crip theory, we can expand our understanding of art's political role and its capacity to critique and reshape our world. Such dialogues across art history and disability studies make it possible to engage with the complex layers of representation and agency along non-normative understandings of time and accessibility. These, in turn, help us to envision new narratives and other forms of knowledge production that are reflective of diverse experiences and perspectives, thereby contributing to a more inclusive art historical discourse.

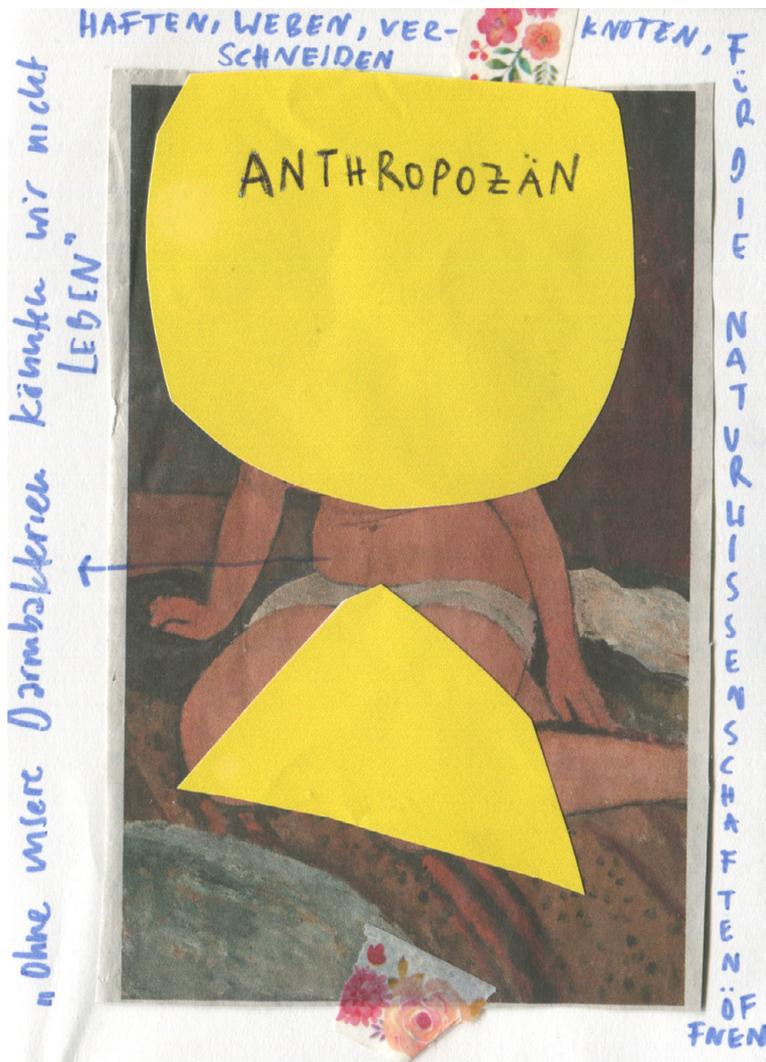
new horizons
new horizons
no borders?
no borders?



„Wir verstehen den Planeten als symbiotisches Netz, in dem wir alle miteinander verstrickt sind (Menschen, Pflanzen, Tiere, Umwelt).“







Regine Rapp

Hybrid Art Histories

Künstlerische Praktiken an der Schnittstelle zu (Natur-)Wissenschaft und Technologie

Hybrid Art ist eine zeitgenössische Kunstgattung, die Grenzbereiche von (Natur-)Wissenschaft und Technologie kritisch erkundet und experimentell durchdringt. Nicht nur die Biologie und Biotechnologie, sondern auch die Kinetik, Robotik und Künstliche Intelligenz (KI) sind Themenfelder der Hybrid Art, ebenso die Ökologie, die Physik und die Neurowissenschaften.¹ Einzelne Autor*innen behaupten die Hybrid Art als das Ergebnis einer Synthese von Kunst und Technologien und erkennen als Konsequenz eine kulturelle Hybridisierung.² Als Teil zeitgenössischer Kunstpraktiken operiert Hybrid Art prozessorientiert. Viele der ihr zuzuordnenden künstlerischen Arbeiten werden als Avantgarde erzählt, da sie „ihrer Zeit voraus“ seien.³ Als Ergebnis meiner Arbeit bei Art Laboratory Berlin (ALB)⁴ und meiner kunsttheoretischen Forschungen bezeichne ich mit Hybrid Art unkonventionelle Praktiken von Künstler*innen, die sich in ihren multidisziplinären künstlerischen Forschungen und Praktiken neuen Themen und Formaten zuwenden. Viele Künstler*innen der Hybrid Art fordern dabei die klassischen Labor- und Ausstellungsräume funktional heraus, problematisieren sie performativ oder interaktiv. Oft erweitern oder unterwandern Künstler*innen der Hybrid Art die Logik naturwissenschaftlicher Praktiken.⁵

¹ Vgl. Stephen Wilson: *Art + Science Now*, London 2010, S. 7.

² Vgl. Yuliia Trach u. a.: Hybrid Art as a Result of Synthesis of Art and Technologies, in: *Intelligent Sustainable Systems. Lecture Notes in Networks and Systems*, hg. v. Atulya K. Nagar u. a., Bd. 579, Singapur 2023, S. 657–665, https://doi.org/10.1007/978-981-19-7663-6_62 [Abruf: 06.03.2023]. Vgl. auch Dmitry Bulatov: *Evolution Haute Couture: Art and Science in the Post-Biological Age. Part 1: Practice*, Kaliningrad 2009; ders.: *Evolution Haute Couture: Art and Science in the Post-Biological Age. Part 2: Theory*, Kaliningrad 2013.

³ Vgl. Magdalena Sick-Leitner und Victoria Vesna: What is Hybrid Art?, in: *Ars Electronica Blog*, 24.03.2015, <https://ars.electronica.art/aeblog/en/2015/03/24/was-ist-hybrid-art> [Abruf: 06.03.2023].

⁴ Die Kunst- und Forschungsplattform Art Laboratory Berlin (ALB) unter der Leitung von Regine Rapp und Christian de Lutz wurde 2006 als Kunstverein gegründet und hat sich in den letzten Jahren verstärkt auf künstlerische Forschung und Lebenswissenschaften ausgerichtet, <https://artlaboratory-berlin.org> [Abruf: 12.12.2023].

⁵ Vgl. Natasha Myers: Protocols for an Ungrid-able Ecology: Kinesthetic Attunements for a More-than-Natural History of a Black Oak Savannah, in: *Naturally Postnatural. Catalyst: Jennifer Willet*, hg. v. Ted Hiebert, Seattle 2017, S. 105–125.

Mit den künstlerischen Praktiken, die häufig an organischer Materie interessiert sind, ist ein Paradigmenwechsel verbunden. Denn die Künstler*innen befassen sich in offenen und zugänglichen Formaten mit Biomaterie, ohne sie an- oder abschließend in ein kanonisiertes künstlerisches Format, etwa in ein Gemälde oder ein Bild zu transformieren. Das tradierte Repräsentieren wird zugunsten einer künstlerisch forschenden Auseinandersetzung mit der Materie zielgerichtet unterlaufen. Die Hybrid Art ist häufig mit dem Format der Performance und mit kollaborativen Arbeitsformen verbunden, die oft über einen längeren Zeitraum andauern.⁶

Hybrid Art Histories

Seit mehr als zehn Jahren konzipiere und realisiere ich zusammen mit Christian de Lutz bei Art Laboratory Berlin ein dichtes Netz an Forschungsprojekten, die auf ein breites thematisches Spektrum internationaler Positionen der Hybrid Art ausgerichtet sind. Zu den Themen *Zeit und Technologien* (2011 bis 2012) und *Synästhesie und Neurowissenschaften* (2012 bis 2013) sind die Schwerpunkte *Makro- und Mikrobiologie* (2014 bis 2015) und *nichtmenschliche Perspektiven* (ab 2016) hinzugekommen. In den letzten Jahren erschlossen sich weitere thematische Felder wie *Kunst und Ökologie*, *Biopolitik*, *Körperpolitik*, *Symbiose* sowie *digitale und biologische Netzwerke*. In der Summe sind die Projekte von ALB selbst ein wichtiger Bestandteil der Geschichte der Hybrid Art. Die beteiligten Künstler*innen stammen aus der ersten Generation der Hybrid Art (wie Suzanne Anker), aus der zweiten Generation (zum Beispiel Ken Rinaldo, Brandon Ballengée und Marta de Menezes), größtenteils aber aus der dritten Generation (Anna Dumitriu, Saša Spačal, Theresa Schubert, Maja Smrekar, Vivian Xu, Špela Petrič und Pei-Ying Lin, um nur einige zu nennen) und mittlerweile auch aus der vierten und jüngsten Generation (beispielsweise Lyndsey Walsh und Mary Maggic).

Folgende Themenkomplexe eignen sich, mein Forschungsfeld der *Hybrid Art Histories* zu markieren: *Makro- und Mikrobiologien*, *Nichtmenschliche Subjektivitäten*, *Art-Science-Projekte*, *Kunst und Ökologien* sowie *Biologische und mechanische Maschinen*.⁷

Hybrid Art Histories: Makro- und Mikrobiologien

Die Publikation *[macro]biologies & [micro]biologies. Art and the Biological Sublime in the 21st Century* von 2015 ist eine kritische Bestandsaufnahme aktueller künstlerischer Positionen, die an der Schnittstelle von Kunst und Lebenswissenschaften arbeiten.⁸ „We

⁶ Vgl. Regine Rapp: Nonhuman Subjectivities. Artistic Strategies towards a Multispecies Performativity, Vortrag auf der Konferenz *Nonhuman Agents in Art, Culture, and Theory*, Art Laboratory Berlin, 24.11.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=BxqdXQ2WC0Y> [Abruf: 06.03.2023].

⁷ Diese Komplexe beziehen sich auf zahlreiche Forschungsreihen bei ALB und verweisen auf eine Vielzahl an Publikationen. Daher werde ich sie im Folgenden als Unterkapitel verwenden.

⁸ Vgl. Regine Rapp und Christian de Lutz (Hg.): *[macro]biologies & [micro]biologies. Art and the Biological Sublime in the 21st Century*, Berlin 2015, <https://artlaboratory-berlin.org/de/publikationen/macrobio-logies-microbiologies-art-and-the-biological-sublime-in-the-21st-century> [Abruf: 09.09.2023].

are [...] interested in developing a hybrid field that results from the collaboration between artists and the sciences.“⁹ Christian de Lutz und ich stellen hierin interdisziplinäre Kunstprojekte vor, die in der Reihe *[macro]biologies & [micro]biologies* von 2014 bis 2015 bei ALB zu sehen waren und sich konzeptuell von der Makro- zur Mikrobiologie, von der Biosphäre über Organismen und Bakterien zu Proteinen bewegen. „Instead of a unified conception of existence, such as ‚world‘ or ‚nature‘, today, in the post-anthropocentric era, we find ourselves confronted rather with a multiplicity of structures and a blurring of boundaries“, heißt es in der Einführung.¹⁰ Im Fokus des Kapitels *[macro]biologies I: the biosphere* stehen künstlerische Arbeiten zur Biosphäre und ihren Milliarden von Lebensformen und Wechselbeziehungen, etwa zur Geologie und dem Klima (Katya Gardea Browne, The Center for PostNatural History, Alexandra Regan Toland und Mathias Kessler).¹¹ Der Text arbeitet heraus, wie künstlerische Projekte postarchäologische Recherchen zu der bedrohten Biosphäre in Xochimilco (Mexiko-Stadt) und der Maiskultur in Mexiko betreiben sowie zur Geschichte der Manipulation von Lebensformen durch Menschen forschen – angefangen von der frühen Landwirtschaft bis hin zu genetischen Veränderungen. In dem Kapitel *[macro]biologies II: organisms* werden künstlerische Projekte vorgestellt, die zu mehrzelligen Organismen, ihren Handlungsfähigkeiten und ihren Beziehungen zu uns Menschen forschen.¹² Die Felder von Kunst und (Natur-)Wissenschaft überschneiden sich, wenn es sich um Astrokulturen, Rapid-Prototyping-Technologie oder die Petrischale als ästhetisiertes Laborutensil handelt (Suzanne Anker), wenn Ko-Existenzen einheimischer und invasiver Arten unter Hinzunahmen aktueller Forschungen der Zoologischen Komparatistik performativ untersucht werden (Maja Smrekar) oder wenn künstlerische und biologische Forschungen zu Amphibien betrieben werden und Öko-Aktionen einen Beitrag zu Citizen Science leisten (Brandon Ballengée). Das Kapitel *[micro]biologies I: the bacterial sublime* erzählt von bakteriozentrischen Perspektiven, künstlerischen Forschungen zur Medizingeschichte und künstlerischen Praktiken, die aktive Wissenschaftskommunikation mit der Universität Oxford einbeziehen (Anna Dumitriu)¹³. Das Kapitel *[micro]biologies II: πρωτεο / proteo* schließlich thematisiert verschiedene künstlerische Zugänge zu Biomolekülen in Verbindung von Mikrobiologie, Physik und Technologie (Joanna Hoffmann).¹⁴

⁹ Regine Rapp und Christian de Lutz: Art and the Biological Sublime in the 21st Century, in: ebd., S. 8–52, hier S. 9.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. ebd., S. 12–25.

¹² Vgl. ebd., S. 26–37.

¹³ Vgl. ebd., S. 38–45. Zu Anna Dumitriu vgl. Regine Rapp und Christian de Lutz: The bacterial sublime. Reflecting the art of Anna Dumitriu, a unique ‚infective agent‘ in the culture of scientific investigation, in: *Anna Dumitriu. The Bacterial Sublime*, Ausst.-Kat. Art Laboratory Berlin, hg.v. Regine Rapp und Christian de Lutz, Berlin 2014, S. 26–32, <https://artlaboratory-berlin.org/de/publikationen/anna-dumitriu-the-bacterial-sublime> [Abruf: 09.09.2023].

¹⁴ Vgl. Rapp/de Lutz 2015, a.a.O., S. 46–51.

Hybrid Art Histories: Nichtmenschliche Subjektivitäten

In dem Aufsatz *Das Konzept ‚Nonhuman Subjectivities‘. Aktuelle künstlerische Praktiken im Posthumanismus*¹⁵ führe ich zu meinen theoretischen Forschungen zum Konzept der nichtmenschlichen Subjektivitäten aus.¹⁶ Obwohl die Formate, künstlerischen Methoden und ästhetischen Ausführungen der hier vorgestellten Kunstkonzepte unterschiedlich ausfallen, so verbinden sie doch gemeinsame Interessen: „Handlungsfähigkeit und Empfindungsvermögen nichtmenschlicher Wesen, Phänomene menschlich-nichtmenschlicher Kommunikation sowie eine kritische Revision von Intelligenz-Definitionen. [D]ies geht eng einher mit neuesten Forschungsergebnissen aus den Lebenswissenschaften.“¹⁷ Der Text erläutert die theoretischen Grundlagen von *Nonhuman Subjectivities*, die mit philosophischen Überlegungen des New Materialism und Posthumanismus verbunden sind und eine Kritik am Anthropozentrismus üben. Skizziert wird die Herkunft und Verwendung des Begriffs *Anthropozän*, stattdessen wird der weniger westlich ausgerichtete und weniger mensch-zentrierte Terminus *Chthulucene* der Biologin und Philosophin Donna Haraway herausgestellt.¹⁸ „Für das Konzept *Nonhuman Subjectivities* ist eben dieses Chaos der Chthulucene-Ära zentral. Es ist eine Zeit, die nicht mehr linguistisch, kulturell, politisch oder historisch kodifiziert werden kann.“¹⁹

Zu den Grundsätzen des Posthumanismus, deren Motive ich als Referenzsystem bei zahlreichen Künstler*innen der aktuellen Hybrid Art beobachte, führt auch die Philosophin und Physikerin Karen Barad aus. Zahlreiche Künstler*innen setzen in ihren interdisziplinären Praktiken Barads Begriff der *Intra-action*²⁰ ein beziehungsweise um, indem sie mit ihrem (oftmals lebenden) Forschungsmaterial in Verbindung treten, es performen lassen, ohne es in ein System des Repräsentationalismus zurückzubinden. Im Text stelle ich Künstler*innen vor, die mit Mikroorganismen arbeiten und (lebende) Materie performativ entfalten, bei denen außerdem der philosophische Bezug immanent ist: performative Annäherungen an das menschliche Mikrobiom (François-Joseph Lapointe), künstlerische Forschung zu *Candida albicans* (Tarsh Bates), Sonifikation mit dem Pilzmyzel (Saša Spačal) oder eine Ko-Autorenschaft mit einem Schleimpilz (Heather Barnett). Die Unabdingbarkeit, in einen direkten Kontakt mit der Forschungsmaterie zu treten, formuliert Barad wie folgt: „A performative understanding of scientific practices, for example, takes account of the fact that knowing does not come from standing at a distance and representing but rather from a direct *material engagement with the world*.“²¹

¹⁵ Regine Rapp: Das Konzept *Nonhuman Subjectivities*. Aktuelle künstlerische Praktiken im Posthumanismus, in: *Design und Mimesis. Nachahmung in Natur und Kultur*, hg. v. Friedrich Weltzien und Antonia Ulrich, Berlin 2019, S. 66–87.

¹⁶ Vgl. die Ausstellungsreihen *Nonhuman Subjectivities* (2016–2017) und *Nonhuman Agents* (2017) sowie die Konferenz *Nonhuman Agents in Art, Culture and Theory* (2017): <https://artlaboratory-berlin.org/de/publikationen/nonhuman-agents-in-art-culture-and> [Abruf: 31.07.2023].

¹⁷ Rapp 2019, a.a.O., S. 68.

¹⁸ Donna Haraway: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham/London, 2016.

¹⁹ Rapp 2019, a.a.O., S. 70.

²⁰ Vgl. Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglements of Matter and Meaning*, Durham 2007.

²¹ Ebd., S. 49.

Um eine kritische Revision des Natur-Begriffs geht es Christian de Lutz und mir in dem Gespräch zum Thema *Über Kunst, Wissenschaft und das Ende der Natur*.²² Unter Berücksichtigung künstlerischer Forschungen im Bereich der Hybrid Art plädieren wir für eine „Natur jenseits normativer anthropozentrischer Konzepte“, die sich prägnant im Feld der Hybrid Art zeigt, etwa in Kunstprojekten über Stoffwechselprozesse, die emotionale Stoffe freisetzen und starken Ko-Existenzen zwischen Hunden und Menschen zugrunde liegen (Maja Smrekar/Universität Ljubljana)²³ oder die wechselseitige Inspirationen künstlerischer und naturwissenschaftlicher Forschungen zu Mikrobiologie und Medizin in Gang setzen (Anna Dumitriu/Universität Oxford)²⁴.

Im naturwissenschaftlichen Journal *Fungal Biology and Fungal Biotechnology* führe ich in *On mycohuman performances: fungi in current artistic research* zu Wechselwirkungen zwischen Menschen und Pilzen aus.²⁵ Der Text arbeitet die Schlüsselrolle der Hybrid Art heraus, die vermag, zwischen Disziplinen, Materie und Formaten zu wandeln und zu wandern und philosophische Symbiose-Aspekte zu integrieren. „Fungal matter is considered here in various ways: as co-habitant, as microorganism within the human body, or object of geometrical experiment.“²⁶ Mal entstehen interaktive Symbiose-Räume durch Biofeedback-Schleifen zwischen Menschen und Austernpilzmyzel, übertragen durch akustische Reize (Saša Spačal), mal wird die komplexe symbiotische Beziehung zwischen Menschen und dem Hefepilz *Candida albicans* Teil einer raumfüllenden Installation (Tarsh Bates) oder es steht die aktive Zusammenarbeit mit Pilzen unter Einbeziehung ihres morphologischen Wachstums im Fokus des Interesses (Theresa Schubert). „Living organisms become medium for an experimental art that not only actively engages science, but seeks to bridge the human and nonhuman. [...] And yet humans are just discovering that we are ourselves intimately interconnected with the world around us on the most intimate microbial and metabolic levels.“²⁷

Hybrid Art Histories: Art-Science-Projekte

Ausgehend von Donna Haraways Kritik an den Naturwissenschaften und ihrem Vorschlag der *situated knowledges* stellen wir im Essay *Duelling Epistemologies. How Artists Hack Laboratories and Alter the Futures of Science* die Frage, wie Kunst, insbesondere die Hybrid Art, sowohl die Naturwissenschaften informieren als auch zwischen den epis-

²² Judith Elisabeth Weiss im Gespräch mit Regine Rapp und Christian de Lutz: *Über Kunst, Wissenschaft und das Ende der Natur*, in: *ZfL Blog*, 15.04.2019, <https://doi.org/10.13151/zfl-blog/20190415-01> [Abruf: 31.07.2023].

²³ Vgl. ebd; vgl. auch Maja Smrekar, <https://www.majasmrekar.org> [Abruf: 09.09.2023]

²⁴ Vgl. Anna Dumitriu, <https://annadumitriu.co.uk> [Abruf: 09.09.2023].

²⁵ Regine Rapp: *On mycohuman performances: fungi in current artistic research*, in: *Fungal Biol Biotechnol*, 6, Nr. 22, 2019, <https://doi.org/10.1186/s40694-019-0085-6> [Abruf: 31.07.2023].

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., Abs. Conclusions. Vgl. auch Regine Rapp: Ko-Existenzen. Über menschliche und nicht-menschliche Akteur:innen, in: *Kunstforum International*, Bd. 281, Nr. 4, 2022, S. 82–93; vgl. dies.: Saša Spačal. Symbiosen und planetarische Verflechtungen, in: *Kunstforum International*, Bd. 281, 2022, S. 116–123; vgl. dies.: Mehrals-menschliche Allianzen, in: *Nichtmenschliche Ästhetik*, hg. v. Jessica Ullrich, Stuttgart 2024, S. 125–138.

temologischen Standpunkten einzelner (auch Posthuman-)Wissenschaften vermitteln kann.²⁸ Der Essay beginnt mit einer Kritik am Konzept der wissenschaftlichen Objektivität, inspiriert sowohl durch Haraways feministische Kritik in ihrem Essay *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*²⁹, als auch durch Studien über den Einfluss des neoliberalen Kapitalismus auf das, was von Wissenschaftler*innen erforscht wird (und was nicht).³⁰ Wir stellen Technik als Ideologie infrage, da sie eine „Ideologie der Effizienz“ aufzwingt. Dagegen halten wir das unschätzbare Potential von Künstler*innen der Hybrid Art: „[T]hey bring with them a bag of tools (the tradition of 20th century aesthetics, the discourse of relevant fields of humanities such as science and technology studies, posthumanism, anthropology, a working knowledge of electronic media) that not only compliments ‚doing science‘, but can be of aid in locating ‚situated knowledge.‘“³¹

Prägnante Beispiele ausgewählter Künstlerinnen, die sowohl in der Kunst als auch in der Biologie arbeiten, belegen, dass ihre künstlerischen Forschungen patriarchale und kapitalistische Annahmen problematisieren und damit Teil des „sitierten Wissens“ in den Biowissenschaften sind. Tarsh Bates Arbeit mit *Candida albicans*, die Teil ihrer Doktorarbeit *The Unsettling Eros of Contact Zones. Queering evolution in the CandidaHomoecology* (2018) ist, verbindet biomedizinische Forschung und feministische Biopolitik in Form lebender Kunstinstallationen. Špela Petričs Installation *Phytoteratology* befragt die Vorherrschaft unseres genetischen Erbes über die biochemische Vererbung. Mary Maggic erforscht mit *milik bersama rekombinan* die Abfälle in einem indonesischen Stadtfluss, indem sie DIY-Ökologie und Mikrobiologie, Anthropologie und Werkstattforschung kombiniert.³² Schließlich stellen wir die Arbeit der Künstlerin und Chemikerin Kat Austen vor, die zusammen mit der Biologin Joana MacLean und dem Kollektiv *DIY*

²⁸ Regine Rapp und Christian de Lutz: Duelling Epistemologies. How Artists Hack Laboratories and Alter the Futures of Science, in: *Proceedings of Politics of the Machines – Rogue Research 2021*, Berlin 2021, S. 295–302, <http://dx.doi.org/10.14236/ewic/POM2021.39> [Abruf: 30.12.2021].

²⁹ Donna Haraway: Situated Knowledges: The Science Question in Feminisms and the Privilege of Partial Perspective, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–599.

³⁰ David Michaels bringt im Kontext der Schilddrüsen-Forschung interessante Ergebnisse zutage: Er stellt heraus, wie sich die Untersuchungen über die Auswirkungen von Perchloraten auf die Jodaufnahme der Schilddrüse in unterschiedlichen Kontexten unterscheiden, je nachdem, ob sie von Wissenschaftler*innen der National Academy of Sciences oder von Forschenden vorgenommen wurden, die für Unternehmen arbeiten, welche die Kosten von Perchloratsanierungen tragen müssen. Vgl. David Michaels: It's Not the Answers That Are Biased, It's the Questions, in: *The Washington Post*, 15.07.2008, <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/07/14/AR2008071402145.html> [Abruf: 12.12.2023]. Ein weiterer Bereich der Einflussnahme von Unternehmen auf Forschungsergebnisse macht sich in der Pharmakologie bemerkbar: Joel Lexchin analysiert beispielsweise den Kontext von Arzneimittelstudien und verweist auf systematische Studien zum Sponsoring seitens der pharmazeutischen Industrie, die häufig durch ungeeignete Vergleichsprodukte manipulierte Ergebnisse zugunsten der Sponsor*innen zustande bringen. Vgl. Joel Lexchin u. a.: Pharmaceutical industry sponsorship and research outcome and quality: systematic review, in: *BMJ*, 2003, 326:1167, <https://doi.org/10.1136/bmj.326.7400.1167> [Abruf: 12.12.2023].

³¹ Rapp/de Lutz 2021, a.a.O.

³² Vgl. *The Camille Diaries*, <https://artlaboratory-berlin.org/de/ausstellungen/the-camille-diaries> [Abruf: 30.12.2021].

Hack the Panke einen Workshop in, am und zum Berliner Fluss Panke als eine urbane Ökologie entwickelte.³³

Das von mir mitherausgegebene Buch *Mind the Fungi* dokumentiert die Zusammenarbeit zwischen Hybrid Art und Biotechnologie des gleichnamigen Projekts.³⁴ In zahlreichen Protokollen, Essays und Aufsätzen manifestiert sich das naturwissenschaftliche, künstlerische, design- und Citizen-Science-basierte Forschen über lokale Baumpilze und Flechten als nachhaltige Materialien in Kunst und Naturwissenschaften.³⁵ Hierin beschreibe ich auch Formen der Hybrid Art: Theresa Schuberts Überlegungen beispielsweise, das Wachstum von Pilzmyzel durch Beschallung zu verändern, waren maßgeblich für ihre Installation *Sound for Fungi. Hommage to Indeterminacy*. Auch Fara Peluso gestaltete ihre design-basierte Forschung nach Kriterien der Hybrid Art: Ihre Auseinandersetzung mit den Flüssigkulturen des Labors für Bioverfahrenstechnik – und damit auch die Fragestellungen zu Ko-Kulturen und Symbiosen – floss wortwörtlich in ihre Installation *Niche* ein.³⁶

Die Frage nach Formen der Zusammenarbeit zwischen Naturwissenschaftler*innen und Künstler*innen im Kontext von Art-Science-Projekten gab den Anlass, unter Kolleg*innen ein gemeinsames Papier zu verfassen: *Ten simple rules for hosting artists in a scientific lab* formulieren weniger klassische Benimm-Regeln, als vielmehr holistische Ansätze, Bemühungen und Wertschätzungen im Umgang mit Methoden und Arbeitsmodi.³⁷

Hybrid Art Histories: Kunst und Ökologien

Trotz unterschiedlicher künstlerischer Strategien, Formate und ästhetischer Kriterien ist bei zahlreichen Arbeiten der Hybrid Art ein Engagement für ökologische Fragestellungen zu registrieren, ebenso ein Interesse an theoretischen Überlegungen, wie dem New Materialism und Posthumanismus. Wichtig hierfür sind die Ansätze der Philosophin Rosi Braidotti, die sich auf eine posthumanistische Wende und eine Ethik des Werdens konzentrieren.³⁸ Diese theoretischen Referenzen der Hybrid Art bringe ich in dem Aufsatz *At the Edge. Hybrid Art and Artistic Research in Times of Ecological Mega-Crisis* mit öko-

³³ Vgl. *DIY Hack the Panke*, <https://artlaboratory-berlin.org/de/ausstellungen/diy-hack-the-panke-ausstellung22> [Abruf: 09.09.2023].

³⁴ Hierbei handelt es sich um eine Kooperation von 2018 bis 2020 der Fachgebiete für Angewandte und Molekulare Mikrobiologie und Bioverfahrenstechnik (TU Berlin) sowie der Künstlerin Theresa Schubert, der Künstlerin und Designerin Fara Peluso und Art Laboratory Berlin. Vgl. Vera Meyer und Regine Rapp (Hg.): *Mind the Fungi*, Berlin 2020, https://www.artlaboratory-berlin.org/assets/pdf/Mind_the_Fungi.pdf [Abruf: 21.01.2021].

³⁵ Vgl. ebd., Kap. Kunst und Naturwissenschaft als Gemeinschaftsmyzelium. *Art and science as community mycelia*, S. 47–69.

³⁶ Vgl. ebd., Kap. Kunst- und Designresidenzen in den Laboren. *Artist and designer in laboratory residencies*, S. 71–88.

³⁷ Matthias C. Rillig, Karine Bonneval, Christian de Lutz, Johannes Lehmann, India Mansour, Regine Rapp, Saša Spačal, Vera Meyer: *Ten simple rules for hosting artists in a scientific lab*, in: *PLOS Computational Biology* 17(2), e1008675, 2021, <https://doi.org/10.1371/journal.pcbi.1008675> [Abruf: 15.04.2021].

³⁸ Vgl. Rosi Braidotti: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frankfurt a. M. 2014. Die Originalausgabe erschien in englischer Sprache: dies.: *The Posthuman*, Cambridge/Malden 2013.

logischen Themen in Verbindung.³⁹ Braidotti plädiert für einen Abschied des Humanismus mit seiner inhärent eurozentrischen Ausrichtung und seinen imperialen Tendenzen und praktiziert ein posthumanes Denken, das visionär, handlungsorientiert und affirmativ disponiert ist.⁴⁰ Ihr Konzept der nomadischen Subjektivität setzt sie dem des klassischen Humanismus entgegen, da in ihrem Theoriemodell weder die Idee eines stabilen, mit sich selbst identischen und individuellen Subjekts noch dessen Eigeninteressen funktionieren.⁴¹ Braidotti betont den Wunsch nach einer posthumanistischen Wiederherstellung menschlicher Interaktion, „eine affirmative Bindung, die das Subjekt im Fluss der Beziehungen zu vielfältigen Anderen verortet“⁴². Genau diese Interaktion und Bindung mit anderen Wesen, diese zwischenartigen Verknüpfungen, erörtere ich am Beispiel ausgewählter Künstlerinnen: Sonia Levy forscht künstlerisch zu einer postnatürlichen Weltgestaltung und berücksichtigt hierfür ein aktuelles Forschungsprojekt im Londoner Horniman Museum, für das Biolog*innen Korallen züchten. Kat Austen untersucht mit Klangkompositionen, Skulpturen und Performances die Auswirkungen der Klimakrise in der kanadischen Hocharktis. Alinta Krauth nutzt die Methode des Storytelling, um zu verschiedenen vom Aussterben bedrohten Arten zu recherchieren.⁴³

Der Essay *Artistic Research and Ecology: Pollution, Plastic, Water* diskutiert ausgewählte künstlerische Positionen, die sich in unterschiedlichen Formaten und Ästhetiken Themen der Klimakrise, wie zum Beispiel der Wasserverschmutzung, zuwenden.⁴⁴ Robertina Šebjanič' Werkserie *Aurelia 1+Hz* erforscht die Handlungsfähigkeit und Empfindungsfähigkeit eines einfachen, vielzelligen Meeresorganismus, der Qualle, und nutzt hierfür eine Installation und eine Performance, die zum Teil vom Organismus selbst gesteuert werden. Der Workshop *(Un)Real Ecologies: Microplastics*, ein Gemeinschaftsprojekt des Kollektivs *DIY Hack the Panke*, verwendet DIY-Werkzeuge (Do It Yourself) und DIWO-Praktiken (Doing It With Others), um Mikroplastik im Berliner Fluss Panke zu finden. Mary Maggic untersucht das symbiotische Netz, in dem Menschen, Pflanzen, Tiere und die (verschmutzte) Umwelt auf molekularer, organischer, ethischer und biopolitischer Ebene miteinander verbunden sind.⁴⁵

Hybrid Art Histories: Biologische und mechanische Maschinen

Der Aufsatz *Trans-, Post- und darüber hinaus. Einige Reflexionen über Maschinen und das Biologische* erforscht die Interaktionen zwischen Biologischem und Technologischem

³⁹ Regine Rapp: At the Edge. Hybrid Art and Artistic Research in Times of Ecological Mega-Crisis, in: *Let's Get Sustainable. Art, Design and Architecture*, hg. v. Annika Frye, Christiane Kruse, Antje Majewski und Sandra Schramke, Wien 2023, S. 71–84.

⁴⁰ Vgl. Braidotti 2013, a.a.O., S. 58.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 54.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. Rapp 2023, a.a.O.

⁴⁴ Regine Rapp und Christian de Lutz: *Artistic Research and Ecology: Pollution, Plastic, Water*, in: *Plastic Ocean: Art and Science Responses to Marine Pollution*, hg. v. Ingeborg Reichle, Berlin/Boston 2021, S. 38–57.

⁴⁵ Vgl. ebd.

in den Bereichen Wissenschaft, Technik und Kultur.⁴⁶ Neben der Bedeutung des Fortschrittsgedankens in der westlichen und globalen Zivilisation und ausgewählten Etappen in der Technikgeschichte wird der Begriff *Transhumanismus* kritisch untersucht.⁴⁷ Die unscharfen Grenzen zwischen Lebewesen und Maschinen sind Thema der künstlerischen Forschungen von Susanne Hertrich (*Prostheses for Instinct*), Alex May und Anna Dumitriu (*Antisocial Swarm Robots*) und Käthe Wenzel (*BoneBot*-Serie). Der Aufsatz stellt die Lebensfähigkeit von künstlichem Leben beziehungsweise künstlicher Intelligenz infrage, indem er ein Streben von Technik nach Einfachheit und Effizienz mit der Komplexität und Redundanz von Natur kontrastiert. Diese Kluft ist gleichzeitig ein produktives Feld für Künstler*innen, deren Fachwissen im Bereich des Biologischen, Mechanischen und Digitalen stark genug ist, um sie in die Lage zu versetzen, neue künstlerische Formen zu schaffen, die auf einer kritischen Einschätzung und klugen Nutzung ihres Wissens basieren.⁴⁸

Mäandernde, interdisziplinäre Forschungspraxis

Recherchieren, ausstellen, schauen, sprechen, konferieren, publizieren und wieder ausstellen, schauen, diskutieren, ausstellen, konferieren, schreiben und erneut ausstellen, konferieren, referieren – so ließe sich die mäandernde Form meines kunsttheoretischen und kunsthistorischen Forschens der letzten zehn Jahre bei Art Laboratory Berlin beschreiben. Dabei verstehe ich das Ausstellen als einen konzeptuellen Akt des „in den Raum-Stellens“ künstlerischer Projekte an der Schnittstelle zu (Natur-)Wissenschaft und Technologie. Dieser mäandernde Akt ermöglicht ein induktives Arbeiten vor, mit und an den Kunstwerken, das seinerseits zu einem Reflexionsprozess über die gesamte Ausstellungslaufzeit hinweg einlädt und in Verbindung mit dem kuratorischen Auf- und Abbau direkte Einblicke in die Gemachtheit der oftmals komplexen Arbeiten bietet. Besonders im Fall der Bio Art, die meist lebende organische Kunst umfasst, ist die Kategorie der Zeit und zwar die Dauer und die Veränderung der künstlerischen Arbeiten von großer Bedeutung. Im Folgenden werde ich daher auch die Ausstellungszeit thematisieren, da ich sie explizit als Konzeptzeit

⁴⁶ Regine Rapp und Christian de Lutz: Trans-, Post- and Beyond. Some Reflections on Machines and the Biological, in: *HALF LIFE. Maschinen/Organismen – künstlerische Positionen im Kontext von Klimawandel und Artensterben – Machines/Organisms – Artistic Positions in the Context of Climate Change and Extinction*, hg. v. Käthe Wenzel und Manfred Blohm, Hannover 2018, S. 14–29.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 14. Vgl. hierzu auch John Gray: *Straw Dogs. Thoughts on Humans and Other Animals*, London 2002, S. 137–139; vgl. ders.: *The Immortalization Commission. Science on the Strange Quest to Cheat Death*, New York 2011, S. 150; vgl. auch McKenzie Wark: *Molecular Red. Theory for the Anthropocene*, London/ New York 2015.

⁴⁸ Dieser Aufsatz legte die Grundlage für spätere Projekte zu Kunst, Netzwerken und Technowissenschaften sowie biologischen und digitalen Netzwerken bei ALB. Er war schließlich wegweisend für das Forschungsprojekt *Under the Viral Shadow. Networks in the Age of Technoscience and Infection*, das mit einer Gruppenausstellung, Workshops, Gesprächen und einer internationalen und interdisziplinären Konferenz bei Art Laboratory Berlin 2021 stattfand. Ausstellung: <https://artlaboratory-berlin.org/de/ausstellungen/under-the-viral-shadow>, Konferenz: <https://artlaboratory-berlin.org/de/veranstaltungen/under-the-viral-shadow-konferenz> [Abruf beider Links: 31.07.2023].

denke.⁴⁹ Der theoretische Schreibprozess über eine ausgestellte Arbeit erfolgt dabei oft nicht in einem direkten Anschluss, sondern in einem zeitlichen Abstand.

Anhand ausgewählter Forschungsprojekte mit verkürzt oder ausführlicher beschriebenen Positionen werde ich im Folgenden künstlerische Methoden der Hybrid Art erläutern und Teile des Forschungsgebiets *Hybrid Art Histories* vorstellen:

Körper- und Biopolitiken

Das Projekt *The Camille Diaries. New Artistic Positions on M/otherhood, Life and Care* mit Gruppenausstellung und Symposium (2020) führt künstlerische Arbeiten internationaler weiblicher und non-binärer Künstler*innen zusammen. Ihre Positionen gehen eng mit Überlegungen zu den aktuellen Bedingungen unserer Welt einher, insbesondere zu Interrelationen zwischen Umweltveränderungen, Gender-Aspekten und Biopolitiken. Allen Arbeiten ist eine Ästhetik der Fürsorge als Grundlage für das Zusammenleben verschiedener Arten inhärent.⁵⁰

Der Ausstellungstitel *The Camille Diaries* referenziert die *Camille Stories*, das achte und letzte Kapitel von Donna Haraways *Staying with the Trouble*⁵¹. Darin ersetzt eine rückgehende menschliche Bevölkerung Geburten durch Fürsorge zwischen den Arten. Jede Camille kümmert sich um das genetische Material einer gefährdeten Art, indem sie Teile dieses Materials in ihrer eigenen DNA speichert (in Haraways Geschichte handelt es sich um den vom Aussterben bedrohten Monarchfalter). In den ausgestellten Projekten erkunden die eingeladenen Künstler:innen genetische und biochemische Austauschprozesse zwischen Menschen und nichtmenschlichen Organismen, sowohl als Teil des Anthropozäns als auch als Heilmittel dagegen. Hier stellt das Thema der biotechnologischen Umgestaltung des menschlichen Körpers den Menschen an die Peripherie und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf andere Lebewesen: „Sonia Levys 2-Kanal-Videoinstallation *For the Love of Corals* ist eine filmische Recherche über die alltägliche Arbeit bei der Pflege gefährdeter Wesen, um sie vor ihrer bevorstehenden, vom Menschen verursachten Auslöschung zu retten. Mary Maggic untersucht in ihrer Arbeit *milik bersama rekombinan* die surreale Landschaft eines städtischen indonesischen Flusses, der von Plastik kolonisiert ist und toxische Auswirkungen auf die Bewohner_innen der Umgebung hat. Naja Ankerfeldt und Baum & Leahy lassen sich für ihr Projekt *Mammalga* von den lebensrettenden Fähigkeiten von Algen inspirieren, und davon [sic] wie man sich mit Algen verbinden und als Algenfamilie Verwandtschaft schaffen kann.“⁵²

The Camille Diaries versammelt künstlerische Positionen, die sich mit Ansätzen des *Mehr-als-Menschlichen* auseinandersetzen: „Margherita Peveres *Wombs* präsentiert lebende Bakterienkolonien, die in wissenschaftlichen Glaswaren einen fleischähnlichen

⁴⁹ Die Ausstellungszeit als Konzeptzeit werde ich an anderer Stelle erläutern.

⁵⁰ Regine Rapp und Christian de Lutz: *The Camille Diaries. New Artistic Positions on M/otherhood, Life and Care*, Art Laboratory Berlin, 2020, <https://artlaboratory-berlin.org/de/ausstellungen/the-camille-diaries> [Abruf: 19.10.2022].

⁵¹ Haraway 2016, a.a.O., S. 134–168.

⁵² Rapp/de Lutz 2020, a.a.O.

Biofilm produzieren und in einer flüssigen Umgebung wachsen, die mit den Hormonen der Künstlerin durchtränkt ist; und eine Fotoreihe. Ai Hasegawa reflektiert in ihrer Arbeit *I Wanna Deliver a Dolphin ...* über einen artenübergreifenden Akt der Mutterschaft. [...] Für die Arbeit *Haem* hat Cecilia Jonsson einen Kompass aus Eisen geschaffen, das sie aus dem Blutprotein Hämoglobin gespendeter menschlicher Plazenten generiert hat. Tarah Rhodas *Ourglass* wiederum versteht sich als Hommage an die bemerkenswerten Allianz zwischen Pflanzen und Tieren durch Photosynthese und Atmung.⁵³

Zwei künstlerische Positionen aus dem Projekt *Camille Diaries*, die zwischenartliche Beziehungen thematisieren, stelle ich im Folgenden ausführlicher vor:

Biochemische Chimären. Über Pflanz/Mensch-Beziehungen

Als Hybrid Artist, in der Biochemie promoviert, praktiziert Špela Petrič einen erkenntnistheoretischen Ansatz, der auf ihren künstlerischen und naturwissenschaftlichen Forschungen beruht. Ihre Arbeit ist als Teil einer artenübergreifenden Zusammenarbeit, in der sie die Ontologien, Methodologien, Ethiken und Praktiken der Pflege erforscht, dem Pflanzenkönigreich gewidmet. Das grüne Reich funktioniert dabei auf anderen biologischen Grundlagen als die menschlicher Lebewesen: Es erscheint träge, buchstäblich vegetativ und ist mit noch unerforschten Formen von Intelligenz ausgestattet; es offenbaren sich verschlungene Welten geheimnisvoller chemischer Konversationen, artenübergreifender Netzwerke und dezentraler Abläufe, die sich von menschlichen Existenzen unterscheiden. In ihren transdisziplinären künstlerischen Forschungen schlägt Petrič neue Formen der Kommunikation, der gegenseitigen Wahrnehmung und des Austauschs zwischen Menschen und Pflanzen vor.⁵⁴

In ihrer Installation *Phytoteratology* von 2016 (Abb. 1) lässt Petrič Embryonen von Acker-Schmalwand (Schotenkresse, *Arabidopsis thaliana*) in einem Bad aus Hormonen wachsen, die sie aus ihrem eigenen Urin extrahiert hat. Was sich in den Petrischalen im Kleinen entwickelt, vergrößert die Künstlerin im verdunkelten Ausstellungsraum über Spiegelungen auf die Ausstellungswände und multipliziert damit ihr künstlerisches Experiment auf visueller Ebene. Die daraus entstandenen Pflanzen sind zum Teil biochemische Chimären mit Petrič als einer Art hormonellen (aber nicht genetischen) Ko-Mutter. Hier werden Prinzipien wie Blutsverwandtschaft und genetische Abstammung zugunsten radikaler Trans-Spezies-Vermengungen und Kategorien-Vermischungen unterlaufen. Petrič schafft pflanzlich-menschliche Entitäten durch In-vitro-Fertilisation und hormonelle Veränderungen. Sie erfüllt sich damit ihren Wunsch, „eine Trans-Pflanze zu zeugen und zu bemuttern, den sanften grünen Außerirdischen, der metaphysisch als die ursprünglichste aller Lebensformen, das nackte Leben, bezeichnet wird, mit meinem animalischen, politisierten Menschsein zu verbinden, das einen kulturschwangeren Geist beherbergt.“⁵⁵

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vgl. auch Špela Petrič, <https://www.spelapetric.org> [Abruf: 09.09.2023].

⁵⁵ Špela Petrič: *Confronting Vegetal Otherness: Phytoteratology*, 2016, <https://www.spelapetric.org/phytoteratology> [Abruf: 17.11.2022]. Übers. d. Verf.



Abb. 1 Špela Petrič, *Phytoteratology* (Detail), 2016, multimediale Installation mit lebenden Organismen, Art Laboratory Berlin, 2020, Ausstellungsansicht. Foto: Tim Deussen.

Menschlich/nichtmenschliche Kohabitationen. Der Schlamm des Lebens

Die Schlüsselfrage der Künstlerin Nicole Clouston lautet: Was passiert, wenn wir durch verkörperte Erfahrungen unsere Verbindungen zu einer Welt anerkennen, die sowohl um uns herum als auch in uns voller Leben ist? Clouston meint damit das Phänomen des Mikrobioms, jene mikrobielle Landschaft, die mit menschlichen Körpern lebt und dadurch einer Pluralität verschiedener (Mit-)Bewohner*innen gleicht.⁵⁶ Cloustons Interesse richtet sich auf die Schnittstelle menschlich/nichtmenschlicher Kohabitationen. In ihren praxisbasierten künstlerischen Forschungen über mikrobielles Leben forscht sie zu körperlichen Grenzen, zu verantwortungsvollen Formen der Zusammenarbeit zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Akteur*innen und zu ökologischen Verbindungen.⁵⁷ In ihrem längerfristigen Projekt *Mud* (seit 2015) arbeitet sie mit Mikroben, Schlamm und Gewässern, um die Vielfalt des Lebens im Boden und Formen der Verbundenheit zwischen Boden und menschlichen Akteur*innen aufzuzeigen.⁵⁸

⁵⁶ Vgl. Alison Abbott: Scientists bust myth that our bodies have more bacteria than human cells, in: *Nature*, 2016, <https://doi.org/10.1038/nature.2016.19136>; vgl. auch Tobias Rees, Thomas Bosch und Angela E. Douglas: How the microbiome challenges our concept of self, in: *PLOS Biology* 16, H. 2, 2018, S. e2005358, <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.2005358> [Abruf: 02.02.2023].

⁵⁷ Vgl. Nicole Clouston, <https://nicoleclouston.ca> [Abruf: 09.09.2023].

⁵⁸ Vgl. Nicole Clouston, *Mud*, <https://nicoleclouston.ca/Mud> [Abruf: 09.09.2023]. Vgl. auch Rapp/de Lutz 2020, a.a.O.



Abb. 2 Nicole Clouston, *Mud (Berlin)*, 2020, Installation mit lebenden Organismen, Schlamm aus Berliner und Brandenburger Gewässern, Seen, Flüsse, Art Laboratory Berlin, 2020, Ausstellungsansicht. Foto: Tim Deussen.

Cloustons Arbeit *Mud (Berlin)* besteht aus 15 Polycarbonat-Prismen (Abb. 2). Diese wurden mit Organismen gefüllt, die in jenem Schlamm wachsen, der im Sommer 2020 für das Projekt verschiedenen Berliner und Brandenburger Flüssen, Seen und Teichen entnommen wurde. Die Prismen beziehen sich auf die sogenannten Winogradsky-Säulen, die zum Ende des 19. Jahrhunderts von dem Mikrobiologen und Pflanzenphysiologe Sergei Winogradsky zur Kultivierung und Untersuchung von Mikroorganismen erfunden wurden. Unter Zufuhr von Nährstoffen wachsen die Mikrobenkolonien (unter anderem Bakterien, Archaeen, Pilze und Algen) in satten Farben und Schattierungen und verändern sich während der Ausstellungszeit. Aus dem Schleim entsteht durch Pflege buchstäblich Leben. Clouston unterscheidet dabei zwischen „Caring about“ und „Taking care of“, wobei letzteres mit einer aktiven Verantwortung verbunden ist. In diesem Sinn sieht sich die Künstlerin in der Verantwortung, für die Mikroben Sorge zu tragen („actively taking care of“), unter anderem die Mikroben mit Licht zu versorgen, sie warm zu halten und für ausreichend Feuchtigkeit zu garantieren.⁵⁹

Die multiplen Bedeutungen von *Care* hat auch María Puig de la Bellacasa untersucht, die an der Schnittstelle von Wissenschafts- und Technologiestudien, feministischen Theo-

⁵⁹ Vgl. Nicole Clouston im Gespräch, im Rahmen des Symposiums *The Camille Diaries. New Artistic Positions on M/otherhood, Life and Care*, Panel *Modes of Care*, 26.09.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=c3Uv2ViWK34&t=898s> [Abruf: 09.09.2023]. Weiteres zum Symposium und zur Ausstellung: https://artlaboratory-berlin.org/wp/wp-content/uploads/2021/04/CAMILLE-DIARIES__2020-Exhibition-Exposé__including-Keywords-Pics.pdf [Abruf: 09.09.2023]. Vgl. auch Rapp/de Lutz 2020, a.a.O.

rien und Umweltwissenschaften forsch. Für sie existieren drei Dimensionen von Care: „labor/work“, „affect/affections“ und „ethics/politics.“⁶⁰ Nach Bellacasa steht *Care* für ein intensives Engagement mit der Welt, im Sinne eines „vital affective state, an ethical obligation and a practical labour“⁶¹. Eben diesen Zusammenhang meint auch Clouston, wenn sie *Care* mit dem Prozess der Bewusstwerdung darüber verbindet, dass neue Erkenntnisse zum mikrobiellen und planetarischen Verwobensein mit einer stärkeren Beziehung zueinander und zum Ökosystem einhergehen.⁶²

Netzwerke im Zeitalter der Technowissenschaften und Infektionen

2021 untersucht Art Laboratory Berlin im Kontext der COVID-19-Pandemie verschiedene Netzwerke mit einem Fokus auf künstlerische Projekte, „die biologische Netzwerke, digitale Netzwerke sowie soziale Netzwerke unter dem Druck neuer Technologien kritisch erforschen“⁶³. Das Projekt *Under The Viral Shadow. Networks in the Age of Technoscience and Infection* umfasst eine Gruppenausstellung, zahlreiche Workshops sowie ein Symposium mit internationalen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen aus den Lebens- und Informatikwissenschaften. „Die Arbeit *Archaeobot: A Post Climate Change, Post Singularity Lifeform* von Alex May und Anna Dumitriu ist eine Unterwasserroboter-Installation, die sich mit ‚Leben‘ in einer Zukunft nach dem Klimawandel befasst und auf jüngsten Forschungen zu Archaeen basiert, die als die ältesten Lebensformen der Erde gelten. Anna Dumitrius Arbeit *Engineered Antibody* ist eine maßgeschneiderte Perlenkette, die auf einem Antikörper basiert, der so entwickelt wurde, dass er eine Kombination von 21 Aminosäuren enthält, die in der Natur nicht vorkommen kann – ursprünglich wurde er aus dem Blut eines HIV-Patienten gewonnen. Sie enthält auch die tatsächlichen 21 Aminosäuren, die in dem Antikörper enthalten sind. *PROBE II: Subaudition* von Benjamin Bacon ist ein binärer Satz außerirdischer Maschinen, die mit Hilfe von Methoden des maschinellen Lernens die Erkennung von Sprache in Text untersuchen, indem sie gesprochene Sprache dekodieren und in kinetische Energie, Licht, Farbe, Muster und Reflexion umwandeln. Gene Kogans Projekt *Abraham* ist ein ‚autonomer künstlicher Künstler‘, der auf einer dezentralen KI basiert. In Interaktion mit dem Publikum reflektiert das Werk kritisch über vielversprechende Techniken aus dem maschinellen Lernen, der Kryptoökonomie und der Computerkunst.“⁶⁴

Zwei künstlerische Arbeiten aus dem Projekt *Under the Viral Shadow*, die Organisches und Technologisches verweben, stelle ich im Folgenden ausführlicher vor:

⁶⁰ Vgl. María Puig de la Bellacasa: *Matters of Care. Speculative Ethics in More than Human Worlds*, Minneapolis 2017, S. 5.

⁶¹ María Puig de la Bellacasa: ‚Nothing Comes Without Its World‘: Thinking with Care, in: *The Sociological Review*, Bd. 60, Nr. 2, 2012, S. 197–216, <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2012.02070.x> [Abruf: 09.03.2023].

⁶² Vgl. Nicole Clouston, <https://nicoleclouston.ca/CV> [Abruf: 08.03.2023].

⁶³ Regine Rapp und Christian de Lutz: *Under the Viral Shadow. Networks in the Age of Technoscience and Infection*, 2021, <https://artlaboratory-berlin.org/de/ausstellungen/under-the-viral-shadow> [Abruf: 31.07.2023].

⁶⁴ Ebd.



Abb. 3 Vivian Xu, *Skin Series – Electric Skin*, 2021, Objekt, PCV, PCB, Goldleitfähigkeitssonden, Vibrationsmotor, Art Laboratory Berlin, 2021, Ausstellungsansicht. Foto: Tim Deussen.

Die zweite Haut. Sensorische Ökologien

In ihrer *Skin Series* erforscht die Medienkünstlerin und Designerin Vivian Xu seit 2016 die Zukunft der menschlichen Wahrnehmung: Wie können die Möglichkeiten der *Wearable Technology* unsere Beziehungen zu unseren Umwelten neu erfinden? *Skin Series* nutzt die Haut als Schnittstelle und Experimentierfeld und schlägt das Konzept von Wearables als prothetische Erweiterungen vor. Die Serie besteht derzeit aus den beiden Arbeiten *Electric Skin* und *Sonic Skin* und erforscht mögliche Formen von Ko-Evolution zwischen Menschen und Technologien, indem sie beide als hybride Kommunikationssysteme versteht. Dabei lenkt Xu die Aufmerksamkeit auf die Rolle der Umwelteinflüsse auf unsere sensorische Wahrnehmung, die wiederum unser menschliches Verhalten verändert.⁶⁵

Die unsichtbare Landschaft elektromagnetischer Signale hat sich mit der Entwicklung und Verbreitung der elektronischen Technologien stark verändert. Doch sind wir, wenn sich unsere Lebensräume durch die und mit den Technologien ändern, in gleicher Weise bereit, auch uns zu verändern? Vivian Xus *Electric Skin* (Abb. 3) von 2016 ist ein Wearable, das die Funktionalität der Haut erweitert, um elektrostatische Bewegungen in der Umgebung zu erfassen und diese Informationen in Berührungsempfindungen umzuwandeln. Dafür sorgen zwei technische Ausstattungen: zum einen eine Matrix omnidirektionaler

⁶⁵ Vgl. Vivian Xu, <https://www.vivianxu.studio/skin-series> [Abruf: 09.09.2023].



Abb. 4 Vivian Xu, *Skin Series – Sonic Skin*, 2018, PVC, Audiocontroller, Ultraschallwandler, Art Laboratory Berlin, 2021, Ausstellungsansicht. Foto: Tim Deussen.

Antennen, die als Sensoren und Sonden fungieren, zum anderen Vibrationsmotoren, die die Haut der Tragenden stimulieren.⁶⁶

Sonic Skin, ebenfalls von Vivian Xu (Abb. 4) aus dem Jahr 2018, ist ein tragbares Klangkunstwerk. In dem von Xu entworfenen und realisierten Kleidungsstück sind ein Audiocontroller und ein Ultraschallwandler eingearbeitet. *Sonic Skin* kann als eine künstliche zweite Haut verstanden werden, die Xu entworfen hat, um ähnlich dem Sonarsystem einer Fledermaus gerichtete Klänge zu projizieren, wobei die Reaktion und der Weg des Klangs die Beziehung zwischen Träger*in und Umgebung veranschaulicht. In Anlehnung an frühere Arbeiten der Reihe *Electric Skin* erforscht Xu bei *Sonic Skin* die Beziehungen

⁶⁶ Vgl. ebd.



Abb. 5 Sarah Grant, *Physarum Topologies*, 2019, lebender Organismus *Physarum polycephalum* und Haferflocken, Agarplatten, Plexiglas, Art Laboratory Berlin, 2021, Ausstellungsansicht. Foto: Oliver Schümers.

zwischen Körper, Bewegung und Raum und fragt, ob die menschliche Sensibilität und die sensorischen Systeme künftig mit Hilfe von Wearable Technology verbessert werden können. Xu praktiziert hier einen bio-mimetischen Ansatz und verknüpft diesen mit den Forschungen der Verhaltenswissenschaften und der Sensory Ecology: „Talking about cyborgs or transhumanism, we forget to reflect the hard technology“, bemerkt Xu. „It is all about the non-invasive wearable technology – soft-merging.“⁶⁷

Digitale und biologische Netzwerke

Die Medienkünstlerin Sarah Grant konzentriert sich auf Radiokunst und Computernetzwerke und entwickelt Kunstwerke, die in Form von Lehrmitteln und Workshops Computernetzwerke und Funktechnologien entmystifizieren.⁶⁸ Seit 2012 arbeitet Grant zu Netzwerk-Topologien, seit 2012 arbeitet sie mit dem Schleimpilz *Physarum polycephalum* zusammen. Eines ihrer jüngsten Projekte, die Installation *Physarum Topologies* (Abb. 5), unterstreicht die Tendenz des Schleimpilzes, effiziente und verteilte Netzwerke

⁶⁷ Vivian Xu, Videoporträt, im Kontext der Ausstellung *Under the Viral Shadow. Networks in the Age of Technoscience and Infection*, Art Laboratory Berlin, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=gA23tOSeMbs&t=1s> [Abruf: 09.09.2023].

⁶⁸ Vgl. Sarah Grant, <https://www.chootka.com> [Abruf: 09.09.2023].

zwischen Nahrungsquellen herzustellen. Der Schleimpilz ist ein lebender Organismus, eine einzelne bewegliche Zelle, die aus Tausenden bis Millionen von Zellkernen besteht und als eine einzige Nahrungseinheit funktioniert. Obwohl der Schleimpilz kein zentrales Nervensystem besitzt, zeigt er die bemerkenswerte Fähigkeit, technische Probleme in relativ kurzer Zeit zu lösen. In ihrer Installation präsentiert Grant acht Einzelsockel mit von unten beleuchteten Plexiglaskästen, in denen jeweils eine Kultur von Schleimpilzen und mehrere Haferflocken als Netzwerkknoten auf einer von verschiedenen Computernetz-Topologien positioniert sind. Grant stellt bekannte Netzwerk-Topologien zur Auswahl, unter anderen das Mesh Network und das Peer-to-Peer-Network. Im Laufe mehrerer Wochen war zu beobachten, wie sich jedes Physarum seinen Weg durch die ihm zugewiesene Topologie bahnte.⁶⁹

Auf experimentelle Weise nähert sich Grant der Frage: „How do we connect with one another through these networks?“ Ihr Versuchsaufbau sieht vor, den Schleimpilz mit digitalen Netzwerkstrukturen zusammenzubringen und sein Verhalten zu beobachten. Einige der Haferflocken, die sich für den Schleimpilz als Nahrungsquelle eignen, hat Grant blau und schwarz gefärbt. Damit kann sichtbar werden, wie der Schleimpilz die aufgenommene Nahrung aufbricht und die Nährstoffe in seinem Körper verteilt. Der Schleimpilz schafft nächste Netzwerke der Nahrungsquelle in seiner Umgebung und zwar mithilfe seiner Protoplasmaröhren. Über die gesamte Ausstellungslaufzeit, die auch bei dieser Arbeit als Konzeptzeit zu definieren ist, kann der Wachstums- und Ausbreitungsprozess des Schleimpilzes beobachtet werden. In einer Form des Closed Circuit überträgt Grant das Geschehen jeder der acht Schalen mit den sich auf den unterschiedlichen Netzwerk-Topologien ausbreitenden Schleimpilzen mittels Kamera ins Internet und macht die Form der digitalen Echtzeit-Visualisierung per Projektion gleichzeitig im Ausstellungsraum sichtbar.

Résumé

Postanthropozentrische Ansätze von Körper- und Biopolitik, nichtmenschlichen Subjektivitäten und Klimakrise sind für die Hybrid Art wesentlich. In Form kritisch künstlerischer Auseinandersetzungen reflektieren die Künstler*innen der Hybrid Art aktuelle wissenschaftliche Themen wie Makro- und Mikrobiologie sowie digitale und biologische Netzwerke und arbeiten prozessorientiert, disziplinübergreifend und experimentell jenseits klassischer Gattungskategorien. „Kann Kunst die (Natur)Wissenschaft verändern?“ lautet eine der Forschungsfragen der Hybrid Art. Die Anthropologin Natasha Myers schreibt dazu: „Art/science collaborations could change the ways both artists and scientists think and work, and the questions they ask. Too many of these collaborations, however, leave the sciences intact, as if they are somehow impervious to the provocations

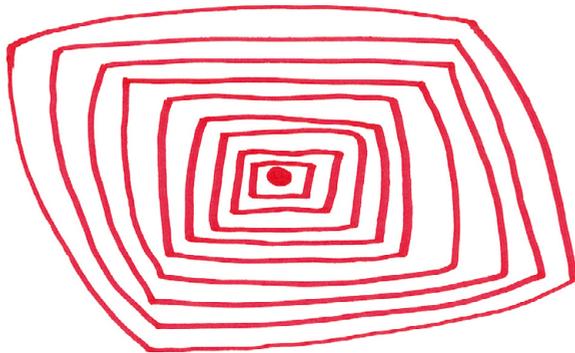
⁶⁹ Vgl. Sarah Grant, Videoporträt, im Kontext der Ausstellung *Under the Viral Shadow. Networks in the Age of Technoscience and Infection*, Art Laboratory Berlin, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=3o6XkveEuG0&t=1s> [Abruf: 09.09.2023].

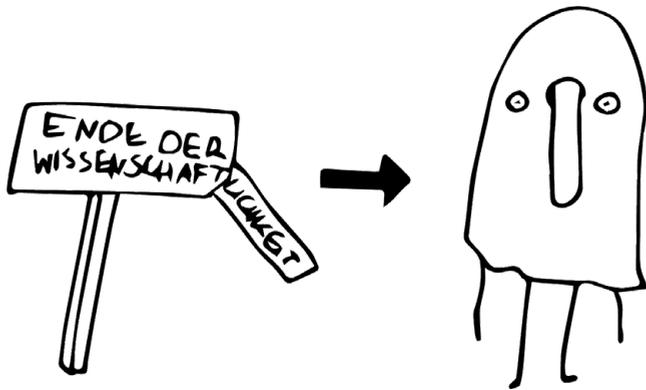
of artistic experiment.⁷⁰ Dabei sind die hier vorgestellten künstlerischen Positionen nur ein exemplarischer Ausschnitt eines größeren Forschungsfeldes der Hybrid Art Histories. Dieser Begriff basiert auf Projektreihen und Publikationen, anhand derer ich während der letzten zehn Jahre zahlreiche Künstler*innen der Hybrid Art begleitet und erforscht habe. Zusammen mit theoretischen Positionen von Donna Haraway, Rosi Braidotti und Karen Barad lassen sich posthumanistische Perspektiven entwerfen, die „Körper, Materie oder Welt als *Wir*“⁷¹ begreifen.

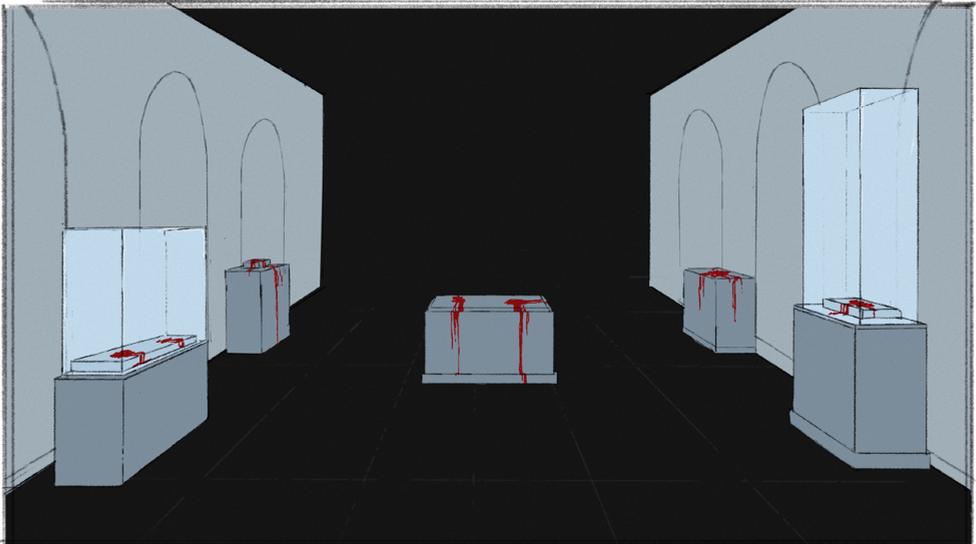
⁷⁰ Myers 2017, a.a.O., S. 105.

⁷¹ Rapp 2019, a.a.O., S. 81.

Es ist wichtig, sich mit den Gegenden der eigenen Disziplin, Denkweise und Identität auseinanderzusetzen.









Thorsten Schneider

Als die Kunstgeschichte kritisch wurde?

1. Epistemische Einschnitte

Im Selbstverständnis der bundesrepublikanischen Kunstgeschichte oder zumindest in weiten Kreisen ihrer akademischen Vertreter:innen gilt die Zeit um 1968 als Gründungsphase einer kritischen Kunstgeschichte.

Mit Louis Althusser ließe sich von einem epistemischen Einschnitt sprechen, durch den sich „eine neue Wissenschaft von der Ideologie trennt, aus der sie entsteht“¹ und durch den erst wissenschaftliche Maßstäbe für die gegenwärtige Forschung gesetzt werden. „Danach mögen einzelne Elemente des neu konfigurierten Wissensfelds noch an Terme der Ideologie erinnern. Doch der epistemische Einschnitt ist ein radikaler Bruch, der jedes dieser Elemente in etwas anderes verwandelt.“² Althusser verglich diesen Vorgang mit dem Übergang einer Chemie, die Feuer als eigenes Element verstand, zu einer Chemie, die begriffen hatte, dass Verbrennung ein Prozess der Oxidation von Sauerstoff ist. Hinter diesen kritisch-theoretischen Horizont zurückzufallen, wäre fortan gleichbedeutend mit dem Verzicht auf Wissenschaftlichkeit und somit, Althusser zufolge, bloße Ideologie.

Innerhalb der deutschsprachigen Kunstgeschichte gilt der Kölner Kunsthistorikertag 1970 als ein solcher Game Changer. Die Sektion *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, die von Martin Warnke und Leopold Ettliger verantwortet wurde, sollte „jenes emotional seit langem manifeste Residuum der Unzufriedenheit aktivieren und versuchen, den Bereich noch uneingerasteten Denkens offen zu artikulieren, damit Kritik nicht das Privileg einiger Professioneller bleibe, sondern in das Selbstverständnis des Faches und seiner Funktionen eingehen könne“³. Die angestoßene Kritik sollte „Reflexion in Gang setzen, nicht prästabilisierte, durch spezifische Zuständigkeit vorgegebene

1 Louis Althusser: Das Objekt des Kapitals, in: ders., Étienne Balibar u. a.: *Das Kapital lesen*, Münster 2015, S. 263–439, hier S. 380.

2 Christian Schmidt: „Ein Grundbegriff, den man nicht verwenden kann, ohne Vorkehrungen zu treffen.“ Michel Foucaults Beitrag zur Analyse und Kritik von Ideologien, in: Heiko Beyer und Alexandra Schauer (Hg.): *Die Rückkehr der Ideologie. Zur Gegenwart eines Schlüsselbegriffs*, Frankfurt a. M./New York 2021, S. 85–110, hier S. 95.

3 Martin Warnke: Vorbemerkungen, in: ders. (Hg.): *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, S. 7–11, hier S. 7.

Rollenbeziehungen [...] bestätigen“⁴. Damit wurde die Ordnung eines kunsthistorischen Diskurses angegriffen, die Kritik in den engen Rahmen von hierarchischen Zuständigkeiten und einem ausgeprägten Statusbewusstsein einspannte.

Michel Foucault sprach im selben Jahr in seiner Inauguralvorlesung am Collège de France von „Prozeduren der Unterwerfung des Diskurses.“ Auch er bemerkte „eine Ritualisierung des Wortes, eine Qualifizierung und Fixierung der Rollen für die sprechenden Subjekte, die Bildung einer zumindest diffusen doktrinären Gruppe, eine Verteilung und Aneignung des Diskurses mit seiner Macht und seinem Wissen“⁵, wie sie Warnke zeitgleich im und für den deutschsprachigen Diskurs der akademischen Kunstgeschichte beschrieb. Seine eigene Disziplin, die Kunstgeschichte, sah Warnke in einer historischen Interessenkonstellation, die „ihren historischen Gehalt sozusagen abgestoßen, sich absolut gesetzt und so die bestimmten Interessen in allgemeine, metaphysische Wesenheiten verwandelt“⁶ hätte. Dagegen formierte sich Widerstand, den er als Ideologiekritik verstanden wissen wollte: „Nun suggeriert der Sektionstitel, die Wissenschaft stehe außerhalb dieses ideologischen Zusammenhangs, während sie doch in Wirklichkeit Weltanschauung nicht nur produziert, sondern selbst ein Produkt von Weltanschauung ist. Dennoch aber ist die Wissenschaft ihrem Begriff, ihrem bürgerlichen Selbstverständnis nach, einer Wahrheit verpflichtet, welche sich kritisch als Korrektiv, als autonome Instanz gegenüber den ideologischen Interessen begreift.“⁷

Kritik, so spitzte Warnke weiter zu, hätte innerhalb der deutschen Kunstgeschichte lediglich als Stilkritik überlebt, „indem man noch immer gerne für ‚Kunstkritik‘ – ‚Kunstbetrachtung‘ setzt“⁸. Mit diesem Verweis auf die Rhetorik nationalsozialistischer Kulturpropaganda⁹ machte Warnke deutlich, dass es nicht allein um eine fachliche Rückständigkeit des kunsthistorischen Gegenstandsbereiches und der Methodik ging, sondern um eine historische Verantwortung der Kunstgeschichte. Die Beiträge der Sektion legten den Fokus ihrer Kritik daher konsequent auf die bruchlosen historischen Kontinuitäten der damals aktuellen kunsthistorischen Forschung und Lehre mit den über die Zeit des NS-Regimes hinaus fortgesetzten Fachtraditionen. Folglich ging es nicht nur um eine Aufarbeitung der Vergangenheit, die „einen Schlussstrich darunter ziehen und womöglich es selbst aus der Erinnerung wegwischen“¹⁰ will, wie Theodor W. Adorno an anderer Stelle zu bedenken gab. Vielmehr ging es darum, in der Gegenwart Konsequenzen aus der Fachgeschichte zu ziehen und die Art, wie Kunstgeschichte als Wissenschaft betrieben werden kann, grundlegend zu verändern.

Anhand damals geläufiger kunsthistorischer Rhetoriken zeigte Warnke in seinem Beitrag *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur*¹¹, wie starre,

4 Ebd.

5 Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. 2001, S. 30.

6 Warnke 1970, a.a.O., S. 7f.

7 Ebd., S. 8.

8 Ebd., S. 9.

9 Vgl. hierzu Joseph Wulf: *Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M./Berlin 1989, hier bes. S. 129–131.

10 Theodor W. Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, in: ders.: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, Frankfurt a. M. 1963, S. 125–146, hier S. 125.

11 Martin Warnke: *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur*, in: ders. (Hg.): *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, S. 88–105.

normative Wertvorstellungen und ein repressives Ordnungsdenken auch dort noch zum Zuge kamen, wo es vornehmlich nur um die (angeblich neutrale) Vermittlung eines allgemeinen kunsthistorischen Wissens an interessierte (bildungsbürgerliche) Leser:innen gehen sollte. In den Beiträgen von Winfried Ranke, Berthold Hinz, Martin Damus, Ulrich Keller, Heinz Maus, Lutz Heusinger und Leopold Ettlinger¹² wurden darüber hinaus die Sedimente ideologischer Kunstgeschichtsschreibung in ihren verschiedenen Fassetten entfaltet. Die Analyse der Presseberichte von Anna Gara-Bak und Heinrich Dilly sowie die Bemerkungen zum Sektionsverlauf von Norbert Schneider geben indes einen lebhaften Eindruck des schroffen Unverständnisses seitens der konservativen Reaktion. Übertrieben hart fielen die Gegenschläge all jener Kunsthistoriker (allesamt Männer) aus, die sich von dieser Kritik verunglimpft fühlten. Vorderstes Ziel für ihre Angriffe war die Person Martin Warnke. Archivalien des Deutschen Kunstarchivs im Germanischen Nationalmuseum (Nürnberg)¹³, die diese Auseinandersetzungen dokumentieren, lesen sich wie groteske Kriminalsatire. Kunsthistoriker, die während des NS-Regimes Karriere machten und diese teilweise auch unbeeindruckt nach 1945 fortführen konnten, sahen sich einer „ultralinken politischen Ideologie“¹⁴ ausgesetzt, deren „Gesinnungsschnüftelei“ Werner Hager in einem äußerst unverschämten Brief an Warnke an „die Schatten der Leute vom NSStB [...], wie sie nach 1933 unter der Heidelberger Gelehrtschaft aufzuräumen anfangen“¹⁵, erinnerte. Hinter die äußerst unglückliche Warnung vor einem „linken Faschismus“¹⁶, wie sie Jürgen Habermas 1967 formulierte, fiel Hagers Abwehr als unbegründeter Reflex zurück. Obgleich Warnke immer wieder betonte, es gehe ihm nicht um Schuldzuweisungen an Einzelpersonen, sondern um eine längst überfällige Analyse von Systemzwängen, institutionellen Organisationsstrukturen und kunsthistorischen Stereotypen, um daraus die nötigen Reformen abzuleiten, wurde er selbst umso schärfer persönlich angegangen.

2. Habitus des Kritischen

Als zentraler Bezugspunkt einer kritischen Kunstgeschichte, die sich in der Folge zu institutionalisieren schien, resultierten aus diesen Ereignissen maßgebliche Reform- und Inklusionsbemühungen, die nun selbst wiederum in das traditionelle Fach Kunstgeschichte eingegangen sind und bei vielen seiner Vertreter:innen breite Akzeptanz finden. Mit scheinbarer Selbstverständlichkeit wird diese Kritik in den geläufigen Überblicksdarstellungen und Einführungsbänden in der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung unter verschiedenen Schlagworten und unscharfen Kategorien wie *New Art History*¹⁷ oder *En-*

¹² Vgl. Leopold D. Ettlinger: Kunstgeschichte als Geschichte, in: Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hg.): *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 16, Hamburg 1971, S. 7–19.

¹³ Hierzu: Norbert Schneider: Hinter den Kulissen. Die Akte „Warnke“, in: ders. und Martin Papenbrock (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 12, Osnabrück 2010, S. 53–62.

¹⁴ Zit. nach ebd., S. 54.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Jürgen Habermas, zit. nach Uwe Bergmann (Hg.): *Bedingungen und Organisation des Widerstandes. Der Kongreß in Hannover*, Berlin 1967, S. 72.

¹⁷ Vgl. Julia Gelshorn und Tristan Weddigen: *New Art History*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 312–314.

*gagierte Kunstgeschichte*¹⁸ subsumiert. Wo deren Bedeutung jedoch nur vorausgesetzt wird, ohne sie auch weiterhin genau zu bestimmen und fortgesetzt kritisch zu diskutieren, gerät sie leicht in Vergessenheit oder wird von diversen, mitunter antagonistischen Interessen als unverbindlicher Allgemeinplatz vereinnahmt.

Die Radikalität des epistemischen Einschnitts, wie ihn Althusser bestimmte, ist in diesen Darstellungen einer breiten Palette an Anschlussfähigkeiten gewichen. Wie Foucault in seiner *Archäologie des Wissens* schreibt, löst eine Wissenschaft „das sie umgebende Wissen nicht auf, um es in die Vorgeschichte der Irrtümer, der Vorurteile oder der Einbildungskraft zu verweisen“, vielmehr „lokalisiert [sie] sich in einem Feld des Wissens und spielt darin eine Rolle“¹⁹. Unter diesen Umständen kann es schließlich auch dazu kommen, dass selbst radikale Infragestellungen eines disziplinären Fachdiskurses in diesen stabilisierend integriert werden. Gegen den „Inklusionsoptimismus“²⁰, der die seit 1968 formulierten Kritiken in der Kunstgeschichte als abgeschlossene Erfolgsgeschichte erzählt, lässt sich eine Kritik am Hegelianismus²¹ stark machen, der auch jüngste Fachgeschichten der Kunstgeschichte „heimsucht“ und „dazu verführt, die Zeit als eine einheitliche zu denken“, wie Didier Eribon an anderer Stelle mit Bezug auf die politische Philosophie kritisiert.²² Entsprechend fordert er: „Wir müssen die Zeit der Politik als etwas Heterogenes denken. Gerade diese unbedingte Heterogenität, diese Pluralität, die Vielheit bietet den Raum für Widerstände gegen die komplexen Mechanismen der Herrschaft (eine Praxis, die selbst weder einheitlich noch vereinheitlichend sein kann). Und nur aus diesen Widerständen heraus können emanzipatorische Praktiken erfunden und die Arbeit an der kulturellen und intellektuellen Erneuerung und somit am politischen Wandel aufgenommen werden.“²³

Für eine Kritik der dominanten Fortschrittserzählung gegenwärtiger Kunstgeschichte lässt sich daraus die entscheidende Frage nach den politischen Implikationen kunsthistorischer Erzählungen ableiten. Wenn Wissenschaftsgeschichte und -kritik der Kunstgeschichte emanzipatorisch in Gegenwart und Zukunft des Faches wirken sollen, müssen sie offensiv die Legitimationen etablierter Fachpolitiken infrage stellen. Ein Rundgespräch zu einer (möglichen) *Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte* zwischen institutionellen Repräsentant:innen der deutschsprachigen akademischen Kunstgeschichte im Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, Bildarchiv Foto Marburg 2009 sollte klären, wie eine solche Wissenschaftsgeschichte aussehen könnte.²⁴ Da die Erträge dieser Diskussion bislang keine weitere Ausarbeitung erfahren haben, liegt die Vermutung nahe, dass darüber noch weitgehende Uneinigkeit herrscht.

¹⁸ Vgl. Ulrich Pfisterer: *Kunstgeschichte zur Einführung*, Hamburg 2020.

¹⁹ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1969, S. 262.

²⁰ Armin Nassehi: *Gab es 1968? Eine Spurensuche*, Hamburg 2018.

²¹ Vgl. Didier Eribon: *Grundlagen eines kritischen Denkens*, Wien 2018.

²² Vgl. ebd., S. 11.

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. Hubert Locher: Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte, DFG – Rundgespräch, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, Bildarchiv Foto Marburg, 01. bis 03.10.2009, o.O. 2010, <https://kunstgeschichte.org/wp-content/uploads/2019/09/Wissenschaftsgeschichte-Rundgespräch-2010.pdf> [Abruf: 20.01.2023].

Kritik, die nach der aktuellen Bedeutung des verbreiteten ‚kritischen‘ kunsthistorischen Selbstverständnisses fragt, ist auch weiterhin die Ausnahme. Der Habitus des Kritischen²⁵, der von vielen Kunsthistoriker:innen allzu inflationär beansprucht wird, um ihre Forschungen zu legitimieren, erschöpft sich leicht in einer unspezifischen Zuständigkeit. Dadurch werden die vorgegebene Rollenbeziehungen erneut prästabilisiert und die gegenwärtige Ordnung des Diskurses durch scheinbar bereits realisierte Pluralitäten verdeckt. So konstatierte Iris Grötecke 2014, sie könne „in der Gegenwart kaum eine kritische Wissenschaft im eigentlichen Sinne erkennen [...]“²⁶ und bekräftigte damit ihre Einschätzung des Faches, die sie bereits 1999, nicht weniger desillusioniert, beschrieb: „[...] so macht die Haltung eines Teils der eigenen Generation doch betroffen, da diese nicht etwa eine geschichtliche Phase kunsthistorischer Theoriebildung schon überwunden hat und selbige damit ablehnen dürfte, sondern hartnäckig auf einer Position verharret, die intellektuell und historisch vor der Kritik des Faches anzusetzen ist.“²⁷ Damit ist wohl nicht gemeint, dass die Prozeduren der Unterwerfung des Diskurses, um noch einmal Foucaults Formulierung zu nutzen, die selben wären, wie in den 1960er Jahren. Vielmehr lässt sich eine Ritualisierung von Kritik feststellen, die selbst wieder die „Qualifizierung und Fixierung der Rollen für die sprechenden Subjekte, die Bildung einer zumindest diffusen doktrinären Gruppe, eine Verteilung und Aneignung des Diskurses mit seiner Macht und seinem Wissen“²⁸ fortschreibt. Es ist „ein gewisser Rollback zu beobachten“, wie Daniela Hammer-Tugendhat an selber Stelle diagnostizierte, „ein Zurück zu einer Kunstgeschichte, die über positivistische Feststellungen kaum hinausgeht“²⁹. Hubert Locher verwies auf eine Wortmeldung Martin Papenbrocks im genannten Rundgespräch zur *Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte* 2009: „[D]ie stark politisch motivierte Forschung der 1970er Jahre hätte sich allerdings inzwischen im Sinne eines neuen Dokumentarismus gewandelt. Eine Thematisierung der Arbeit der Wissenschaftler als sozial handelnder Personen (im weiten Sinne der klassischen soziologischen Handlungstheorien von M. Weber bis Bourdieu) sei gleichwohl aktuell, eine Perspektive, welche, wie kritisch vermerkt wurde, der aktuellen kunsthistorischen Bildforschung fehle.“³⁰

3. Anzugreifende „Selbstverständlichmachung“

Institutionskritik wird gegenüber einem angenommenen Konsens akzeptierter kunsthistorischer ‚Sachfragen‘ vernachlässigt. Aus dieser Fraglosigkeit wird zugleich eine Allgemeingültigkeit beansprucht. Alles Rasonieren gehorche wieder nur einer etablierten

²⁵ Helmut Draxler: Der Habitus des Kritischen. Über die Grenzen reflexiver Praxis, in: Beatrice von Bismarck, Therese Kaufmann u. a. (Hg.): *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik*, Wien 2008, S. 265–276.

²⁶ Iris Grötecke, zit. nach: Interviews. Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: *kritische berichte*, Jg. 42, H. 4, 2014, S. 32. Siehe ebenso: Thorsten Schneider: Kritische Kunstgeschichte als produktiver Streit, in: *kritische berichte*, Jg. 48, H. 1, 2020, S. 19–26.

²⁷ Iris Grötecke: Gegen den Strich gebürstet? – Anspruch und Selbstverständnis, in: *kritische berichte*, Jg. 27, H. 2, 1999, S. 7–15, hier S. 7.

²⁸ Foucault 2001, a.a.O., S. 30.

²⁹ Daniela Hammer-Tugendhat, zit. nach: Interviews. Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: *kritische berichte*, Jg. 42, H. 4, 2014, S. 36.

³⁰ Locher 2010, a.a.O., S. 7.

hierarchischen Ordnung des Diskurses und bliebe fernab jeder Gefahr, die Grenzen des Faches zu erweitern oder radikal in Frage zu stellen, so Foucault.³¹

Norbert Schneider verwies auf den gesteigerten Anpassungsdruck neoliberaler Arbeitsverhältnisse auch auf die akademische Kunstgeschichte als den wesentlichen Grund für diese Entwicklung: „Das hat bei der jüngeren Generation, die sich auf dem enger gewordenen akademischen Arbeitsmarkt in verschärftem Konkurrenzkampf zu positionieren hatte, nachgerade zwangsläufig zu einer weitgehenden Entpolitisierung, aber auch Entsolidarisierung geführt.“³² Unter den aktuellen hochschulpolitischen Bedingungen wird die Ordnung des akademischen Diskurses und seiner Institutionen durch den scheinbar freien Markt der Karriereoptionen geleitet. Amrei Bahr, Kristin Eichhorn und Sebastian Kubon haben im Zuge der unter dem Hashtag *#IchBinHanna* bekannten Debatte um die gegenwärtigen Arbeitsbedingungen des sogenannten wissenschaftlichen Nachwuchses auf die Genese historisch verschleppter Hochschulreformen als Grund für die bestehenden Verhältnisse hingewiesen.³³ Die chronische Unterfinanzierung der deutschen Hochschulen sowie die politisch gewollte Ausrichtung der Universitäten an Idealen neoliberaler Unternehmensführung – infolge einer gesteigerten Abhängigkeit von Drittmittelfinanzierung und eines verstärkten Wettbewerbs um Exzellenz und Fördermittel – hat zu einem System permanenter Evaluierungen und Profilierungen geführt. Daraus resultiert ein verschärfter Konkurrenzkampf unter Wissenschaftler:innen, unter anderem um zu wenige Stellen. Pascal Gielen und Paul de Bruyne nannten dies ein „Catering Regime“³⁴, in dem der stete Appell an Eigenverantwortung und Optimierungsanreize starre Hierarchien in einen permanente Anpassungs- und Überbietungswettbewerb transformiert haben. Ulrich Bröckling beschrieb die sanften Menschenregierungskünste³⁵, die nun nicht weniger stark disziplinarisch auf die Subjektivierungsformen eines unternehmerischen Selbst³⁶ wirken. Längst „nicht alle Regionen des Diskurses sind in gleicher Weise offen und zugänglich; einige sind stark abgeschirmt (und abschirmend), während andere fast allen Winden offenstehen und ohne Einschränkungen jedem sprechenden Subjekt verfügbar erscheinen.“³⁷ Diese Diagnose Foucaults hat ihre Plausibilität nicht eingebüßt.

Auch innerhalb des Diskurses akademischer Kunstgeschichte gibt es einerseits Verteidigungen der Disziplin als (relativ) autonome, um daraus ein Alleinstellungsmerkmal als traditionelle Wissenschaft in Wettstreit um Forschungsmittel zu behaupten, und andererseits das intensive Bemühen, den Anforderungen aktueller Hochschulpolitik gerecht zu werden. Entgegen der Befürchtung Gröteckes, kunsthistorische Forschungen stünden im inter-

31 Vgl. Michel Foucault: *Was ist Kritik?* Berlin 1992, bes. S. 17 ff.

32 Norbert Schneider, zit. nach: Interviews. Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: *kritische berichte*, Jg. 42, H. 4, 2014, S. 39.

33 Vgl. Amrei Bahr, Kristin Eichhorn und Sebastian Kubon: *#IchBinHanna. Prekäre Wissenschaft in Deutschland*, Berlin 2022.

34 Pascal Gielen und Paul De Bruyne: Introduction. The Catering Regime, in: dies. (Hg.): *Teaching Art in the Neoliberal Realm. Realism versus Cynicism*, Amsterdam 2012, <https://www.culturenet.cz/coKmv4d994S/wax/uploads/2018/08/Teaching-Art-in-the-Neoliberal-Realm.pdf>, S. 1–14 [Abruf: 20.01.2023].

35 Vgl. Ulrich Bröckling: *Gute Hirten führen sanft. Über Menschenregierungskünste*, Berlin 2019.

36 Vgl. Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Berlin 2019.

37 Foucault 2001, a.a.O., S. 26.

disziplinären „Wettbewerb um die Erfüllung eines Aktualitätsparadigmas, dessen schnell wechselnde Richtungen und Metatheorien mit einem bedeutenden intellektuellen Kräfteverschleiß einhergehen“³⁸, müsste es viel entschlossener darum gehen, den neoliberalen Kräfteverschleiß zu kritisieren, von dem Wissenschaft über alle Disziplinen hinweg betroffen ist. Kritik, die zugleich auch Institutionskritik ist und die materiellen und ökonomischen Bedingungen in den Blick nimmt, innerhalb derer sie formuliert werden kann, bleibt das Privileg einiger weniger Professioneller, die nicht dermaßen den permanenten Bewertungen durch die wissenschaftliche Konkurrenz ausgesetzt sind. Weniger prekäre Positionen innerhalb des Wissenschaftsbetriebs sind jedoch rar.

Weiterhin an der „doppelten Zumutung“ festzuhalten, die Kunsthistoriker:innen noch immer als „Bewohner des Elfenbeinturms“³⁹ versteht und sich über den eigenen Anspruch auf exzellente Spitzenforschungen definiert, schlug Ulrich Pfisterer 2020 in seiner *Einführung in die Kunstgeschichte* vor. Es gelte, „die zurückgezogene, aber gerade dadurch auch ‚erhöhte‘, will sagen: kritisch-distanziert analysierende Position auszuhalten und sich zugleich mit den so gewonnenen disziplinären Erkenntnissen aktiv in Gesellschaft und Welt einzubringen“⁴⁰. Dies bedeute jedoch nicht, kunsthistorische Forschung „ausschließlich auf eine solche vermeintlich unmittelbare Wirksamkeit auszurichten“⁴¹. Damit lässt sich dann auch an der etablierten Erzählform kunstgeschichtlichen Fortschritts festhalten, als ginge es lediglich darum, „der Kunstgeschichte eine neue, von ihr bis heute ausgegrenzte Provinz zu erschließen“⁴², ohne damit auch die Bedeutung des etablierten wissenschaftlichen Selbstverständnisses zu hinterfragen. Pfisterers Postulat (relativer) Autonomie stellt disziplinäre Erkenntnisse außerhalb unmittelbarer gesellschaftlicher Zusammenhänge und idealisiert Kunsthistoriker:innen zu (neutralen) Forscher:innensubjekten, die selbst nicht von den Verhältnissen betroffen und mit ihnen verwirkt seien, in denen sie leben und forschen. So wird kunsthistorische Forschung mit der entsprechenden institutionellen Absicherung als exklusive Erkenntnisleistung verkauft, um sich auf dem akademischen Markt zu singularisieren und zu behaupten. Diese Selbstbeschreibung trifft exakt das, was Max Horkheimer 1937 als eine traditionelle, im Gegensatz zu einer kritischen Wissenschaft beschrieb.⁴³ Ruth Sonderegger hat unlängst auf Horkheimers Kerngedanken hingewiesen, „dass Theorien – auch Theorien über Kritik – nur dann kritisch sind, d. h. auch nur dann wirklich ‚kritische Theorien‘ genannt werden sollten, wenn sie sich vom Geboten und Selbstverständnissen einer als Objektivität ausgegebenen wissenschaftlichen Neutralität verabschieden. Stattdessen soll kritische Theorie ihre Gegenstände und sich selbst als Resultat gesellschaftlicher Kämpfe begreifen und sich in diesen Auseinandersetzungen auch explizit positionieren.“⁴⁴

³⁸ Grötecke 2014, a.a.O., S. 32.

³⁹ Pfisterer 2020, a.a.O., S. 258.

⁴⁰ Ebd., S. 259 f.

⁴¹ Ebd., S. 260.

⁴² Berthold Hinz: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München/Wien 1974, S. 8.

⁴³ Vgl. Max Horkheimer: Traditionelle und kritische Theorie, in ders.: *Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Aufsätze*, Frankfurt a.M. 2011, S. 205–260.

⁴⁴ Ruth Sonderegger: *Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*, Wien 2019, S. 18.

Pfisterers Festhalten am „Elfenbeinturm der Kunstgeschichte“ lässt sich mit diesem Verständnis von kritischer Wissenschaft nur schwer vereinbaren. Ihm zufolge ginge es „nicht darum, nun die New Art History, wie sie sich aus dem Gefühl einer Reformbedürftigkeit des Faches heraus in den 1970er Jahren entwickelt hat, zu einer ‚allerneuesten Kunstgeschichte‘ des 21. Jahrhunderts weiterzuschreiben und ausschließlich aktuelle Ansätze und *turns* zu diskutieren. Ein Manko der Kunstgeschichte ist eben ihre Tendenz zum Vergessen, Verdrängen oder Überschreiben von Problemen, die gleichwohl weiterhin entscheidend jeden Blick auf Kunstwerke, jede kunsthistorische Forschung mitbestimmen.“⁴⁵

Um ein Verdrängen der Vergangenheit kann es fraglos nicht gehen. Neuere Infragestellungen etablierter Fachtraditionen hierauf zu reduzieren, lässt sich unschwer als eine konservative Rhetorik erkennen, der es letztlich doch wieder um die vorrangige Behauptung des disziplinären Bestandes geht. Somit wird die Pluralisierung des Faches gleich wieder dem Fortbestand traditioneller Forschungsansätze untergeordnet. Die große Erzählung der Kunstgeschichte wird fortgeführt, indem vermeintliche Errungenschaften gegen ihre Infragestellung verteidigt werden. Dies steht in erkennbarem Widerspruch zu der ebenfalls formulierten Überzeugung Pfisterers, Kunstgeschichte stehe „als Wissenschaft auch deshalb am Anfang, da sie grundlegende methodische Herausforderungen ihrer Gegenstandsbereiche bislang vielfach nicht beantworten konnte. Das liegt teils daran, dass sie die Frage nicht konsequent gestellt, Lösungsansätze nicht weiterentwickelt oder manchmal auch gleich wieder vergessen hat.“⁴⁶ Die befürchtete Ausschließlichkeit aktueller Forschungsfragen und der jeweiligen Gegenwart bleibt weiter unkommentiert, bringt jedoch jenes konservative Ressentiment zum Ausdruck, das Horst Bredekamp an anderer Stelle formulierte: „Der Erfolg dieser Aktualisierung des Faches schlägt gegen seinen Kernbereich, die geschichtliche Reflexion um. Hierin liegt zugleich eine Gefahr.“⁴⁷ Pfisterer hingegen erkannte darin lediglich eine modische wissenschaftliche Inkonsequenz, der gegenüber es „interessanter und produktiver scheint, auf Gewissheiten zu verzichten und stattdessen vermeintlich gesicherte Annahmen in ihren wissen(schaft)shistorischen Bedingtheiten immer wieder zu dekonstruieren und neu zu hinterfragen“⁴⁸. Zwar räumte auch er ein, dass „die Kunstgeschichte in einem solchen Maße mit Pluralitäten, Widersprüchlichkeiten und methodisch zwingend offenen Konstellationen“ arbeite, doch folge daraus, „dass gerade in der dauerhaften Auseinandersetzung damit ein auch für andere Disziplinen entscheidender Beitrag und eine wegweisende Zukunftsperspektive liegen könnte“⁴⁹. Für weitere Öffnungen des Faches wird damit gerade nicht argumentiert. Während neuere Herausforderungen der Kunstgeschichte, die ihre Einsätze aus inter- und transdisziplinären Debatten beziehen, leichtfertig abgetan werden, wird erneut eine traditionelle ‚Offenheit‘ beschworen, von der andere Disziplinen lernen könnten oder sollten.

⁴⁵ Pfisterer 2020, a.a.O., S. 24f.

⁴⁶ Ebd., S. 16.

⁴⁷ Horst Bredekamp, zit. nach: Interviews. Positionen zur Kunstwissenschaft im deutschsprachigen Raum, in: *kritische berichte*, Jg. 42, H. 4, 2014 S. 30–31, hier S. 30.

⁴⁸ Pfisterer 2020, a.a.O., S. 16.

⁴⁹ Ebd.

Dies gelänge jedoch nur, wenn kunstgeschichtliche Forschung immer wieder kritische Distanz herstellt: „Sie muss vielmehr in einer Art Pendelbewegung zwischen Mythos und Wissenschaft, zwischen Anfangssituation und Jetzt stets neu errungen und reflektiert werden.“⁵⁰ Der Maßstab für die Zukunft der Kunstgeschichte ist demnach nicht der Austausch mit anderen Wissenschaften, sondern die Bewahrung einer als ‚ursprünglich‘ imaginierten Fachtradition. Letztlich plädieren Pfisterer und Bredekamp dafür, bei den sprichwörtlichen ‚eigenen Leisten‘ zu bleiben. Die Möglichkeit interdisziplinärer Forschung wird hiermit zwar nicht ausgeschlossen, gegen grundsätzliche Kritik an der eigenen Disziplin wird jedoch zugleich der Verweis auf kunsthistorische Errungenschaften angeführt, ohne diese als möglichen Beitrag für andere Disziplinen genauer zu bestimmen. Die Betonung liegt hier auf der Dauerhaftigkeit als einer Situation des versöhnten Stillstandes oder der repressiven Toleranz⁵¹, wie sie bereits Foucault mit einer Formulierung Hegels zugespitzt als eine „Tyrannei des guten Willens“⁵² verstand.

„Wenn denn nun gefragt wird: Leben wir jetzt in einem aufgeklärten Zeitalter? So ist die Antwort: Nein, aber wohl in einem Zeitalter der Aufklärung.“⁵³ Dieses Bonmot Immanuel Kants scheint sich mit Blick auf eine kritische Kunstgeschichte zu der Überzeugung verfestigt zu haben, uneingeschränkt Kritik für sich beanspruchen zu können – unabhängig davon, was Aufklärung gegen ihre postkoloniale Kritik leisten soll. „Ideologiekritik ist in diesem Sinne ein Angriff auf das, was man als Mechanismen der ‚Verselbstverständlichung‘ oder ‚Selbstverständlichmachung‘ bezeichnen kann“⁵⁴, wie Rahel Jaeggi festhielt. Ob kritische Kunstgeschichte nun an diesem Anspruch festhält oder nicht, zeigt sich demnach weniger an ihrem Selbstverständnis als an ihrer Selbstzufriedenheit, die es weiter anzugreifen gilt.

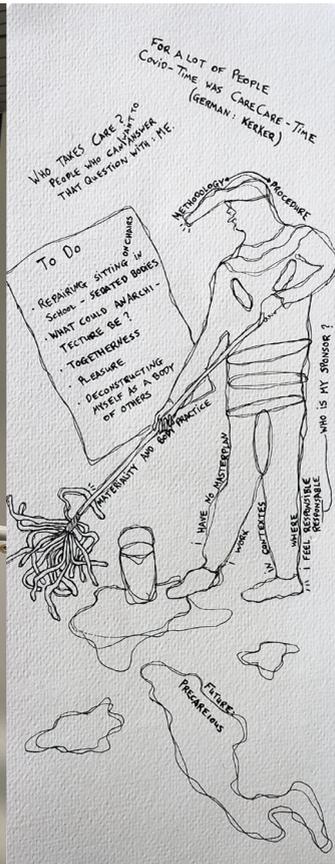
⁵⁰ Ebd. S. 17.

⁵¹ Vgl. Herbert Marcuse: Repressive Toleranz, in: Robert Paul Wolff, Barrington Moore und ders.: *Kritik der reinen Toleranz*, Frankfurt a.M. 1981 [1965], S. 91–128.

⁵² Foucault 2001, a.a.O., S. 86.

⁵³ Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? (1784), in: Barbara Stollberg-Rilinger (Hg.): *Was ist Aufklärung? Thesen, Definitionen, Dokumente*, Stuttgart 2010, S. 9–17, hier S. 16.

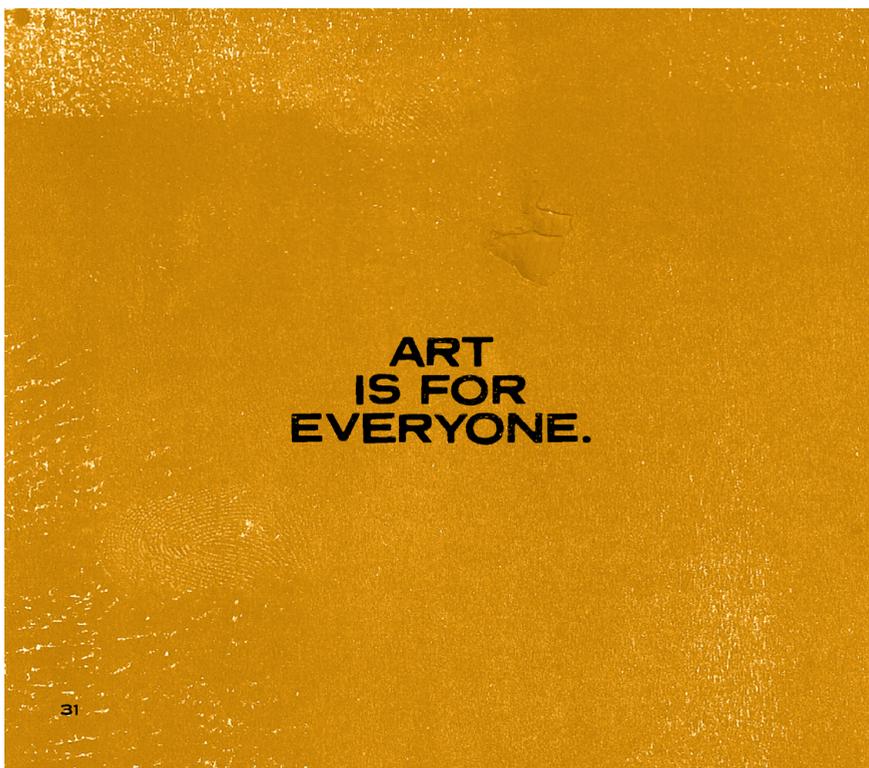
⁵⁴ Rahel Jaeggi: Was ist Ideologiekritik?, in: dies. und Tilo Wesche (Hg.): *Was ist Kritik?*, Frankfurt a.M. 2009, S. 266–298, hier S. 269.



53



54





**ART HISTORY
IS FOR
THE POWERFUL.**



Diana Sirianni

Wie kann eine Kunstgeschichte zweiter Ordnung praktiziert werden? Performativitäts-informierte Kritik als Teil einer verkörperten Epistemologie¹

The Church says: The body is a sin.
Science says: The body is a machine.
Advertising says: The body is a business.
The body says: I am a fiesta.²

Kontextualisierende Vorbemerkungen

Im Wintersemester 2022/2023 meines zweiten Promotionsjahres an der Bauhaus-Universität Weimar besuchte ich die Vorlesung *Kunstgeschichte/n verlernen, umlernen, neu-lernen*³. Die Veranstaltung war anspruchsvoll hinsichtlich der Bandbreite an Disziplinen und Standpunkten der hierzu eingeladenen Gästen. Expert*innen aus der Biologie und der Architektur, aus postkolonialer Theorie, den Diversity Studies und Disability Studies stellten wöchentlich ihre Themen und Methoden vor, die im- und explizit ihre Kritiken an der Kunstgeschichte als einem Gefüge übten, das mit Michel Foucault als „Regime der Wahrheit“⁴ bezeichnet werden kann: Kritisiert wurde eine Kunstgeschichte, die als eine lineare Konstruktion erzählt würde und auf verschiedenen Ebenen operiere, um eine einheitliche, sich selbst erfüllende Erzählung zu produzieren, die ihrerseits durch den institutionellen Betrieb gestützt und gestärkt würde. Eine solche Kunstgeschichte in der Funktion eines Legitimationsprogramms zeichne sich durch mehrere Merkmale aus: unter anderem durch das Begrenzen ihres Untersuchungsfelds auf Künstlerbiografien und Kunstwerke, durch

- 1 Bei diesem Text handelt es sich um die lektorierte Übersetzung meines zunächst in englischer Sprache verfassten Textes *Performing Critique Within an Art History of Second Grade*. Die Zeichnungen innerhalb des Textes wurden von Laura Leal, in wissenschaftlicher Betreuung durch Birte Kleine-Benne und mich, angefertigt. Die im Text vorgeschlagenen fünf UNTERBRECHUNGEN stammen von: 1: Naama Ityel, Diana Sirianni und Jolika Sudermann-van den Berg, 2017–2023; 2: Diana Sirianni, 2024; 3: Naama Ityel, 2017; 4: Katharina Sack, 2024; 5: Diana Sirianni, 2020.
- 2 Eduardo Galeano: *Window on the body*, zit. n. Staci. K. Haines: *The Politics of Trauma*, Berkeley 2019, S. 17.
- 3 Vorlesung *Kunstgeschichte/n verlernen, umlernen, neu-lernen*, Prof. Dr. Birte Kleine-Benne, Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Kunst und Gestaltung, Professur Geschichte und Theorie der Kunst, Wintersemester 2022/2023, <https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2022-23-Vorlesung.html> [Abruf: 24.04.2023].
- 4 Vgl. Michel Foucault: *Discipline and punish: The birth of the prison*, London 1991.

den Ausschluss beziehungsweise das Ungültigmachen alternativer Erzählungen und durch das Schaffen eines epistemischen Regimes, das Hegemonien, Privilegien und Konformitäten re-/produziert. Die Vorlesungsreihe machte in ihrer Breite deutlich, dass eine kritische Revision und Neubegründung der Kunstgeschichte als Wissenschaft dringend erforderlich sei und dass beziehungsweise wie ein inter- und transdisziplinärer Ansatz dazu beitragen könne, unsichtbare Annahmen, Verzerrungen und Lücken aufzudecken. In der Folge ließe sich ein Prozess der Kontextualisierung und Ökologisierung der Disziplin katalysieren und die Kunstgeschichte einer Vielfalt und einer Gleichzeitigkeit vieler Kunstgeschichten öffnen.

Mein Vorschlag einer Performativitäts-informierten Kritik

Ein gemeinsames Merkmal der vorgestellten Ansätze war nach meiner Beobachtung die Annahme einer performativen Dimension von Wissen. Performativität als eine dynamische Beziehung zwischen Wissen, Macht und Leben sowie fortlaufender Prozessualität erschien in der Vortrags- und Gesprächsreihe auf unterschiedliche Weise: Sie zeigte sich, um nur einige Beispiele zu nennen, zunächst in dem Titel der Vortragsreihe *Kunstgeschichte/n verlernen, umlernen, neulernen* selbst sowie in der wiederkehrenden Verwendung von Verbformen im Infinitiv wie „unlearning imperialism“ (hierbei handelt es sich um die gleichnamige Publikation von Ariella Aïsha Azoulay aus dem Jahr 2019). Hier weisen Infinitive oder Imperative auf eine Aktion, einen offenen Prozess und eine Spannung hin, die sich im Moment ihres Geschehens ausdehnen. Performativität zeigte sich auch in der Formatwahl, interessierte Menschen, die sich an unterschiedlichen Orten und in unterschiedlichen Zeitzonen aufhalten, in einer Webkonferenz zusammenzubringen⁵, in der die Spannung einer Ermittlungsmaßnahme, die Weltoffenheit eines literarischen Salons, die Intimität einer intensiven Begegnung und die Neugierde offener Fragen zusammentrafen. Jedes Treffen wurde umgehend zusammengefasst und mit freiem Zugang online zur Verfügung gestellt, die entstandenen Reflexionen wurden in Form von Fragen und Aussagen als verschiedene Varianten des kommunikativen Sprechaktes formuliert.⁶

Eine performative Vorstellung von Wissen impliziert den Verzicht auf jede Möglichkeit einer neutralen Beobachtung „von außen“, die Donna Haraway als „Gottes Trick“ bezeichnete⁷. Die Performativitäts-informierte Perspektive macht uns alle zu Akteur*innen eines Spiels (oder mehrerer Spiele gleichzeitig), die immer in eine oder mehrere Choreographien eingebettet sind. Wir können die Welt weder außerhalb dieser Choreographien betrachten, noch können wir verhindern, die Welt aus der Perspektive zu sehen, die sie uns auferlegt. Dennoch haben wir die begrenzten Möglichkeiten, die Positionierung und Positionalität, von der aus wir die Welt betrachten, zurückzubegleiten, um zu rekonstruieren, in welches Spiel (oder in welche Spiele) wir involviert sind.

⁵ Genutzt wurde hierfür das Webkonferenzsystem BigBlueButton (BBB), bei dem es sich um eine datenschutzkonforme Software handelt, die auf Open Source Frameworks basiert.

⁶ Vgl. hierzu <https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2022-23-Vorlesung.html> [Abruf: 24.04.2023].

⁷ Vgl. Donna Haraway: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–599, <https://doi.org/10.2307/3178066> [Abruf: 26.03.2023].

Durch die performative Konzeption von Wissen kommen sich sowohl Theorie und Praxis als auch Wissen und Tun sehr nah. Sie kommen sich so nah, dass die Frage aufscheint, was sie eigentlich voneinander unterscheidet. Gibt es überhaupt einen Unterschied? Ist Wissen eine Art des Tuns und Tun eine Art des Wissens? Macht es überhaupt Sinn, das Binom Theorie/Praxis zu verwenden, oder besser: Welche Folgen hat dessen Anwendung? Und wenn wir annehmen, dass Wissen eine Art des Tuns ist, welche spezifische Art des Tuns ist dann ein Wissen, das vorgibt, *kein* Tun zu sein? Eine Kritik am akademischen Wissen unterliegt genau dieser Frage, denn akademisches Wissen wird oft als neutral und deskriptiv behauptet. Die Relevanz einer solchen Kritik offenbart sich angesichts der eingangs beschriebenen Vorlesungsreihe: Wie kann eine Kunstgeschichte zweiter Ordnung, die den Anspruch erhebt, eine kritische Reflexion der Kunstgeschichte zu praktizieren, auf einer angeblich nur deskriptiven Ebene operieren?

Ich möchte zwei Thesen aufstellen und Folgendes behaupten: Erstens muss sich eine Meta-Kunstgeschichte hinsichtlich ihrer deskriptiven Disposition desillusionieren und über sie hinwegsetzen. Auch wenn ihr kritisches Instrumentarium tief mit der Performativitätstheorie verwoben ist, muss sie einen Schritt weiter gehen. Sie muss sich selbst als Medium im Kontext der akademischen Wissensproduktion und -vermittlung infrage stellen. Eine kritische Kunstgeschichte muss sich ihre Performativität voll und ganz zu eigen machen und sich geradezu weigern, ein Wissen zu sein, das verdeckt, ein Tun zu sein. Zweitens muss sich eine Meta-Kunstgeschichte Methoden und Strategien aus extraakademischen Disziplinen aneignen können und die Anwendung des performativen Ansatzes radikaler, ja in eine offen interventionistische, „aktivistische“ Haltung eingebettet werden.

UNTERBRECHUNG 1

Beobachte, ohne zu verändern: Wie sitze ich gerade?
Welche Körperhaltung und welchen Gesichtsausdruck habe ich?

Lass' für 30 Sekunden deinen Atem fließen.
Möchte dein Körper vielleicht eine bequemere,
für dich besser ausgerichtete Position annehmen?

Mein begründendes Argument lautet, dass die Artikulation einer kritischen Kunstgeschichte ein kohärentes Verständnis von Performativität beinhalten muss, das wir nicht (mehr) von „außen“ beobachten (können). Wir sind gezwungen, uns auf das Spiel einzulassen, denn wir sind ohnehin Teil dessen. Wenn wir diese Prämisse nicht anerkennen, wird dieses Spiel trotzdem geschehen, allerdings unreflektiert. In der Folge würden wir noch engere Komplizenschaften mit Machtstrukturen eingehen.

Exkurs: Explizite und implizite (soziologisch ausgerichtete) Performativitätstheorien

Begriff und Konzept von Performativität umfasst verschiedene Einflüsse und Ableitungen. Ich konzentriere mich im Folgenden auf eine erste Auswahl mir in diesem Zusammenhang relevant erscheinender Theoriepositionen und zwar von Foucault, Derrida, Butler,

Spivak, Rancière und Fischer-Lichte und rekonstruiere sie explizit auf ihre Dimension der Performativität. Dabei beschränke ich mich auf sprachwissenschaftliche und soziologische Performativitätsüberlegungen und weiß, dass posthumanistische Performativitäten deren anthropologische Ausrichtung dezentrieren⁸.

Zunächst erwähne ich das Erbe des Wissensphilosophen Michel Foucault, auch wenn der Begriff der Performativität in seinen Texten nicht explizit auftaucht. Foucault führte eine neue Perspektive in die Analyse von Macht ein, indem er feststellte, dass sich die moderne Macht nicht nur restriktiv durch Verbote und Strafen ausdrückt, sondern auch produktiv durch soziale Regulierung und Selbstkontrolle.⁹ Die Zirkulation von Macht ist untrennbar mit Wissen verbunden, das immer situiert und partiell ist und in Diskursen organisiert wird: „Diskurse sind multiple und sich verändernde Wissenssysteme mit unterschiedlichem und potenziell porösem Status“, die von dem, was als selbstverständlich angenommen wird (ein „Regime der Wahrheit“), bis hin zu dem, was unsagbar oder lächerlich ist (ein „verleugnetes“ oder „unterworfenenes“ Wissen), reichen¹⁰. Sie finden nicht ausschließlich durch und mit Sprache statt, sondern auch mit und in visuellen Darstellungen, körperlichen Bewegungen und Gesten, sozialen und institutionellen Praktiken. Eine weitere Grundlage für Foucaults Performativitätskonzept ist der Subjekt(ivations)begriff¹¹: Hierbei handelt es sich um die Annahme, dass „die Person oder das Subjekt immer wieder durch fortlaufende Beziehungsprozesse geschaffen wird, die durch andauernde Diskurse ihre Bedeutung bekommen/Bedeutung annehmen“¹² und damit der Idee eines autonomen und selbstidentischen Subjekts entgegensteht. Die produktive Kraft der zirkulierenden Diskurse bringt Menschen als soziale Subjekte hervor und unterwirft sie gleichzeitig den mit ihnen verstrickten Machtverhältnissen. Das Ergebnis ist eine Idee von performativer (im Sinne einer von Performativität durchdrungener) Handlungsfähigkeit, „die gleichzeitig durch den vorherrschenden Diskurs und die Bedeutung ermöglicht und beherrscht und verdeckt wird, anstatt Handlungsfähigkeit als dem Subjekt innewohnend zu betrachten, das sich selbst und seine Motivation kennt und handeln kann, um seine gewünschten Ziele zu erreichen“¹³.

⁸ Ich verweise an dieser Stelle auf Karen Barad: Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Bd. 28, Nr. 3, 2003, S. 801–831; Michel Callon und Bruno Latour: Die Demontage des großen Leviathans: Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen, in: Andréa Belliger und David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, S. 75–101.

⁹ Vgl. Foucault 1991, a.a.O.

¹⁰ Debora Youdell: Performativity. Making the Subjects of Education, in: *Handbook of Cultural Politics and Education*, Series: Contexts of Education, Bd. 4, 2010, S. 219–236, hier S. 220 [Übers. d. Verf.], https://doi.org/10.1163/9789460911774_011 [Abruf: 24.04.2023].

¹¹ Vgl. Michel Foucault: The subject and power, in: Hubert L. Dreyfus und Paul Rabinow (Hg.): *Michel Foucault. Beyond Hermeneutics and Structuralism*, Brighton, Sussex 1982, S. 208–226; vgl. ders.: An aesthetics of existence, in: Lawrence Kritzman (Hg.): *Michel Foucault. Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings 1977–1984*, London 1988, S. 47–56.

¹² Youdell 2010, a.a.O., S. 220 [Übers. d. Verf.]. Im Original heißt es: „[...] ongoing relational processes that are made meaningful by enduring discourses.“

¹³ Ebd. Im Original heißt es: „This leads to an understanding of agency as simultaneously made possible and reigned in and obscured by prevailing discourse and meaning, rather than seeing agency as being intrinsic to the subject who knows her/himself and her/his motivation and can to act to achieve her/his desired ends.“

Der Philosoph Jacques Derrida bezog sich in einer seiner Vorlesungen 1971 auf die Performativitätsüberlegungen des Sprachwissenschaftlers John Langshaw Austin zum perlokutorischen Performativen¹⁴. Während Austin basierend auf dem Grad der Wirksamkeit der Intention der Sprechenden von geglückten oder nichtgeglückten Performativen sprach, interessierte Derrida nicht so sehr das Risiko eines Scheiterns, sondern das Potenzial einer Störung, eines Abgleitens und einer Neukonfiguration der herrschenden Bedeutungen.¹⁵ In seiner Auseinandersetzung mit Austins Theorie der Sprechakte kritisierte Derrida aus post-strukturalistischer Perspektive die angebliche Zentralität des autonomen Subjekts und die angebliche Möglichkeit der äußeren Kontrolle über Sprechakte. Er betonte, wie die Wirksamkeit einer performativen Äußerung (wie zum Beispiel Ehen zu schließen, Angeklagte zu verurteilen, miteinander zu wetten und einander zu drohen) von einem vorgegebenen, sozial kodierten Kontext abhängig ist. Performative Sprechakte funktionieren in Derridas Iterabilitätskonzept nur, weil sie eine Konvention zitieren, also in und als Wiederholungen operieren. Die Macht des sprechenden Subjekts ist demnach eingeschränkt, dessen Absichten kontrollieren nur einen kleinen Teil der endlosen Echos von Referenzen und Kontexten, die von den Sprachakten in Schwung gebracht werden. Iterabilität impliziert die konstante Präsenz und Potentialität eines Andersein: „Diesem Verständnis nach lässt sich die Bedeutung einer performativen Äußerung durch keinen Kontext vollständig begrenzen, so dass das Misslingen des Performativs zu seinem strukturellen Merkmal wird.“¹⁶ Wenn etwas als eine Wirklichkeit gesetzt wird, muss genau dafür Anderes ausgeschlossen und als unwirklich verworfen werden. Das Andere wird somit konstitutiv für das Schaffen von Wirklichkeiten in einer doppelt negativen Form: als das, was immer ausgeschlossen werden muss, aber auch als Potential zum Bruch mit diesen Wirklichkeiten.

UNTERBRECHUNG 2

Stoß' eine Minute lang bei jedem Ausatmen langsame,
kontinuierliche Töne aus deiner Brust aus.

Die feministische Philosophin und Queer-Theoretikerin Judith Butler nahm dieses theoretische Erbe auf und entwickelte eine radikale Vision von Performativität, mit der sie die Macht der Sprache, Realität/en zu produzieren, betonte. In Anlehnung an Foucaults

¹⁴ In *How to do things with words* (1962) entwickelte Austin sein Konzept der performativen Äußerungen. Hierin untersuchte er, wie „Dinge, die gesagt werden“ als „Äußerungen“ oder „Sprechakte“ in Form von Handlungsvollzügen operieren und verbindet damit Sprechen und Handeln. Statt die Welt lediglich zu beschreiben, erzeugen performative im Unterschied zu konstativen Äußerungen eine Wirkung und lassen etwas geschehen. Vgl. ders.: *How to do things with words*, Cambridge, MA 1962. Vgl. auch Youndell 2010, a.a.O. Austins spätere Unterscheidung zwischen lokutiven, illokutiven und perlokutiven Äußerungen wird er wie seine Leitunterscheidung zwischen performativen und konstativen Äußerungen in Form einer performativen (statt einer konstativen) Äußerung in seinen Vorlesungen aufgeben. Vgl. Shoshana Felman, zit. n. Lars Gertenbach, 2020: Von performativen Äußerungen zum Performative Turn. Performativitätstheorien zwischen Sprach- und Medienparadigma, in: *Berliner Journal für Soziologie*, Bd. 30, 2020, S. 231–258, hier S. 241f., <https://doi.org/10.1007/s11609-020-00422-6> [Abruf: 13.08.2023].

¹⁵ Vgl. Jacques Derrida: *Signature Event Context*, in: ders. (Hg.): *Limited Inc*, Evanston, IL 1988, S. 1–23.

¹⁶ Melanie Schmidt: Performativität, in: *Gender Glossar. Open Access Journal zu Gender und Diversity im intersektionalen Diskurs*, Leipzig 2013, <https://www.gender-glossar.de/post/performativitaet> [Abruf: 13.08.2023].

Konzepte der Subjektivierung und des Diskurses als Möglichkeit des Sagbaren behauptete sie, dass Performative Menschen machen, indem sie Subjektivität formen.¹⁷ In Kontinuität mit Derrida argumentierte sie, dass Geschlecht eine performative Konstruktion ist, die durch die ritualisierte Wiederholung von verbalen und nonverbalen Zuschreibungen entsteht: „Bezeichnungen wie ‚Junge‘ und ‚Mädchen‘, ‚Mann‘ und ‚Frau‘ sind performativ – sie schaffen das geschlechtliche Subjekt, das sie benennen.“¹⁸ Die Vorstellung von Geschlecht als eine Essenz ist Butler zufolge eine nicht unschuldige Illusion: Performative Bezeichnungen schaffen Realität/en, während sie gleichermaßen vorgeben, nur beschreibend zu sein. Butler bezog sich hierbei auf Foucaults Idee des Diskurses als etwas, das nicht nur durch und in Sprache stattfindet: Ein Performativ kann textuell, repräsentativ, körperlich, es kann sogar ein Schweigen oder eine Auslassung sein. Bezeichnungen sind gleichzeitig eine Einschränkung, eine Begrenzung, stellen aber auch die Möglichkeitsbedingung für Subjektivität dar, da wir nicht außerhalb von Sprache (und Sozialität) existieren. Ausgehend von einer post-souveränen Vorstellung von Subjekten hob Butler das Potenzial für Handlungsfähigkeit und Subversion hervor, das sich im Zwischenraum zwischen Zwang und Individuation befindet und auf der Tatsache beruht, dass Subjekte das Ergebnis von Zuschreibungen sind, aber auch über diskursive Handlungsfähigkeit („discursive agency“¹⁹) verfügen. Diese Macht kann strategisch eingesetzt werden, um normative Bedeutungen zu destabilisieren: „Das performativ konstituierte Subjekt kann diskursive Performative einsetzen, die das Potenzial haben, konstitutiv zu sein – das Subjekt tut dies unaufhörlich, ohne selbstbewusste Absichten. Aber es kann dies auch taktisch tun, mit bestimmten Effekten im Hinterkopf.“²⁰

Wenn Performativität durch Foucault, Derrida und Butler für kultur-, subjekt- und gendertheoretische Überlegungen geöffnet wird, erkenne ich in Ideen wie der postkolonialen Theorie als Intervention von Gayatri Spivak²¹ und die des ästhetischen Regimes und der Aufteilungen des Sinnlichen von Jacques Rancière²² eine inhaltliche Fortsetzung und Übertragung von Performativität in das Feld der politischen Philosophie – und eben auch in den hier zu diskutierenden Zusammenhang einer Kunstgeschichte zweiter Ordnung –, wenngleich beide Autor*innen den Begriff der Performativität nicht verwenden.

Spivaks Begriff der epistemischen Gewalt²³, der mit dem Verständnis der (europäischen) Aufklärung von „Sprache, Wissen und Wissenschaft vor allem als Ausdruck von und Mittel zur Erlangung von Freiheit und Selbstbestimmung“ und von Gewalt „als etwas der Sprache und dem Wissen Äußerliches“ bricht, ist inhärent performativ angelegt. Er bezeichnet

17 Vgl. Judith Butler: *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, London 1990.

18 Youdell 2010, a.a.O., S. 222 [Übers. d. Verf.].

19 Judith Butler: *Excitable speech: A politics of the performative*, London 1997, S. 29.

20 Youdell 2010, a.a.O., S. 224 [Übers. d. Verf.]. Vgl. das Konzept von „strategic provisionality“, in: Judith Butler: *Imitation and Gender Insubordination*, in: Diana Fuss (Hg.): *inside/out: Lesbian theories, Gay theories*, London 1991, S. 13–31, hier S. 19.

21 Vgl. u. a. Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak?*, in: Cary Nelson und Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana 1988, S. 271–313.

22 Vgl. u. a. Jacques Rancière: *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, New York 2019.

23 Vgl. Spivak 1988, a.a.O.

„jenen Beitrag zu gewaltförmigen gesellschaftlichen Verhältnissen, der im Wissen selbst, in seiner Genese, Ausformung, Organisation und Wirkmächtigkeit angelegt ist“²⁴. Potentielles Gegenmittel zur epistemischen Gewalt ist, so Spivak, die Dekonstruktion als ein Prozess des Verlernens. Dadurch lernen wir, uns „als historisch gewordene Subjekte“ (wir können auch sagen: historisch performierte Subjekte) vorstellen zu können, „die Teil gesellschaftlicher Verhältnisse sind und in diesen distinkte Positionen einnehmen“²⁵ (wir können auch sagen: distinkte Positionen performieren). „Deconstruction does not say there is no subject, there is no truth, there is no history. It simply questions the privileging of identity so that someone is believed to have the truth. It is not the exposure of error. It is constantly and persistently looking into how truths are produced.“²⁶ Dabei bezieht sich die performative Subjektwerdung nicht nur auf Individuen, sondern auf ganze Kollektivierungsprozesse: Mit einem Fokus auf imperiale Projekte beschrieb Spivak epistemische Gewalt als „the remotely orchestrated, far-flung, and heterogeneous project to constitute the colonial subject as Other“²⁷ und zeigte, wie durch diese performativen Prozesse „der Westen“ seine Anderen als zu analysierende Objekte geschaffen und sich die Macht und das Wissen angeeignet hat, sie zu repräsentieren und zu kontrollieren. Diese Machtverhältnisse schaffen soziale Gruppen, denen durch hegemoniale Diskurse jede Möglichkeit genommen wurde und wird, sich selbst zu repräsentieren und zur Geltung zu bringen. Mit Spivak stellt sich die Frage, „ob und inwieweit unterdrückte Gruppen gehört werden (können) sowie wo die Grenzen und Möglichkeiten liegen, ihre Stimmen zu repräsentieren“²⁸, ohne Romantisierungen oder epistemische Gewalt zu reproduzieren. Eine nächste und für den vorliegenden Zusammenhang einer Kunstgeschichte zweiter Ordnung wichtige, institutionskritische Frage lautet: Wie können epistemische Widerstände innerhalb von Institutionen geleistet werden, die an hegemonialen Wissensproduktionen beteiligt sind? Spivaks Frage nach epistemischer Gewalt, institutionalisierter Alterisierung und Widerstand dagegen ist performativ zu denken.

Rancières Philosophie stellt das Politische in den Vordergrund und versteht es performativ als (in Foucaults Sinne) produktive Verhandlungskraft. Hierin schrieb Rancière wiederum dem Ästhetischen/Sinnlichen eine besondere Rolle zu und behauptete in der Koexistenz von Politischem und Ästhetischem ein emanzipatorisches Potential. Beide Aspekte sind gerade wegen der fachlich-topologischen Verortung der Kunstgeschichte und einer Kunstgeschichte zweiter Ordnung außerordentlich produktiv. Denn das Ästhetische ist für Rancière immer schon politisch, weil es bestimmte Sichtbarkeitsordnungen und „Aufteilungen des Sinnlichen“²⁹ schafft: Hiermit bezeichnete Rancière einen „Rahmen der Sichtbarkeit und Intelligibilität, der Dinge oder Praktiken unter einer Bedeutung vereint und

24 Luca Kluziak und Johan Schlüter: Epistemische Gewalt, in: *Friedens- und Konfliktforschung Blog*, Freie Universität Berlin, o. D., <https://blogs.fu-berlin.de/fkfkollektiv/2021/07/14/epistemische-gewalt> [Abruf: 28.08.2023].

25 María do Mar Castro Varela: (Un-)Wissen. Verlernen als komplexer Lernprozess, in: *Migrazine*, Nr. 1, 2017, <https://www.migrazine.at/artikel/un-wissen-verlernen-als-komplexer-lernprozess> [Abruf: 28.08.2023].

26 Gayatri Chakravorty Spivak: *The Spivak Reader*, hg. v. Donna Landry und Gerald Maclean, New York/London 1996, S. 27.

27 Spivak 1988, a.a.O., S. 280.

28 Kluziak/Schlüter 2021, a.a.O.

29 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin 2006, S. 25.

so einen bestimmten Sinn für Gemeinschaft entwirft. Eine Gemeinschaft des Sinnlichen entsteht, wenn Raum und Zeit auf eine bestimmte Weise eingeteilt und dadurch Praktiken, Formen der Sichtbarkeit und Verstehensmuster miteinander verknüpft werden.³⁰ Kunst (die Rancière von der „ersten Ästhetik“ im vorher beschriebenen Sinne unterschied³¹) trägt „zur Einteilung des Sozialraums als eines praktisch-sinnlich-körperlichen“³² bei und produziert alltägliche (politische) Effekte. Der Zusammenhang zwischen Kunst und Politik erklärte sich für Rancière auf spezifischere Weise durch das Konzept des ästhetischen Regimes der Kunst³³, das sich historisch entwickelt und in dem die Kunst ihre Autonomie begründet³⁴. In ihrem Umgang mit Transformation zeigen sich Ähnlichkeiten und Unterschiede von Kunst und Politik: Beide Bereiche wirken an der Aufteilung des Sensiblen mit, aber „[w]ährend die Kunst des dritten Regimes die grundsätzliche Veränderbarkeit aller Aufteilungen zum Ausdruck bringe, ohne sich um die (effektiven) Umsetzungen von Veränderungen zu kümmern, haben Einteilungssubversionen des politischen Handeln bestenfalls zwar reale Folgen, jedoch immer nur in Bezug auf ein spezifisches und begrenztes Ziel“³⁵. Das Unbehagen in der Ästhetik³⁶ ist Rancière zufolge konstitutiv und unauslöschlich und stammt aus eben der Verwebung von Politik und Ästhetik sowie der doppelten Bewegung der Kunst, einerseits das Eigene zu suchen, andererseits heteronom zu werden³⁷. Dieses Unbehagen ist für eine Kunstgeschichte zweiter Ordnung produktiv zu machen.

Die hier letztgenannte Referenz, die Theoriebildung der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, ist wie die Rancières kunstnah zu kontextualisieren und stellt mit ihrem Performativitätskonzept eine Kontinuität zwischen sozialen und künstlerischen Praktiken her. Fischer-Lichte dekonstruierte: „[Es] lässt sich annehmen, dass sich in einer Ästhetik des Performativen die Bereiche Kunst, soziale Lebenswelt und Politik kaum säuberlich voneinander trennen lassen.“³⁸ Wenn eine Kunstgeschichte zweiter Ordnung Instrumente und Strategien aus dem Kunstfeld übernehmen können soll – und hierauf werde ich später im Text eingehen –, dann ist es meiner Ansicht nach notwendig, dass der *modus operandi* einer kritischen Kunstgeschichte sowohl die Spezifika der künstlerischen Performance

³⁰ Ebd., S. 71, FN 4. Vgl. auch Ruth Sonderegger 2010: Ästhetische Regime, in: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, Wien 2010, <https://www.linksnet.de/artikel/25416> [Abruf: 30.08.2023].

³¹ Vgl. Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008, S. 37f.

³² Ruth Sonderegger: *Institutionskritik? Zum politischen Alltag der Kunst und zur alltäglichen Politik ästhetischer Praktiken*, Vortrag auf dem Symposium der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Ästhetik und Alltagserfahrung, Jena, 02.10.2008, S. 10, http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2008/09/Ruth_Sonderegger.pdf [Abruf: 30.08.2023]

³³ Vgl. Rancière 2006, a.a.O. Rancière unterscheidet drei Regime der Kunst, in denen es um „Herstellungs-, Wahrnehmungs- und damit Identifizierungsweisen von Kunst“ geht. Diese folgen historisch aufeinander: Nach dem ethischen und dem repräsentativen Regimen entsteht Mitte des 18. Jahrhundert das ästhetische Regime. „Für alle drei gilt, dass sie nicht so sehr Objekte definieren als Tätigkeiten des Herstellens, Erkennens und Umgehens mit dem, was jeweils als Kunst gilt.“ Sonderegger 2010, a.a.O., S. 2.

³⁴ Vgl. Rancière 2006, a.a.O., S. 40.

³⁵ Sonderegger 2010, a.a.O.

³⁶ Vgl. Jacques Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2008.

³⁷ Vgl. Sonderegger 2008, a.a.O., S. 7–9; vgl. auch Marie Rebecchi: Jacques Rancière, *Il disagio dell'estetica*, in: *Rivista di estetica*, Nr. 55, 2014, S. 169–172, <https://doi.org/10.4000/estetica.2355> [Abruf: 30.08.2023].

³⁸ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 82.

als auch die soziologischen Dimensionen des Performativitäts-Begriffes berücksichtigt. Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* kann eine Möglichkeit sein, in diese Richtung zu denken. Sie beschrieb den performativen Wandel der Kunst zu Beginn der 1960er Jahre und stellte fest, dass zeitgenössische Kunst seither nicht mehr mit den Begriffen der konventionellen Ästhetik erfasst werden kann: Statt Kunstwerke produzierten Künstler*innen Ereignisse, die neue ästhetische Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt, Material und Zeichen hervorbrachten. Diese „performative Wende“ registrierte Fischer-Lichte als die Entwicklung einer Ästhetik, die auf einem Konzept von Kunst als Aufführung basiert. Das performative „Kunstwerk“ ist im Wesentlichen selbstreferentiell und konstitutiv für die Wirklichkeit. Es ist an den konkreten Moment seiner Aufführung gebunden, muss unmittelbar gelebt oder erlebt werden und entzieht sich einer abschließenden erklärenden Interpretation. Die Zuschauer*innen sind nicht mehr nur Beobachtende, sondern werden zu Mitwirkenden, deren Interaktionen mit den Performer*innen dem Kunstwerk die konkrete, einzigartige Gestalt geben. Mit den Begriffen Ereignis und Emergenz fokussierte Fischer-Lichte die „autopoietische Feedbackschleife“ als ein zentrales Moment in performativen Kunstereignissen, das eine Art Kontingenz, Zufall oder Unvorhersehbarkeit³⁹ innerhalb der Interaktionen zwischen allen Akteur*innen⁴⁰ anzeigt. Sie bediente sich außerdem an dem anthropologischen Begriff der Liminalität⁴¹ und markierte sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede zwischen Performativen in der Kunst und Ritualen – womit wir uns inmitten von Fragen zu ritualisierenden und habitualisierenden Kunstgeschichtspraktiken aufhalten können.

Performativität und Kunstgeschichte zweiter Ordnung

Wie wir gesehen haben, bieten die im- und expliziten Performativitätsüberlegungen eine Vielzahl von Möglichkeiten, sie für das vorliegende Thema theoretisch produktiv zu machen. Hierzu stehen weitere Forschungen aus.⁴² Was bedeutet es nun aber, Performativität in eine Kunstgeschichte zweiter Ordnung zu integrieren?

UNTERBRECHUNG 3

Nimm' im Raum folgende Positionen ein:

1. eine Position, die der Gegensatz zu der Position ist, die du gerade einnimmst; 2., die die Schwerkraft herausfordert; 3., die dich interessiert. 4. Bevor du eine neue Position annimmst, frag' dich, welche deine zugehörige Motivation dazu wäre.
5. Geh' zurück zu deiner Anfangsposition.
Mach' die Augen zu.

³⁹ Vgl. ebd., S. 77.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 268.

⁴¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte: Introduction: Transformative aesthetics – reflections on the metamorphic power of art, in: dies. und Benjamin Wihstutz: *Transformative Aesthetics*, London/New York 2018, S. 1–25, hier S. 2.

⁴² Ich übergebe an der Stelle an die Herausgeberin des vorliegenden Sammelbands, die diese Dimensionen in ihre kunsthistoriologischen und gouvernementalen Studien einbeziehen könnte.

Meiner Einschätzung nach sind hierfür verschiedene Ebenen miteinander zu verknüpfen, die ich im Folgenden skizzieren werde. Dafür greife ich auf meine Erfahrungen als Performance-Künstlerin, Workshop-Moderatorin und Somatic Coach sowie auf meine doppelte Zugehörigkeit zur Kunst und zur Wissenschaft als Künstlerin und studierte Philosophin zurück.

Ressource 1: Performativität und Performance-Philosophie

Eine wesentliche Dimension (in) einer kritischen Kunstgeschichte ist nach meiner Einschätzung der Moment der menschlichen Begegnungen. In diesem Moment wird Theorie vermittelt und verhandelt, hier wird diskutiert und debattiert, allerdings wird dieser performative Theoriemoment in akademischen Zusammenhängen oft nicht thematisiert, wenn nicht sogar übersehen. Die Dramaturgin und Philosophin Anna Seitz schreibt: „So wie es keine Theateraufführung ohne Publikum geben kann, kann es kein Seminar, keine Vorlesung ohne Studenten und keinen Konferenzbeitrag ohne Zuhörer geben.“ Dieser kollektive Moment stellt für Seitz ein genuin kreativer Prozess dar, ein Prozess der „gegenseitigen Beeinflussung“ und der gemeinsamen Produktion, der „sich zugleich der Kontrolle des Einzelnen entzieht“.⁴³ Seitz greift für ihre These auf Parallelen von Wissenschaft und Theater zurück und setzt dafür den von Fischer-Lichte verwendeten Begriff der „auto-poietischen Schleife“⁴⁴ ein, um den Prozess als ein Ereignis beschreiben zu können, das durch Emergenz und Unvorhersehbarkeit gekennzeichnet ist. Seitz stellt verwundert fest, dass sich die meisten Beteiligten ihrer Mitverantwortung für das Gelingen einer wissenschaftlichen Veranstaltung nicht bewusst zu sein scheinen. Grund dafür liegt Seitz zufolge in der fortschreitenden Individualisierung und Kommodifizierung der Wissenschaft, die zu einem Modell führt, in dem ein*e Wissensanbieter*in („knowledge provider“) Waren in Form von Wissen liefert, die deren Rezipient*innen annehmen oder ablehnen dürfen.

Das Thema der Begegnung in der Akademie im Besonderen und der „Performativität des Wissens“ („knowledge performativity“) im Allgemeinen sind in den letzten zehn Jahren Gegenstand einer breiteren Reflexion im interdisziplinären Forschungsfeld der Performance Philosophy geworden.⁴⁵ Diese wendet sich zwei miteinander verbundenen Fragen zu: Wie wird das Denken performt? Und auf welche spezifische Weise denkt Performance, das heißt auf welche spezifische Weise werden „Ideen, Körper und Wissen durch Performance und Performativität in den Künsten und darüber hinaus“⁴⁶ produziert? In dem vorliegenden Zusammenhang werde ich mich auf die erste Frage konzentrieren, da

⁴³ Jörg Holkenbrink und Anna Seitz: Daring to transform academic routines. Culture of knowledge and their performances, in: *The Routledge Companion to Performance Philosophy*, hg. v. Laura Cull Ó Maoilearca und Alice Lagaayp, New York 2020, S. 204–213, hier S. 209 [Übers. d. Verf.].

⁴⁴ Fischer-Lichte 2004, a.a.O., S. 284.

⁴⁵ Performance Philosophy, <https://www.performancephilosophy.org>; vgl. auch Laura Cull Ó Maoilearca: *Editorial to Performance Philosophy*, Bd. 1, 2015, S. 1–3, <http://dx.doi.org/10.21476/PP.2015.1133>; dies.: *Performance Philosophy: An introduction*, Bd. 10, Nr. 1, e92544, Porto Alegre 2020, <http://seer.ufrgs.br/ptencia> [Abruf aller Links: 11.03.2023].

⁴⁶ Cull Ó Maoilearca/Lagaayp (Hg.) 2020, a.a.O., S. i.

sie einen Bezug auf die akademischen Diskurse herstellt. Es handelt sich um die Untersuchung, wo, wann, wie und durch wen philosophisches Denken stattfindet.⁴⁷

Die Performance-Philosophie definiert sich als ein „showing doing“ und zeichnet sich durch eine methodologische Selbstreflexivität und eine Sensibilität für Form und Dramaturgie aus⁴⁸: „[I]nstances of performance philosophy do not just think, philosophize or perform upon or about a given subject or theme; they simultaneously reflect their own performativity, both in the sense of exposing their own performance as constituting an act of showing addressed to a particular audience, and in the more politically salient performative sense of bringing about a reality, i. e., of being engaged in changing an aspect of the world (or bringing into being new worlds within ‚this one‘ which is not one), through and in the very doing of their work.“⁴⁹ Die von der Performance Philosophy gestellte Frage, wie Wissenschaft inszeniert wird, ermöglicht es, „die oft unhinterfragten Formate, in denen wissenschaftliches Wissen generiert und weitergegeben wird, zur Diskussion zu stellen und zu verhandeln“⁵⁰, indem sie pädagogische Praktiken, aber auch allgemeine Verhaltensweisen in den Wissenschaften in den Blick nimmt und die Vorstellung von einem akademischen Austausch als einem „bloßen“ Wissenstransfer problematisiert.

Die Kritik der Performance-Philosophie richtet sich auf verschiedene Aspekte der akademischen Performativität, zunächst auf ihre Kommunikationsformate, etwa auf das geschriebene Wort als „seine am meisten habitualisierte oder konventionelle akademische, neutral formulierte lineare Form“⁵¹ oder auf Konferenzvorträge. Die Kritik richtet sich dabei nicht gegen kanonisierte Formate, die für bestimmte Funktionen und Kontexte durchaus angemessen sein können, sondern gegen den unproblematisierten Umgang mit ihnen. Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass „die Linearisierung von Forschungs-, Lehr- und Lernmethoden oft zu ‚performativen Widersprüchen‘“⁵² führe: Die unreflektierte Performativität linearisierter Methoden kann möglicherweise in einem Gegensatz zu den expliziten und vermittelten Inhalten stehen. Ein nächster kritischer Aspekt betrifft die „unsichtbaren Lehrpläne“ oder die geheime Bildung neben dem offiziellen Lehrplan, der „strukturell verankert ist und oft unbewusst stattfindet, da sich Individuen an die institutionellen Strukturen anpassen“⁵³. Diese „geheimen Lehrpläne“ führen zu einer Passivität bei den „performances of knowledge“ und verdecken sowohl die Flexibilität als auch das Potenzial und die Sinnhaftigkeit akademischer Begegnungen.⁵⁴

Zusammenfassend schlage ich vor, die Performance-Philosophie als eine Kritik an der akademischen Performativität und ihren Werkzeugen wiederum an ihrer Dekonstruktion und Neustrukturierung zu beteiligen, die dem Verlernenprojekt (hin zu) einer kritischen

47 Vgl. ebd. Anhand der genannten Fragen wurde zum Beispiel eine Revision der Geschichte der Philosophie mit einer Analyse der verschiedenen Stile von Philosoph*innen und Denkschulen durchgeführt.

48 Vgl. ebd., S. 2.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 6.

51 Ebd., S. 8.

52 Holkenbrink/Seitz 2020, a. a. O., S. 209.

53 Ebd., S. 207.

54 Vgl. ebd., S. 209.

Kunstgeschichte dienen könnte. Anhand der Proximität der Kunstgeschichte als Wissensbereich und der Kunst als ihr Untersuchungsgegenstand wäre zu erforschen, welche performativen Werkzeuge der Selbstreflexion und des „showing doing“⁵⁵ zum Beispiel aus der künstlerischen Praxis von einer Kunstgeschichte zweiter Ordnung übernommen beziehungsweise für sie abgeleitet werden können.

UNTERBRECHUNG 4

Streichele ganz langsam drei Mal einen Arm nach dem anderen von oben nach unten und atme dabei (insgesamt eine Minute).

Ressource 2: Performativität und soziale Somatik

Eine weitere Ebene, die meiner Einschätzung nach in einer kritischen Kunstgeschichte zu berücksichtigen gilt, sind Techniken und Praktiken für die Regulierung sozialer Interaktionen in Gruppen, die die Psychologie, Pädagogik und politische Bildung bereit hält. Vor diesem Hintergrund behaupte ich, dass Prozesse der Inter- und Transdisziplinarität, die in der Vorlesungsreihe *Kunstgeschichte/n verlernen, umlernen, neulernen* als „Gegenverzauberung“ zum ent- und dekontextualisierenden Programm der Kunstgeschichte ausgerufen wurden, weiterzuentwickeln wären. Das hieße, dass psychologische und somatische Techniken als Werkzeuge einzubeziehen und zu erproben wären, um jene Subjektivierungsprozesse anzugehen, die in den Prozessen, aber auch durch die Prozesse der akademischen Wissensvermittlung (durch das sogenannte „implizite Wissen“ oder die „geheimen Lehrpläne“⁵⁶) stattfinden. Das würde bedeuten, die affektive Dimension zu thematisieren, die unweigerlich durch das und in dem Zusammentreffen von Wissenssubjekten in universitären Prozessen aktiviert wird.

Ein wachsendes Interesse an Körpern, Wahrnehmungen und Affekten sowie an Instrumenten im Umgang damit führte seit Beginn des 20. Jahrhunderts zu der Entwicklung des Fachbereichs der Somatik: „Somatische Pädagogik könnte als das Fachgebiet definiert werden, das eine Vielzahl von Methoden umfasst, die sich mit der subjektiv erlebten Fähigkeit des lebenden Körpers zum Lernen durch die Auseinandersetzung mit (und innerhalb) seiner Umwelt befassen“⁵⁷, schrieb Rae Johnson und fügte hinzu, dass trotz der zunehmenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit Körper und Verkörperung historisch gesehen „ein Großteil der professionellen Aktivitäten im Zusammenhang mit dem Lernen durch den Körper außerhalb der regulären Bildungseinrichtungen gedacht, praktiziert und erforscht wurde“, beispielsweise in der Bewegungsforschung, dem Tanz, der Choreografie, der Psychologie und der Spiritualität. In jüngerer Zeit hat sich der Ansatz der Social Somatics profiliert, der an soziologische, kritische und politische Theorien anknüpft und eine aktivistische Perspektive einbringt.⁵⁸ Dieser Ansatz integriert somatische Methoden

⁵⁵ Ebd., S. 206.

⁵⁶ Ebd., S. 209.

⁵⁷ Rae Johnson: *Embodied Social Justice*, New York 2017, S. 86 [Übers. d. Verf.].

⁵⁸ Vgl. das Netzwerk der Generativen Somatik, <https://generativesomatics.org> und das Institut Cultural Somatics, <https://culturalsomaticsinstitute.com>; vgl. auch Gill Green: *Fostering creativity through movement*

zum „Körper von innen“ mit der Reflexion von Machtstrukturen, verinnerlichten Unterdrückungen, Traumata und deren Verkörperungen. Geprägt durch die Theoriearbeit von Foucault⁵⁹ und die feministischen Forschungen⁶⁰ versteht Social Somatics den Körper als einen Ort, dem soziale und kulturelle Bedeutungen eingeschrieben sind⁶¹. Der Körper wird als historisch geschichtet betrachtet, als ein Palimpsest oder „ein Ort, an dem kulturelle Bedeutungen geschaffen und bekämpft werden“⁶². Er weist einen ambivalenten Status auf, sowohl biologisch als auch sozial, wobei letzteres impliziert, dass er niemals neutral sein kann: „Geschlecht, Sexualität, ethnische Zugehörigkeit und Klasse sind soziopolitische Aspekte [...], die unser mentales, emotionales und physisches Selbst formen und unsere ethischen Werte prägen.“⁶³ Wenn der Körper als der tiefgreifendste Ort der Menschen betrachtet wird, an und in dem Machtbeziehungen stattfinden und gespeichert sind, dann kann dies auch der Ort werden, diese Verhältnisse zu transformieren und subvertieren. Dabei zielt soziale Somatik konkret darauf ab, Gewaltstrukturen, die sich zum Beispiel infolge von Rassismus, Sexismus und/oder Klassismus als explizite Vorstellungen oder implizite Erwartungen, Rollenzuweisungen und Verhaltensmuster in die Körper eingeschrieben haben, durch emotionale und körperliche Arbeit zu mobilisieren. Damit können Handlungsfähigkeiten jenseits verinnerlichter Ausgrenzungen, Fremdbestimmungen und Minderwertigkeitszuschreibungen aktiviert sowie Privilegien und Machtpositionen herausgearbeitet werden und Verantwortung und Verbundenheit (Allyship) entstehen.

Techniken der sozialen Somatik könnten meiner Einschätzung nach nützliche Werkzeuge (innerhalb) einer kritischen Kunstgeschichte sein. Eine akademische Performativität zu analysieren bedeutet demnach, ihre Beziehung zur Verkörperung zu beobachten, zum Beispiel (sich) zu verdeutlichen, wie Wissenschaft ver- oder entkörperert (wird) oder wie beachtete gewählte, flexible Formate rigide und normalisierte Standardeinstellungen ersetzen. Soziale Somatik kann wichtige Informationen über Subjektivierungsprozesse in den und durch die Wissenschaften vermitteln und offenlegen, wie körperliche Abkopplungen für eine bestimmte Machtwirksamkeit funktionalisiert werden. „Somatische Praxis könnte uns unterstützen, uns selbst und andere als sensible, verletzbare und geheimnisvolle Gebilde aus Fleisch und Knochen zu erleben, statt als fleischige Objekte, Maschinen oder Abstraktionen.“⁶⁴ Soziale Somatik könnte auch helfen, „auf das in unseren Körpern gespeicherte implizite Wissen zuzugreifen, es zu artikulieren und anzuwenden“⁶⁵, gewohnte

and body awareness practices: A postpositivist investigation into the relationship between somatics and the creative process, Columbus Ohio 1993.

⁵⁹ Vgl. Michel Foucault: *Power as knowledge*, in: *The history of sexuality. An introduction*, Bd. 1, New York 1976, S. 92–102.

⁶⁰ Vgl. Susan Bordo: *Feminism, postmodernism, and gender skepticism*, in: Linda Nicholson (Hg.): *Feminism/postmodernism*, New York 1989, S.133–156; vgl. Butler 1990 a.a.O.

⁶¹ Vgl. Elizabeth Grosz: *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington 1994.

⁶² Patricia Leavy: *Methods meets art: arts-based research practice*, New York 2020, S. 162 [Übers. d. Verf.].

⁶³ Beatrice Allegranti: *Ethics and body politics: Interdisciplinary possibilities for embodied psychotherapeutic practice and research*, in: *British Journal of Guidance and Counseling*, Bd. 39, Nr. 5, 2011, S. 487–500, hier S. 487 [Übers. d. Verf.].

⁶⁴ Johnson 2017, a.a.O., S. 97.

⁶⁵ Ebd., S. 86.

Tendenzen, Muster und Dynamiken zu erkennen und alternative Möglichkeiten zu erkunden – auch im Zusammenhang mit dem Prozess des Verlernens im Rahmen einer kritischen Kunstgeschichte. Dieses Instrumentarium ist meines Erachtens notwendig einzusetzen, angesichts dessen, dass ein transdisziplinärer Ansatz, wie er in der erwähnten Vortragsreihe ein- und umgesetzt wurde, mit stark emotionalisierenden, affizierenden und konfliktreichen Themen wie Rassismus, Ableismus, Sexismus und Kolonialismus (um nur einige zu nennen) konfrontiert. Eine diskursive Annäherung an diese Themen ist zwingend erforderlich, sichert aber keinesfalls einen affektiven Integrationsprozess, denn bei Diskussionen dieser Themen werden die Rezipient*innen nicht selten sich selbst überlassen und nicht begleitet. Themen der sozialen Gerechtigkeit ausschließlich sprachlich zu behandeln, kann eine irreführende Tendenz unterstützen, wonach das wissenschaftliche Gespräch einzig auf sachliche Korrektheit ausgerichtet ist. Diese Gesprächslogik wird allerdings keine Öffnung und Transformation der Teilnehmer*innen ermöglichen. „[M]any somatic practitioners argue that being intentionally anchored in a clear felt experience of the body in relation to other bodies is so phenomenologically different from the experience of ‚othering‘ or being ‚othered‘ that it provides a compelling counterpoint to hierarchical models of social power [...]. [S]ocial structures are created (and reproduced) through a web of interpersonal relations. When those relationships change – body by body – so, inevitably, do the structures.“⁶⁶

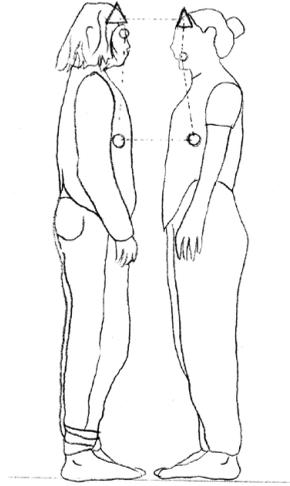
Ressource 3: Performativität und Workshop-Praxis als künstlerische Strategie

Wie können künstlerische Strategien eine Kunstgeschichte zweiter Ordnung unterstützen? Ich beziehe mich dabei auf meine eigene künstlerische Praxis in Form eines Workshop für Künstler*innen, den ich seit 2016 mit meinen Kolleginnen aus den performativen Künsten Naama Ityel und Jolika Sudermann-van den Berg für die freie Kunstszene und für Kunsthochschulen in Deutschland entwickelt habe. Auch wenn der Workshop *Roots, Roads & Rainbows* für Kunstschaffende erarbeitet wurde, ließen sich seine Methoden extrapolieren und in andere Kontexte, wie zum Beispiel in und für einen kritischen Ansatz (in) der Kunstgeschichte übertragen. Im Folgenden stelle ich drei Beispiele für Arbeitsmethoden vor, die sich aus dem spezifischen Kontext ableiten lassen.

Die Methode des *aktiven Zuhörens*⁶⁷ ist eine aus dem Re-evaluation Counseling⁶⁷ übernommene Technik, die in kleinen Gruppen oder von Paaren praktiziert wird. Die Regeln sind einfach und eindeutig: Jede Person erhält die gleiche Zeit, die Zuhörer*in hört empathisch, wertfrei und ohne Unterbrechung der anderen Sprecher*in zu, die Begegnung ist vertraulich. Die Aufmerksamkeit der sprechenden Person kann wie in einer Momentaufnahme auf das körperliche Empfinden, auf Gedanken-Assoziationen oder Gefühle gerichtet sein. Erwartet wird keine logische oder linear strukturierte, konsistente Antwort, sondern eine innere Resonanz. Das aktive Zuhören führt zu einer konzentrierten, intimen, oft auch unerwarteten und manchmal für beide Seiten überraschenden Kommunikation.

⁶⁶ Ebd., S. 96.

⁶⁷ Vgl. Re-evaluation Counseling: <http://rc.org> [Abruf: 26.03.2023].



Während ein alltägliches Gespräch nicht selten als Ping-Pong strukturiert ist und die Sprecher*innen sich mit Ratschlägen oder Assoziationen unterbrechen, wird hier die Sprecher*in durch die Aufmerksamkeit der Zuhörer*in unterstützt, die eigenen Gedanken und Gefühle wahrzunehmen und ihnen zu folgen. Das vorbestimmte Format garantiert eine gewisse Sicherheit: Beide Partner*innen wissen über die Zeitdauer der Begegnung, die Reihenfolge der Aufmerksamkeiten und dass es willkommen ist, sich in unstrukturierter Form, zweifelnd oder verletzlich zu zeigen. Die Methode des aktiven Zuhörens basiert auf der Idee der menschlichen Fähigkeit zur Selbstregulierung und selbstständigen Verarbeitung eigener Erfahrungen und stammt aus dem verwandten philosophischen Ansatz der Somatik⁶⁸. Hieraus können sich neue Gedanken und Bewertungen, intellektuelle und emotionale Klarheit ergeben.

Die Methode des *somatischen Zuhörens* zeigt sich als eine Reihe von moderierten somatischen Einzelübungen, die auf innere Beobachtungen abzielen, etwa wie sich eine Bewegung, eine Atmung oder ein Zustand anfühlt. Ähnlich wie das *aktive Zuhören* schafft diese Praxis eine Erweiterung des Vorhandenen und soll spontane Transformationen auslösen. Diese Methode soll den Teilnehmenden ermöglichen zu bemerken, dass und wie Themen oder Gesprächssituationen sich bei ihnen psycho-physisch auswirken und von ihnen in ein neues Gleichgewicht gebracht werden können. Das *somatische Zuhören* kann einzeln und in Paaren durch verschiedene, angeleitete Aufgaben umgesetzt werden, wie zum Beispiel durch eine Übung, in der sich die Rücken der Teilnehmenden berühren und sie gemeinsam ihren Atem, den Kontakt ihrer Füße mit dem Boden, die Wärme und den Ton des anderen Körpers wahrnehmen, bis dieser Kontakt sich zu kleinen Bewegungs- improvisationen entfalten kann.

⁶⁸ Vgl. Martha Eddy: *Mindful Movement. The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*, Bristol/Chicago 2017.

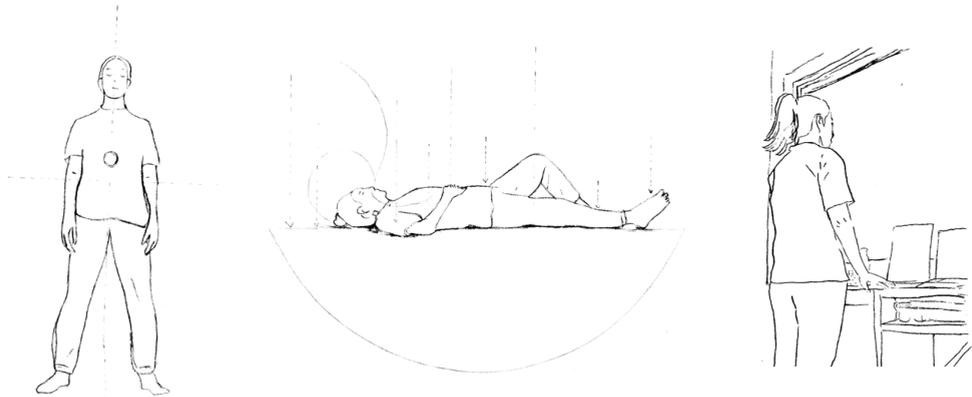


Der von uns entwickelte Workshop für Künstler*innen basiert auf einem produktiven, entdualisierenden Ineinandergreifen von Theorie und Praxis⁶⁹. Auch die Vorträge und Momente theoretischer Reflexionen werden daher durch geplante Unterbrechungen und die Zuweisung verschiedener Aufgaben in den performativen und situativen Rahmen der Begegnungen zurückgeführt und integriert. Diese Aufgaben lauten kurz und prägnant: zum Beispiel eine Minute aus dem Fenster zu schauen, ohne zu sprechen; die eigene Körperhaltung wahrzunehmen und die Position einer anderen Person im Raum zu übernehmen; sich horizontal auf den Boden zu legen und die Schwerkraft sowie den eigenen Atem zu spüren.

Integrative Maßnahmen

Ohne einen performativen Ansatz, der die Dekonstruktion der kanonischen Kunstgeschichte begleitet und unterstützt, besteht, so lautet meine These, die Gefahr, dass das kritische Projekt einer Kunstgeschichte zweiter Ordnung die Hypostasierung und Spaltung von Theorie und Praxis reproduziert, die sie in ihren eigenen Prämissen kritisiert.

⁶⁹ Die Begriffe „Theorie“ und „Praxis“ sind hier und im Folgenden in Anführungsstrichen gemeint und verweisen auf eine sprachliche Anwendung, die selbst performierend ist. Diese etabliert und normalisiert eine Binarität zwischen einer Theorie als unsichtbarem Auge und einer theorie-blinden Praxis, die Theorie „einfach“ in Handlung umsetzt. Der vorliegende Text hat unter anderem das Ziel, diese Binarität zu dekonstruieren. Vgl. hierzu u. a. Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1972; ders.: *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979–2004)*, Mailand 2016; ders.: *Denken, nicht zu sehen: Schriften zu den Künsten des Sichtbaren 1979–2004*, Berlin 2018.



Theoretiker*innen wissen oft nicht, welche zusätzliche Methoden und Techniken Anwendung finden können, um akademische Performativität selbstreflexiv zu öffnen, da diese oft nicht Teil ihres Studiums, ihrer Lehrausbildung und Lehrerfahrung sind. Ebenso ist Expert*innen aus extraakademischen Bereiche oft nicht bewusst, welches Potential an Anknüpfungen und Implikationen das von ihnen vermittelte Wissen trägt, wenn es zum Beispiel in epistemologischen Zusammenhängen kontextualisiert wird. Die Herausforderung besteht daher in einer Integration beider Ansätze. Es wäre notwendig, transmethodische und transdisziplinäre Allianzen zu bilden und eine Offenheit für das Experimentieren mit neuen Kommunikations- und Analyseformaten zu entwickeln. Künstlerische Praktiken und insbesondere die künstlerische Forschung könnten hierbei eine wichtige Rolle einnehmen, indem sie durch ein selbstreflexives, performativ geprägtes Verständnis beider Kompetenzen vermitteln oder die tradierte Trennung beider aufzuheben versuchen.

Diese Transformation würde in dem übergeordneten Rahmen der Entstehung eines kritischen, kontextorientierten und ökologischen Ansatzes des Wissens und einer verkörperten Epistemologie stattfinden. Flexible und körperbezogene, performative und performierende Werkzeuge würden die Resonanzlinien zwischen uns und der Welt entlang unterschiedlicher Erfahrungsebenen in den Blick nehmen und die Relevanz der Subjektivierungsprozesse berücksichtigen. Um dies zu erreichen, halte ich es für notwendig, Praktiken zum Beispiel aus der sozialen Somatik in die akademische Welt einzuführen, um sie als epistemische Verfahren zum Zweck ihrer eigenen Dekonstruktion zu nutzen. Diese Praktiken können ihrerseits von ihrem Gespräch mit der Wissenschaft profitieren, indem sie eine Reflexion ihrer eigenen Performativitäten und möglichen Anwendungen in wissenschaftlichen Kontexten und Disziplinen entwickeln.

UNTERBRECHUNG 5

Notiere eine Sache, die du 1. an dir im Allgemeinen
und 2. an deinem Denken wertschätzt.

die archivierung des unarchivierbaren

Mediales
Kriegsgebiet
documenta. 15

documenta. 15
in Kassel weiterhin
ein Ort für Austausch
und wachsendes
Interesse

**KANON
GEGEN
KANON**



Margarita Tsomou

Interrelationalität als Waffe der Subalternen.

Die *documenta fifteen* als Symptom epistemologischer Krisen

Das Begehren der Kunstwelt nach einer Sozialpolitisierung kuratorischer und künstlerischer Prozesse ist allgegenwärtig: Die partizipative Erarbeitung von Konzepten mit sozialen Kontexten, in der der Prozess wichtiger wird als das Produkt, ebenso das Ausweiten der horizontalen Teilhabe an den Produktionsbedingungen von Kunst, das Öffnen von Räumen für gemeinschaftsorientierte, kollaborative oder forschungsbasierte Kunstprojekte, für Community Building oder sogar für gegenseitige Care-Arbeit oder Healing-Prozesse – all das gehört heute zum guten Ton der Programmatiken wichtiger Kulturinstitutionen, etwa im Berliner Haus der Kulturen der Welt, im Martin-Gropius-Bau oder im HAU Hebbel am Ufer. In diesen Kontexten und aus der Perspektive der kuratorischen Gemeinschaft war die *documenta fifteen* eine beeindruckende Manifestation und Verdichtung dieser Bestrebungen auf neuem Niveau.

Schwärmdynamiken und Institutionstransformationen

Wie bekannt, wandte das kuratorische Konzept der d15 die Methoden des Community Building in subalternen Kontexten an, um Kollektivitäten aus vornehmlich ehemals kolonialisierten Welten und ihre vielfältigen, oft nicht-westlichen Verständnisse von Kunstproduktionen auf die prominenteste Bühne des globalen Kunstfelds zu katapultieren. Dabei wurden die Aktivitäten nicht nur als wenig beachtete Kunstpraktiken aus postkolonialen Kontexten ausgestellt – sie wurden vielmehr zu kuratorischen Ausgangspunkten der Produktionsbedingungen des Mediums Ausstellung: Eine kollaborative Kurationsdynamik wurde angewandt, durch die die Kollektive selbst die Ausstellung kuratieren konnten.

Statt Kuratoren-Macht wurde eine Schwärmdynamik der „collective of collectives“ in Gang gesetzt, die potentiell alle Beteiligten zu Akteur*innen des Kuratierens machte: Bekanntlich wurden 14 lumbung-Akteur*innen und weitere 53 lumbung-Künstler*innen eingeladen¹, die meisten davon Kollektive, ausgestattet mit Budgets und Gestaltungsmacht,

¹ Vgl. die Pressemitteilung der *documenta fifteen* vom 17.06.2022 zur „Bekanntgabe weiterer eingeladener Akteur*innen der lumbung member und Künstler*innen der *documenta fifteen*“: https://documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2022/06/220617_PM_Eingeladene-AkteurInnen_DE-1.pdf [Abruf: 28.06.2023].

wiederum selbst zur d15 einzuladen. Dabei wurden Selektionsmacht und Budgethohheit horizontal umverteilt und dezentralisiert. An die Stelle einer Auslese einzelner Künstler*innen, die bisher die Exklusivität und das Gütesiegel der documenta garantierte, entschied hier eine schier unkontrollierbare Emergenz von Verbindungen planetarischer Kunstkontexte, wer auf der documenta ausstellt – oft jenseits dessen, was gemeinhin in unseren Breitengraden als das Kunstfeld im engeren Sinne gilt. Statt singulärer Objekte oder Werke wurden performative Aktionen und partizipative Forschungen nicht lediglich nur *präsentiert* oder *gezeigt*, sondern beständig *organisiert* und über die 100 Tage *aktiviert* und *belebt*. Statt Autor*innenschaft fanden wir nicht eingrenzbare, wabernde Kollektivitäten, statt Themen Praxen, statt Repräsentationen ein dynamisches Feld von Inter-Relationalitäten, die sich in prozessualen Temporalitäten – auch über die vier Jahre der Vorbereitung der documenta – und in einer Ausweitung der kanonischen Orte für die Austragung von Kunstevents entfalteten.

Doch wer unser Feld kennt, weiß, dass solche „commoning“-Bemühungen in den Hochkulturstätten nur schwer gelingen: Als ich das erste Mal von lumbung, also der Praxis des relationalen Kuratierens hörte, war ich pessimistisch, ob es gelingen würde, im Rahmen einer documenta reale Beziehungsarbeit stattfinden zu lassen. Aus meinen Erfahrungen mit Kunstereignissen dieses Maßstabs wusste ich um die Gefahr, dass solche Organisationsprozesse, sobald sie die Schwelle des Kunstfeldes überschreiten, zu einer leeren Symbolik des Gemeinsamen verkommen können. Ich kann mich an die Jahre der Occupy-Bewegungen erinnern, in denen in nahezu jedem fortschrittlichen Haus Versammlungsformate und basisdemokratische Agoras ausprobiert wurden. Zu oft haben jedoch der White Cube oder die Black Box die Aktionen neutralisiert und aus ihnen objekt-hafte Werke geschaffen. Das Gemeinsame wurde zu einer Performance, zum Vorspiel, bestenfalls zu einem Reenactment einer realen Verhandlung von Politiken. Im geschützten „autonomen“ Raum der Kunst wurden aus all diesen Konzepten, ob „community“ oder „multitude“, Metaphern und pure Ästhetiken, die sich gemütlich auf die Eröffnungshäppchen legten.

Ruangruppa ist durch die kollektive Erarbeitung der 100 Tage endlich mehr als ein Vorführen von Kollektivperformances für ein Publikum gelungen. Es würde sich lohnen, kunsttheoretisch genau zu untersuchen, worauf dieses Gelingen, ja die „realness“ des Austauschs zurückzuführen ist.² Sicher spielen dabei die Unterschiede zwischen den Bedürfnissen, Wertzuschreibungen, Kapitalsorten und Währungen im Feld der Kunst versus der Logiken und Maßstäbe anderer sozialer und gesellschaftlicher Bereiche, denen sich die Kunst und ihre Akteur*innen öffnen möchten, eine Rolle. Denn die Gütekriterien, Objektive oder auch Habituse sozialer Gefüge oder zivilgesellschaftlicher Kämpfe und Kontexte sind nicht ohne Weiteres mit denen der Kulturinstitutionen kompatibel. Damit der Kontakt zu Kontexten „außerhalb der Künste“ gelingen kann, sind, so die über Jahrzehnte mahnende Argumentation aus den Reihen der (diskriminierungs-)kritischen kulturellen Bildung, reale Transformationsbemühungen der Kulturinstitutionen selbst notwendig.

² Löhnen würde sich eine Untersuchung, worauf die sonst wahrzunehmende Neutralisierung oder Entleerung der Formate des Gemeinsamen im Kunstfeld zurückzuführen ist.

Der „d15-Skandal“ – ein Symptom für Paradigmenwechsel in der Kunst

Auffällig ist, dass dieser Debatte in der deutschsprachigen Kunstkritik und im Feuilleton nur sehr wenig Raum gegeben wurde – und dass, obschon diese documenta die Bewegung der „Common-isierung“ quasi bis zur Vollendung ausführte und auch, zumindest im Kontext der Weltausstellung, zum ersten Mal in dieser Konsequenz konzeptuell ausweitete. Vielmehr schien es Übersetzungsprobleme zu geben, ja eine Art affektive und kognitive Sperre des hiesigen, medienöffentlich gemachten Kontextes gegenüber den minoritären Wissensformen und Ästhetiken, der Transformation von Kunstbegriffen und der damit einhergehenden Dekolonisierung der Institution documenta.

Stattdessen wurden die multiplen Angebote von der einen Debatte überschattet, die den deutschsprachigen Kontext lange vor der d15 triggerte: das Ringen um eine angemessene Antisemitismusdefinition und die Konsequenzen hieraus für die Legitimierung oder Nicht-Legitimierung von Kritik an Israels Politiken im Kulturfeld – also einer Debatte, die nicht nur diese documenta als isolierten Fall betrifft. Die Kontroverse ist keine d15-spezifische, sondern das Beispiel einer Vielzahl von Fällen, die im Kern die Frage aufwerfen, wie Deutschland seiner spezifischen Vergangenheit gerecht werden will, ohne dabei bestimmte Positionen – wie die von progressiven Jüd*innen und Israelis oder progressiven Menschen aus ehemals kolonisierten Ländern – aus der Kulturlandschaft zu exkludieren. Der „d15-Skandal“ wirkt also wie die Wiederholungsschleife einer deutschen Debatte und vermag mehr über den deutschen Kontext auszusagen, als über ruangrupa und ihr kuratorisches Konzept.

Das Unbehagen der deutschen Medienöffentlichkeit für die *documenta fifteen*, möchte ich denken, lässt sich nicht nur auf die Frage reduzieren, wie viele Karikaturen mit eindeutig antisemitischer Bildsprache³ auf der Ausstellung zu sehen waren. Vielmehr soll der Skandal hier als eine Art Symptom für die Geburtswehen einer Reihe von Paradigmenwechseln im internationalisierten Kunstfeld diskutiert werden. Diese betreffen epistemologische Krisen der Kunstbegriffe inmitten dekolonialer Diskurse und geopolitisch globaler Verschiebungen sowie die Funktion, die die Institution documenta für die Repräsentation Deutschlands in der Welt inne hat. In diesem Komplex spielen auch die Berührungsschwierigkeiten mit den Ästhetiken und den Feldzugehörigkeiten der Akteur*innen sowie die Tatsache eine Rolle, dass sich die meisten Künstler*innen auf der d15 postkolonial und im sogenannten Globalen Süden verorten. Diese Phänomene sind sicher nicht ineinander reduzierbar, produzier(t)en aber Risse und Frakturen in verschiedenen Dimensionen.

³ Siehe den *Abschlussbericht* des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der *documenta fifteen*, vom 08.02.2023, https://www.documenta.de/files/230202_Abschlussbericht.pdf, S. 5 [Abruf: 27.05.2023]. „Auf der Ebene der Werke besteht ein Konsens im Gremium, dass vier Werke der *documenta fifteen* auf antisemitische visuelle Codes verweisen oder Aussagen transportieren, die als antisemitisch interpretiert werden können beziehungsweise interpretiert werden müssen. Eindeutige visuelle antisemitische Codes finden sich in *People's Justice* von Taring Padi und einer Zeichnung von Naji al-Ali, die in den Archives des luttes des femmes en Algérie dokumentiert ist. Die Werke *Tokyo Reels*, *Guernica Gaza* und weitere Zeichnungen und Landkarten in den Archives des luttes des femmes en Algérie können zudem plausiblerweise als antisemitisch im Sinne eines israelbezogenen Antisemitismus interpretiert werden.“ Hier werden also zwei Karikaturen als eindeutig antisemitisch deklariert, zwei weitere Kunstwerke „können bzw. müssen“ als antisemitisch interpretiert werden, im Sinne eines israelbezogenen Antisemitismus.

Ich möchte behaupten, dass die mangelnde Würdigung der d15 weniger darauf zurückzuführen ist, dass das Ausstellungskonzept nicht gelungen ist, sondern dass es gelungen ist. Dass die Schwarmlogik des kuratorischen Konzepts Kunstpraxen mit sich brachte, die die Regeln, Codes und Ästhetiken des westlichen Kunstfelds nicht befolgten, führte zu einem Unverständnis gegenüber dem Kunstwert der Ausstellung. Ohne eine Liste etablierter Künstler*innennamen und ohne die durch Diskurs historisch ratifizierten und genobelten Werke vermochte sie nicht diejenige Aura zu mobilisieren, die die Kunst oft als eine Art unberührbare und vom Profanen entkoppelte Sphäre vor politischen Angriffen schützt.

Zwar könnte dies als ein Scheitern ausgelegt werden, aber auch genau umgekehrt: als das Gelingen des kuratorischen Konzepts. Der *documenta fifteen* ist die Arbeit der Relationalitäten so real und effektiv geglückt, dass sie dadurch das, was ein „Gesellschaftsvertrag der Kunst“ genannt werden könnte, zu großen Teilen aufgekündigt hat. Es wäre blauäugig zu meinen, dass dies nicht zu Brüchen mit den Regeln des guten Geschmacks respektive den strukturellen und diskursiven impliziten Voraussetzungen der Ordnungen und Habituse des Kunstfelds führen würde. Bekanntermaßen werden die Regeln einer Ordnung besonders dann gut sichtbar, wenn sie gebrochen werden. Ich möchte im Folgenden einige Konsequenzen dieser gebrochenen Regeln diskutieren.

Epistemische Herausforderungen kuratorischer Regelwerke: Unkontrolliertheit, Selektionsmacht, Themen und Objekte, Markt und Staat

Unkontrolliertheit

Zu nennen wäre zunächst die Unkontrolliertheit und der schiere Verlust eines vollständigen Überblicks, *wer* auf der *documenta was* zeigt: „This is not fully controllable. That’s fine we don’t want to control“, so ruangruppa-Mitglied Farid Rakun.⁴ Die kuratorische Leitung hatte (sich) explizit zum Programm gemacht, eben nicht alle Kunstwerke und Aktionen im Vorhinein zu sichten und zu autorisieren. Man könnte dies etwa in der Tradition des Prinzips der Kontingenz in der Kunst lesen und das sich auf der Ausstellung Ereignende als eine Art „Objet trouvé der Inter-Relationalität“ betrachten, als das Ergebnis eines unter bestimmten Bedingungen kontextualisierbaren Kontextes und weniger einer kognitiv fixierten und intentionalen Absicht.

Das Auftauchen der antisemitischen Figuren in Taring Padis’ *People’s justice* wurde schließlich zur legitimierten Begründung, die Unkontrolliertheit der kuratorischen Dynamik zu kritisieren. In der Logik eines „Objet trouvé“ hätte man hier zum Beispiel den historischen Kontext und die verschiedenen Genealogien untersuchen können, um zu verstehen, wie es dieses Banner samt seiner antisemitischen Bildsprache in zwei seiner Figuren auf den Kasseler Friedrichsplatz schaffte – nicht zuletzt auch, um die

⁴ Zit. n. Catherine Hickey: The Bumpy Road to a Group-Led Documenta, in: *The New York Times*, 10.06.2022, <https://www.nytimes.com/2022/06/10/arts/design/documenta-ruangrupa.html> [Abruf: 16.01.2023].

Geschichte und ja, auch die Genealogie ihrer Emergenz kritisch zu reflektieren und zu verstehen.⁵ Doch naheliegender für unseren Kontext war es in der Folge eines westlich juristischen Prinzips, nach dem Verantwortlichen zu suchen, der aber nicht auszumachen war. Mangels klarer Autor*innenschaft und anzuklagenden Subjekts führte die Abwesenheit derselben dazu, dass die Vorwürfe verallgemeinert wurden und die *documenta fifteen* als Ganzes unter Antisemitismusverdacht gestellt wurde.⁶ Aus kuratorischer Sicht entfachten sich hier höchst interessante Fragen nach kollektiver Verantwortung einer schwarmförmigen Formation, die sich zu diskutieren gelohnt hätten. Doch die „Debatte“ schlußfolgerte – auch in der Folge des *Abschlussberichts* des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der d15 – die Notwendigkeit einer Aufwertung von Kontrollinstanzen, insbesondere der Geschäftsführung der *documenta* und führte zu einer öffentlichen Auseinandersetzung über die Bedingungen der Angemessenheit von Kunstfreiheit und der eventuell neu auszulotenden Grenzen ihrer Geltung. Kunstfreiheit wurde als eine „Ausrede“ für Antisemitismus diskutiert⁷, während Kontrolle als eine Art beruhigende Abkürzung für die Fragen von kuratorischer Verantwortung angenommen wurde⁸.

Neue Register von Wert- und Diskursproduktionen

Zu erwähnen ist weiterhin die Aufhebung des Selektionsprinzips, das Kurator*innen die Macht der Gatekeeper der Kunstwelt verleiht und die Exklusivität von Ausstellungen garantiert: Für eine Beteiligung an einer *documenta* ausgewählt zu werden, galt bisher als die Edellung einer Künstler*inkarriere. Nun jedoch, da die eisernen Exklusivitätstore der *documenta* durch die Kuration im Schneeballprinzip durchlässig geworden sind, hat eine Beteiligung an der Ausstellung nicht mehr den Charakter der Auszeichnung. Dadurch

⁵ Siehe hierzu etwa A. Dirk Moses: Die *documenta15*, Indonesien und das Problem geschlossener Welten, in: *Geschichte der Gegenwart*, 24.07.2022, <https://geschichtedergegenwart.ch/die-documenta15-indonesien-und-das-problem-geschlossener-welten> [Abruf: 27.05.2023].

⁶ Dies schien wiederum die Antisemitismus-Warnungen im Vorfeld der Eröffnung der Ausstellung zu bestätigen. Vgl. Andreas Mertin: Wenn Bilder töten. Wie wir mit der vergifteten *Documenta fifteen* umgehen sollten, in: *zeitzeichen. Evangelische Kommentare zu Religion und Gesellschaft*, 30.06.2023, <https://zeitzeichen.net/node/9857> [Abruf: 27.05.2023].

⁷ Siehe die Konferenz *Kunstfreiheit als Ausrede? Salonfähiger Antisemitismus und die documenta 15*, am 03. und 04.12.2022, organisiert vom Tikvah Institut und der Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit, <https://tikvahinstitut.de/kunstfreiheit> [Abruf: 27.05.2023]. Siehe auch die Konferenz *Alles von der Kunstfreiheit gedeckt? Aktuelle Herausforderungen im Umgang mit Antisemitismus in Kunst und Kultur*, am 11.05.2023, organisiert von der Amadeu Antonio Stiftung, dem Zentralrat der Juden in Deutschland, dem American Jewish Committee Berlin und dem Haus der Wannsee-Konferenz. Vgl. hierzu Lenard Pfeuffer: Antisemitismus im Kulturbetrieb: Alles von der Kunstfreiheit gedeckt?, 15.05.2023, <https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/antisemitismus-im-kulturbetrieb-alles-von-der-kunstfreiheit-gedeckt-98895> [Abruf: 27.05.2023].

⁸ Siehe den *Abschlussbericht* des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der *documenta fifteen*, 2023, a. a. O., S. 129: „(...) wichtig ist aus Sicht des Gremiums eine Stärkung der Geschäftsführung gegenüber der künstlerischen Leitung, die mehr mit dem Verständnis ihrer Aufgabe als mit rechtlichen Befugnissen zu tun hat.“ Es müssten „Kollisionsregeln entwickelt werden, die der Geschäftsführung Interventionsrechte an die Hand geben für den Fall, dass grundlegende Normen verletzt werden, ohne dass die künstlerische Leitung einschreitet“.

wurde eine der Regeln, mit der in der Kunstwelt die Zuschreibung von Werten erfolgt, neutralisiert. Somit war auf eine gewisse Art eine Umverteilung von Wert und Kapitalsorten gelungen, so dass man vor Ort auch auf Künstler*innensubjekte traf, die den Besuch der Ausstellung zu einer ganz neuen documenta-Erfahrung machten.

Als Folge wurde die Rolle von Galerist*innen, Fonds, Auktionshäuser und Messen geschwächt, nicht zuletzt, weil für sie die d15 nicht als Fundgrube neu veredelter Künstler*innen-Trademarks relevant wurden. Daran gekoppelt war, dass sich die Einladungsdynamik der documenta-Beteiligten weder an dem Kunstmarkt noch an Kunstdiskursen im engeren Sinne orientierten. Dies wiederum verschob und verunsicherte die Referenzsysteme für Kunstkritiker*innen und Kunstintelligenzia: Die von den Kollektiven mitgebrachten Diskurse über historische Genozide, Militarisierungen, Kriege, Ecozide oder geopolitische Zusammenhänge, ob aus Indonesien, dem Mittleren Osten, Maghreb oder Subsahara, artikulierten eine andere diskursive Ordnung als die gewohnt historisch-theoretische Syntax der Kunstkritik.

Es liegt nahe, die Einführung dieser neuen diskursiven Register mit der Tatsache in einen Erklärungszusammenhang zu bringen, dass die vielen Geschichten und unzähligen Themen der d15 so wenig in der deutschen Öffentlichkeit diskutiert wurden. Dabei schien es, als ob die Multiplikation minoritärer Wissensformen nicht den Status von Sprache erlangen konnte. So ist es wirklich erstaunlich, dass die Ergebnisse künstlerischer Forschungen über unsichtbare Dimensionen historischer Ereignisse, wie etwa die von Sada [regroup], Siwa Plateforme, The Black Archives oder Trampoline House, keine breiten Diskussionen in Gang setzten. Selbst Werke, die die deutsche Geschichte betreffen, wie die von RomaMoMA über die Verfolgung und Ermordung der Sinti*zze und Rom*nja im Nationalsozialismus, stießen keine diskursiven Resonanzen an: als ob die nicht-repräsentativen, sondern die relational-prozessualen Praktiken ein „more-than-speech“ zum Ausdruck brachten und sich damit für den hiesigen liberalen Kunstdiskurs samt seiner Grammatik und Kunstbegriffe als zu schwer dechiffrierbar erwiesen.

„keine Werke“

So wie die multiplen Geschichten über politisches Leid aus allen Teilen der Welt als Themen *kein* Gehör fanden, so könnte man äquivalent meinen, wurden auch *keine* Kunstobjekte oder Kunstwerke gesehen. Die Rede davon, dass „mehr Sesselkreise als Kunstwerke“⁹ auf der d15 zu sehen waren, ist bezeichnend dafür, dass das Gezeigte nicht wirklich als „Kunst“ mit ästhetischem Wert ernstgenommen wurde. Die vielzähligen Werke, Filme, Skulpturen, Gemälde, Publikationen und Mappings schafften es nicht, in der Kunstkritik den Status von Kunstobjekten zu erlangen, sondern wurden als „Soziales“ diskutiert. Das öffnet Fragen zur epistemischen Ordnung unseres modernistischen Kunstdiskurses und dessen Kriterien, was überhaupt ein Kunstobjekt ist oder sein soll: ein als vom Subjekt und

⁹ Amira Ben Saoud: Documenta: Wo Wettbewerb durch ausgelassenes Miteinander ersetzt wird, in: *Der Standard*, 16.06.2022, <https://www.derstandard.de/story/2000136622638/documenta-wo-wettbewerb-durch-augelassenes-miteinander-ersetzt-wird> [Abruf: 27.05.2023].

seinen sozialen Produktionsbedingungen getrenntes und autonomes Objekt-Gegenüber, das im vermeintlich neutralen White Cube seine eigene Aura auszustrahlen hat, damit es seine ästhetische Erhabenheit auf die Betrachtenden entfalten kann. Tatsächlich war auf der d15 vielmehr eine Methode zu beobachten, bei der Objekte nicht „an sich“, also in ihrer Objektivität *ausgestellt* wurden, sondern als Knotenpunkte, als prozessuale Stationen von Zusammenhängen und Verbindungen kollektiver Praxen *aktiv* waren.

Interrelationale Infrastrukturen als Trigger von Markt und Staat

Interrelationalität also und nicht Essenz oder Substanz eines Objektes oder Subjektes, weniger Repräsentationen, vielmehr Verschränkungen und Interdependenzen wurden auf der d15 nicht präsentiert, sondern aktiviert und animiert. Das kuratorische Konzept perpetuierte Beziehungsarbeit, in der sich Kunst als Vehikel für Kommunikations- und Organisationsprozesse ereignete, die noch heute und weit über die documenta-Zeit hinaus gehen.

Doch die Abgabe von Kontrolle und die Distribution von sowohl kuratorischer Verantwortung als auch – und das ist wichtig – von Budgethoheit als Vehikel neuer, alternativer Organisationsformen hat einen temporären Umbau der Institution documenta mit sich gebracht, der die Grundvoraussetzungen der bestehenden Infrastrukturen veränderte, unterwanderte und triggerte: Das strukturelle „Hacking“ der d15 stieß an die Grenzen staatlicher und kulturpolitischer Institution und Institutionalisierung und machte deren Souveränität porös. So verwundert es auch nicht, dass ruangrupa im *Abschlussbericht* des fachwissenschaftlichen Gremiums in gewisser Weise als institutions- und staatsfeindlich kritisiert wird. Für das Gremium hatte das kuratorische Konzept „problematische Implikationen“, als dass es einlud, „Grenzlinien zu ziehen und Kontrastbilder zu erzeugen, die ein geradezu unversöhnliches Gegenüber definieren. Dazu gehört alles Institutionelle, der Staat und staatliche Finanzierung, der Kapitalismus, Europa und der Globale Norden sowie dessen ausbeutende Agenden, die Systeme des freien Kunstmarkts (...)“¹⁰

Vernommen wurde also ein Bruch mit Institution, Staat und Kunstmarkt, und zwar von jenen, die sich mit all dem versöhnen möchten. Ruangrupa wurde, wie schon gesagt, nicht zuletzt genau deswegen zur Zielscheibe von Kritik und Ressentiments: weil ihre kuratorische Absicht gelungen war. Ihr lumbung, ihre „tribalistische“ Reishütte hatte den westlich-modernistischen Kunst-Palästen erfolgreich den Krieg erklärt.

Dekolonisierung als infrastrukturelle Um-/Organisation

Dabei bedeutete die Unterwanderung des Regelwerkes des Kunstfeldes eine zum ersten Mal wirklich konsequente Dekolonisierung der documenta-Institution – und damit ein Vorgang, der mittlerweile in keinem Programmheft oder Ausstellungskatalog einer zeitgenössischen Kulturinstitution fehlen darf, wenn man heute „state of the art“ sein will. Die documenta-Institution als westlich modernistische Kunstinstitution wurde samt ihrer Wertsysteme,

¹⁰ *Abschlussbericht* des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der *documenta fifteen*, 2023, a. a. O., S. 99.

Epistemologien, Kunstverständnisse und Distributionspraktiken von ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital durch das ruangruppa-Konzept nicht nur kritisiert, sondern gehackt, umgebaut und umorganisiert – und genau hierin liegt die dekoloniale Kraft.

Denn Dekolonisierung bedeutet nicht, wie Françoise Vergès betont, Afrika zu einem „faszinierenden neuen Raum für ‚Entdeckungen‘ auf dem Kunstmarkt“ zu erklären und „einige afrikanische Künstler“ aufzuwerten, sondern: „To decolonise means to learn to see again – transversally and intersectionally. [...] It means to learn to place all the pieces into the puzzle and to study relationships, circulation, and intermingling. [...] questioning the European narrative and making evident regionalisations and globalisations that do not exclusively obey the logic of North and South.“¹¹ Damit, so schließt Vergès, ginge es bei der Dekolonisierung des Kunstfelds darum, die strukturelle Organisation der Kulturinstitutionen und die Ökonomie von Produktion und Vertrieb zu verändern.

Eine andere Institution zu schaffen, war ausgesprochenes Ziel von ruangruppa: „to seek to learn from the accumulation of collective experiences in directly practicing institutional building as an artistic form.“¹² Die d15 hat eine Dekolonisierungsmaschine der transversalen Verbindungen quer um den Planeten und jenseits der kolonialen Blocklogik losgetreten. Dabei ist es gewiss kein Zufall, dass diese, zum ersten Mal in der Dimension eines Megakunstevents ausgeführte, kuratorisch soziale Schwarm-Strategie genau von jenen konsequent und glaubwürdig ausgeführt wurde, die die Erfahrung der historischen Kolonisierung im Körper haben – denn Interrelationalität ist die Waffe der Subalternen: In einer Welt, die sich darauf vorbereiten muss, in den Ruinen planetarischer Katastrophen zu leben – und dies nicht zuletzt bereits tut –, wird die Organisation von gegenseitiger Sorgearbeit zum Hauptbeziehungsmedium der Subsistenz von Subalternen.

Dass die Interrelationalität die Waffe der Subalternen ist, zeigt sich auch darin, dass die Beteiligten der d15 jenseits ihrer Rezeption in Deutschland mit dem von ihnen gestrickten Netz an Beziehungen sehr zufrieden sind: Lumbung wird über die d15 weitergeführt und dient als Kooperationsenklave um die Welt. Sie machen einfach weiter, als bräuchten sie die Gunst der deutschen Öffentlichkeiten nicht. Vielleicht, weil sie es aus ihren Ländern ohnehin gewohnt sind, in Konflikt mit Staatsapparaturen zu sein und weil ihnen diplomatische Versöhnungsversuche fremd sind. Vielleicht aber auch, weil Dekolonisierung genau in einem Ablösungsprozess von den Referenzsystemen des Hegemons passiert. Daher waren sie auch nicht besonders darum bemüht, die Perspektive der Deutschen für ihre ganz eigene genozidale Geschichte des Antisemitismus einzunehmen. Zumal die Art, in der die deutsche Intelligenzia dieses Thema in die Debatte brachte, nicht einen Dialog einzuleiten beabsichtigte, sondern als eine beherrschende und bestrafende mediale Delegitimations-Lawine performt wurde. Was wäre passiert, wenn die Debatte als gleichberechtigter Austausch von, jeweils in spezifisch historischen Kontexten gewachsenen Positionen zur Geschichte

¹¹ Françoise Vergès: Let's decolonize the arts. A long, difficult, and passionate struggle, in: *Artalk*, Revue 4, Winter 2020, <https://artalk.cz/wp-content/uploads/2020/01/AR-4-EN-162024.pdf> [Abruf: 27.05.2023].

¹² Geronimo Cristóbal: Pushing against the roof of the world: ruangrupa's prospects for documenta fifteen, in: *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*, 26.10.2020, <http://thirdtext.org/cristobal-ruangrupa#bio> [Abruf: 29.07.2023].

globaler Konflikte – etwa deutsche versus indonesische, algerische et cetera – stattgefunden hätte? Die Vehemenz der Debatte führte nur zu einer weiteren verlorenen Chance Deutschlands, seine Erinnerungspolitik mit und nicht gegen Welt zu entwickeln. Und sie war und ist damit auch eine verlorene Chance des Kunstfelds zu lernen und zu verlernen.

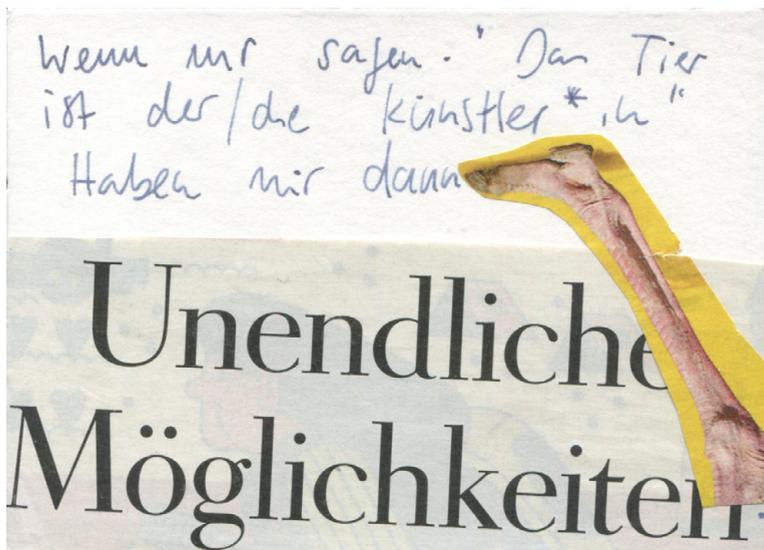
Dabei hat uns die relationale Praxis der *documenta fifteen* eingeladen zu verstehen und konkret zu erleben, wie Kunst als Medium der Beziehungsbildung und als Verbindungsterrain in einer gegenseitigen Angewiesenheit operieren kann. Wir hätten von ihr lernen können, dass die letzte Instanz von Leben an der Frage der Erschöpfung von Körpern und planetarischen Kräften entschieden wird und dass die Organisation von Infrastrukturen der reziproken Solidarität, der Reparation, Sorge- und Regenerationsarbeit eine Arbeit ist, die notwendigerweise auch Kultur- und Kunstlogiken verändern wird. Wir hätten auch lernen können, dass die vielkursierenden Maxime im Kunstfeld, ob Dekolonisierung, Partizipation oder das Schaffen von kollektiven Räumen, erst dann effektiv werden können, wenn eine institutionelle Transformation angegangen wird. Stattdessen haben die Transformationsbemühungen des kuratorischen Konzepts von *ruangrupa*, das Repräsentation, Autorschaft und Subjekt-Objekt-Souveränität als einen epistemischen Bruch transzendierte und die Kunstinstitution von unten und dekolonial reformierte, symptomatische Abwehrmechanismen getriggert: In der *documenta*-Institution sollen nun künftig die Kontrollmechanismen von Geschäftsführung und Bund gestärkt werden. Es drohen ein ästhetischer Backlash und eine Re-Zentralisierung. Damit haben wir die Chance verpasst, die Herausforderung anzunehmen. Wir hätten die (dekoloniale) Auflösung der klassischen Ausstellungsstrukturen für ein Neudenken von Prozessen der Institutionalisierung und der Umverteilung von Souveränität nutzen können.

Die *documenta*-Institution: zwischen kosmopolitischem Anspruch und deutscher Repräsentation

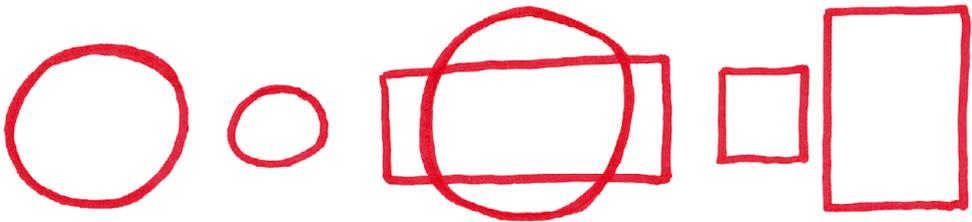
Die *documenta fifteen* hat vorgeführt, dass die Gründungsagenda der *documenta*-Institution, als ein repräsentativer Gastgeber der Weltkunst Versöhnung anzubieten, an ihre Grenzen geraten ist. Vielleicht ist es nicht so einfach möglich, als Globaler Norden die großzügige Geste der inter-kulturellen Umarmung der Welt zu performen: Der Antisemitismus-Skandal offenbart sich auch als Symptom für das grundsätzliche und immer größer werdende Problem, welche Rolle die *documenta*-Institution in der deutschen Öffentlichkeit einnimmt. Hier stellt sich die, über die Antisemitismusdebatte hinausgehende Frage, wie viel Dekolonisierung die *documenta* als „deutsche“ und zugleich „internationale“ Ausstellung er-/tragen kann, vor allem, wenn sich globale geopolitische Interessenswidersprüche durch die gönnerhafte Einladung der Welt „bei sich“ kulturell nicht mehr überbrücken lassen. Denn solange der *documenta*-Institution von Politik, Presse und Öffentlichkeit eine staatstragende Rolle zugewiesen und damit – selten explizit – Ausdruck der normativen Kraft der deutschen Dominanzkultur und -diskurse wird, sind es diese Diskurse, die die Hohheit beanspruchen und die Hegemonie von Sagbarem und Zeigbarem setzen. Darüber hinaus war der Antisemitismus-Skandal auch dafür symptomatisch, dass die Debatte um einen israelbezogenen Antisemitismus ein Element ist, das in der Gleichung der kultu-

rellen Aushandlung geopolitischer Verschiebungen instrumentalisiert wird. Um nicht als rechte Diskurswaffe instrumentalisiert zu werden, muss es progressiv angeeignet werden.

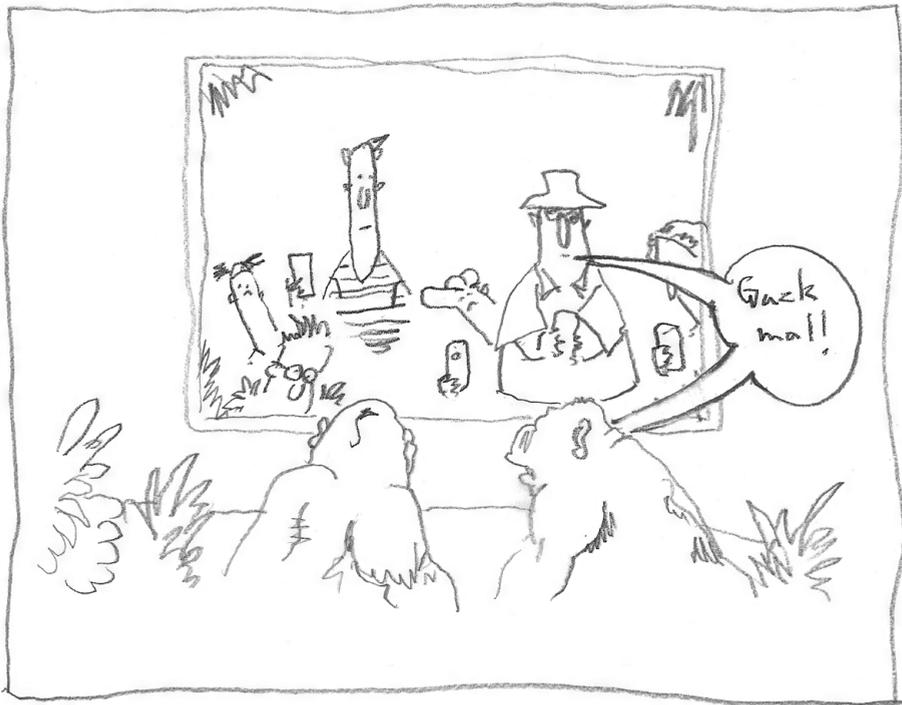
Wie ein von der Kunstaura gestripptes Lehrstück zeigt der Skandal d15 als Symptom die Reibungen eines deutschen staatlichen Stakeholders mit den Artikulationen aus dem „Globalen Süden“, die – mit neuem Selbstverständnis und en passant mit expliziter Angriffslust – eine deutsche „Staatsräson“ verletzt und modernistische Kunstverständnisse dekolonisiert haben. Symptomatisch bleibt die d15 schließlich dafür, dass nicht „vom Süden gelernt“ werden kann, wenn auf einem Universalitätsanspruch beharrt wird, der andere Referenzsysteme – ästhetische wie politische – diskursiv abwertet, statt sie als gleichberechtigte Dialogangebote wahr- und anzunehmen. Wenn die documenta-Institution nicht als dominanzkulturelle Geste Deutschlands und zu einer nationalen Angelegenheit verkommen will, müssen wir in relationaler Beziehungsarbeit einen offenen Diskurs über Epistemologien, Kunstbegriffe und über die Verflechtungen der deutschen und globalen Vergangenheit anregen – ein Diskurs, der mit der Welt *spricht* und nicht mit der Welt *bricht*.

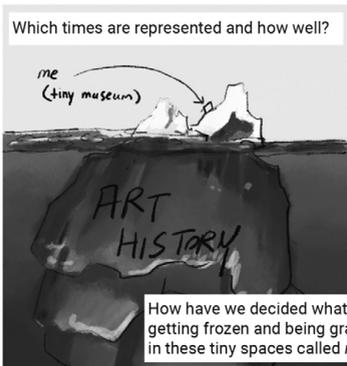


Wir brauchen eine gerechte Tier-Mensch-Beziehung!



Animal Studies.





Which times are represented and how well?

How have we decided what is worthy of getting frozen and being granted immortality in these tiny spaces called museums?



How many people have fallen into oblivion with their names, faces and works forgotten?

Can we do art history any justice while refusing it to actual artists and historians?

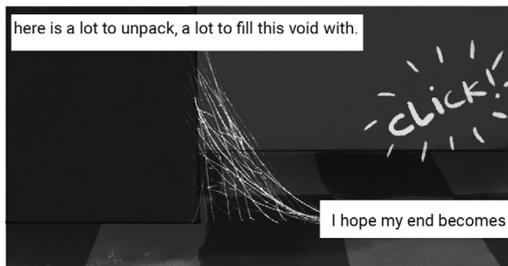


What about taking non-humans into account? Furry friends who have been parts of many artworks and performances? Where do they fall in all this?



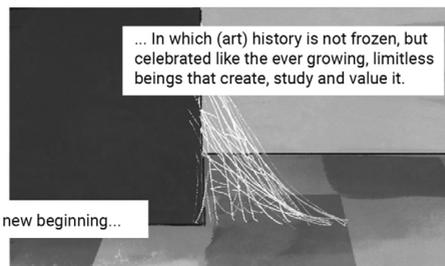
... And of course, if we want to keep making Art and keep making History, we need to think about the only place we are given to do it on.

We need to think about and encourage thinking about saving the planet earth.



here is a lot to unpack, a lot to fill this void with.

I hope my end becomes a new beginning...



... In which (art) history is not frozen, but celebrated like the ever growing, limitless beings that create, study and value it.

Jessica Ullrich

Tiersensible Kunstgeschichte(n)

Der *Animal Turn* und die *Animal Studies*

Tierthemen nehmen seit Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend Raum in der gesamtgesellschaftlichen Diskussion, in der medialen Berichterstattung und den sozialen Beziehungen der Menschen ein. So werden über die Reflexion von Mensch-Tier-Verhältnissen viele der dringlichen Fragen des Anthropozäns adressiert. Denn angesichts von Klimawandel, Biodiversitätsverlust, Überfischung, Umweltverschmutzung, Massentierhaltung, Zoonosen und Pandemien wird immer deutlicher, wie eng das Schicksal von Menschen und anderen Tieren¹ miteinander verbunden ist. Es setzt sich allmählich die Erkenntnis durch, dass Menschen auch aus Eigeninteresse um eine gerechtere und solidarischere Koexistenz mit den anderen Lebewesen bemüht sein müssen. Auch tierethische Fragen, die das Erleben und Überleben der anderen Tiere selbst fokussieren, werden in philosophischen, sozialen, politischen und juristischen Diskursen relevant.

In den Geisteswissenschaften lässt sich ebenfalls etwa seit Beginn des 21. Jahrhunderts ein *Animal Turn* konstatieren. Mit dem Begriff wird ein Paradigmenwechsel beschrieben, der dafür sorgt, dass nichtmenschliche Tiere nicht mehr länger als passive Objekte oder bloße Ressourcen betrachtet werden, sondern als historische, soziale und kulturelle Akteur*innen mit Eigenwert, Agency und eigener Kultur. Ein Motor, Symptom und Katalysator des *Animal Turn* ist die geisteswissenschaftliche Forschungsrichtung der *Animal Studies* (auch *Human-Animal Studies* genannt)². Dieser sich im anglophonen Bereich bereits seit den 1980er Jahren entwickelnde interdisziplinäre Forschungsbereich beschäftigt sich mit Aspekten der Tier-Mensch-Beziehung. Dazu zählen beispielsweise die Rolle von

1 Wenn im Text von Tieren die Rede ist, sind alle Tiere gemeint, die keine Menschen sind. Dabei ist sich die Autorin der Problematik des Zusammenschlusses aller anderen Tiere in eine homogene Gruppe bewusst. Vgl. Jacques Derrida: *L'animal que donc je suis*, Paris 2006. Auf andere Weise problematisch ist die essentialisierende Rede von „dem Menschen“ im Generalsingular (bei dem, selbst wenn es um die definierende Abgrenzung von anderen Tieren geht, meist nur bestimmte Menschen eingeschlossen sind). Vgl. Zakiyyah Iman Jackson: *Becoming Human. Matter and Meaning in an Antiracist World*, New York 2020.

2 Vgl. zur Einführung Gabriela Kompatscher/Reingard Spannring/Karin Schachinger (Hg.): *Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende*, Stuttgart 2017; Lori Gruen: *Critical Terms of Animal Studies*, Chicago 2018; Susan McHugh/Garry Marvin: *Routledge Handbook of Human-Animal Studies*, New York/London 2019; Matthew E. Calarco: *Animal Studies. The Key Concepts*, New York 2020.

nichtmenschlichen Tieren und Tierrepräsentationen in menschlichen Kulturen und für das menschliche Selbstverständnis, der menschliche Umgang mit anderen Tieren und die historischen Veränderungen der Umgangsformen und Einstellungen gegenüber anderen Tieren. Untersucht wird auch die Mensch-Tier-Beziehung als Gewalt- und Ausbeutungsverhältnis sowie die Kultur und Geschichte der anderen Tiere selbst. Die *Animal Studies* sind dabei von der Tierphilosophie beziehungsweise der philosophischen Tierethik beeinflusst (unter anderem Sue Donaldson und Will Kymlicka³ sowie Eva Meijer⁴), vom kritischen Posthumanismus und seiner Ablehnung von Artenhierarchien (insbesondere Donna Haraway⁵, Cary Wolfe⁶ und Giorgio Agamben⁷), dem französischen Poststrukturalismus (hier insbesondere Jacques Derrida⁸), vom Neuen Materialismus⁹ und der Akteur-Netzwerk-Theorie hinsichtlich der Anerkennung nichtmenschlicher Agency¹⁰, aber auch von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen vor allem aus dem Bereich der Biologie (hier haben sich vor allem Mark Bekoff¹¹, Frans de Waal¹² oder Kinji Imanishi¹³ als einflussreich erwiesen).

Unabhängig vom Fachbereich teilen die allermeisten Forschenden im Bereich der *Animal Studies* grundlegende Prämissen: Das sind zum einen ein Bewusstsein für die Fragwürdigkeit der gängigen Kriterien anthropologischer Differenz¹⁴, zum anderen ein Misstrauen gegenüber der Vorstellung von menschlichem Exzeptionalismus sowie die Überzeugung, dass auch andere Tiere als Menschen Handlungs- und Wirkmacht besitzen. Methodisch eint sie die kritische Auseinandersetzung mit Speziesismus¹⁵ und Anthropozentrismus. Es wird also die Vorstellung vom Menschen als Maß aller Dinge bezweifelt und die hierarchisch gemeinte Sonderstellung des Menschen im Tierreich in Frage gestellt. Zudem betonen die *Animal Studies* die Schwierigkeit, Menschen und andere Tiere klar voneinander abzugrenzen. So lässt sich beispielsweise kein einziges Merkmal finden, das alle Menschen miteinander teilen und das gleichzeitig alle anderen Tiere nicht besitzen.¹⁶ Neuere ethologische Erkenntnisse über emotionale, soziale und kognitive Fähigkeiten von nichtmenschlichen

3 Vgl. Will Kymlicka/Sue Donaldson: *Zoopolis. Eine politische Theorie der Tierrechte*, Frankfurt a. M. 2013.

4 Vgl. Eva Meijer: *Was Tiere wirklich wollen. Eine Streitschrift über politische Tiere und tierische Politik*, München 2019.

5 Vgl. Donna Haraway: *When Species Meet*, Minneapolis 2016.

6 Vgl. Cary Wolfe: *What is Posthumanism?*, Minneapolis 2010.

7 Vgl. Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt a. M. 2003.

8 Vgl. Derrida 2006, a.a.O.

9 Vgl. Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007.

10 Vgl. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a. M. 2007.

11 Vgl. Mark Bekoff: *Minding Animals. Awareness, Emotions, and Heart*, Oxford 2002.

12 Vgl. Frans de Waal: *The Ape And the Sushi Master. Cultural Reflections of a Primatologist*, New York 2001.

13 Vgl. Kinji Imanishi: *The World of Living Things*, New York 2002 [1941].

14 Markus Wild: *Die anthropologische Differenz. Der Geist der Tiere in der frühen Neuzeit bei Montaigne, Descartes und Hume*, Berlin 2007.

15 Der heute etablierte Begriff Speziesismus für Diskriminierung aufgrund von Artzugehörigkeit wurde von Richard Ryder eingeführt und von Peter Singer verbreitet und weiterentwickelt. Vgl. Richard D. Ryder: *Speciesism and "Painism"*, in: *Animals' Agenda*, Bd. 17, Nr. 1 (Januar/Februar), 1997 und Peter Singer: *Animal Liberation. A New Ethics for Our Treatment of Animals*, New York 1975.

16 Vgl. Wild 2007, a.a.O.

Tieren führen vielmehr zu einem immer stärkeren Infragestellen der kategorialen Trennung zwischen Menschen und anderen Tieren. So werden traditionell als Alleinstellungsmerkmal der Menschen betrachtete Phänomene wie Sprache, Vernunft, Bewusstsein, Empathie und Kultur inzwischen diversen anderen Tierarten zugesprochen. Giorgio Agamben bezeichnet folgerichtig die „metaphysisch-politische Operation“ der „Festlegung der Grenze zwischen Humanem und Animalischem“¹⁷ als grundlegende Frage der Philosophie, Theologie, Wissenschaft und Politik. Sie ist aber auch eine Frage der Kunstgeschichte. Denn der sogenannte *Animal Turn* und das Aufkommen der *Animal Studies* haben den Gegenstandsbereich kunstgeschichtlicher Forschung sowie das kunsthistorische Methodenspektrum erweitert.

Tiere in der Kunstgeschichte vor dem *Animal Turn*

Die Kunstgeschichte hat sich in den letzten Jahren vielen neuen Ansätzen geöffnet, wie etwa den *Postcolonial Studies* oder den *Queer Studies*. Doch in keinem der Überblickswerke über kunsthistorische Methoden oder Themen der Kunstgeschichte tauchen bisher die *Animal Studies* als Bezugspunkt auf. Das Thema wird ausgespart und Kunst dezidiert als Merkmal der anthropologischen Differenz verhandelt, also als „den Menschen“ definierendes Phänomen, das ihn von anderen Tieren unterscheidet. Ein nicht im engeren Sinne kunsthistorisches Nachschlagewerk bildet die Ausnahme, die die Regel bestätigt: Die zweite Auflage der *Oxford Encyclopedia of Aesthetics* hat 2014 einen Eintrag zum Thema *Animal Aesthetics* aufgenommen.¹⁸

Dabei hat der *Animal Turn* längst die Kunst erfasst. Schon rein quantitativ lässt sich seit etwa der Jahrtausendwende ein Anstieg der Zahl von Künstler*innen und Kunsthistoriker*innen, die sich mit Tierthemen beschäftigen, konstatieren. Dabei geht es nicht nur um Zuwachszahlen etwa bei Ausstellungen und Publikationen, sondern vor allem um einen qualitativen Wandel der Beschäftigung mit nichtmenschlichen Tieren, das heißt um eine veränderte Haltung ihnen gegenüber. International einflussreiche Wissenschaftler*innen im Bereich einer von den *Animal Studies* informierten Kunstgeschichte sind dabei neben vielen anderen Giovanni Aloï¹⁹ und Ron Broglio²⁰ in den USA, Steve Baker²¹ und Diana Donald²² in Großbritannien, Carol Gigliotti²³ in Kanada, Dorota Łagodzka²⁴ in Polen, Concepción Cortés Zulueta²⁵ in Spanien, Arnaud Gerspacher in Frankreich²⁶

17 Agamben 2003, a.a.O., S. 31.

18 Vgl. Jessica Ullrich: *Animal Aesthetics*, in: Michael Kelley (Hg.): *Oxford Encyclopedia of Aesthetic*, Oxford 2014, S. 87–91.

19 Vgl. Giovanni Aloï: *Art and Animals*, London 2011.

20 Vgl. Ron Broglio: *Surface Encounters. Thinking with Animals and Art*, Minneapolis 2011.

21 Vgl. Steve Baker: *The Postmodern Animal*, London 2000.

22 Vgl. Diana Donald: *Picturing Animals in Britain, c. 1750–1850*, New Haven/CT 2008.

23 Vgl. Carol Gigliotti: *The Creative Lives of Animals*, New York 2022.

24 Vgl. Dorota Łagodzka: *Ecce Animal. Representations of animals in art in the net of relations and meanings*, Orońsko 2014.

25 Vgl. Concepción Cortés Zulueta: *How Does a Snail See the World? Imagining Non-Human Animals' Visual Umwelten*, in: Caral Taban (Hg.): *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*, Leuven 2013, S. 263–279.

26 Vgl. Arnaud Gerspacher: *Posthumanist Animals in Art: France and Belgium, 1972–87*, New York 2017.

oder Petra Lange-Berndt²⁷ und Jessica Ullrich²⁸ in Deutschland. Doch den Auftakt der kunstwissenschaftlichen Beschäftigung mit Tieren stellte 1980 der viel diskutierte Aufsatz *Why Look at Animals?* von John Berger dar.²⁹ Berger vertritt hier die Meinung, dass Tiere die allerersten Motive der Kunst gewesen sind, aber auch ihr erstes Material, wobei er explizit Tierblut nennt, sowie die ersten Metaphern der Menschheitsgeschichte. Zudem bezeichnet er Tiere als „Messenger“, also als Vermittler von Nachrichten aller Art. Nach Berger sind nichtmenschliche Tiere also Grundlage und Ideengeber für die gesamte menschliche Kultur. Gleichzeitig betont er die Unmöglichkeit, in der modernen Welt mit „echten“ Tieren in Kontakt zu kommen, weil diese immer nur medialisiert, also in Form von Repräsentationen wahrgenommen werden. Zudem weist er auf die Spiegelfunktion hin, die andere Tiere für Menschen haben und die Rolle, die sie bei der Ordnung der Welt und der Definition des Menschen selbst spielen, indem dieser sich von ihnen abgrenzt. Damit sind in diesem kurzen Essay die wichtigsten Aspekte des Mensch-Tier-Verhältnisses für die Kunst und Kunstgeschichte bereits angerissen – auch wenn Bergers Text Kunst nicht explizit verhandelt.

In Anlehnung an und in Weiterführung von Berger ließe sich behaupten, dass Tiere in der Kunst bis zum *Animal Turn* vor allem als Motiv, Muse, Modell, Metapher, Material oder Medium vorkamen.³⁰ So sind sie bereits in den ältesten erhaltenen Bildwerken überhaupt, den Höhlenmalereien von Altamira, Lascaux und Chauvet, als Motive vertreten. Ihre Körper dienten und dienen aufgrund ihrer Schönheit oder Alterität Künstler*innen als Inspirationsquelle, aber wurden und werden auch als Werkstoffe verwendet. In ihrer Funktion als Metapher, Symbol, Allegorie oder ganz allgemein als Vehikel für Bedeutung können sie alle möglichen Dinge zum Ausdruck bringen. Dabei sind die Bedeutungen natürlich zugeschrieben und variieren je nach Kultur, Epoche oder gar individueller Privatmythologie. So kann beispielsweise in der abendländischen Kunstgeschichte ein Lamm für die Auferstehung Christi stehen oder ein Kojote im Werk Joseph Beuys' für ein ursprüngliches Amerika³¹. Es erscheint also als eine Selbstverständlichkeit, dass Tiere eine wichtige Rolle in der Kunst spielen und sich die Kunstgeschichte schon allein deshalb mit ihnen beschäftigen muss, das auch – wenn auch randständig – schon immer getan hat. Trotzdem galten Tierdarstellungen in der klassischen Kunstgeschichte lange als niederes Thema und eine herrschaftskritische Kunstgeschichte muss auch danach forschen, warum Tierbilder so lange aus der Sphäre der sogenannten hohen Kunst exkludiert wurden.

Spezifische Fragestellungen, die von den *Animal Studies* inspiriert werden, sind jedoch vor allem solche, die nach dem Status von realen Tieren in Kunstwerken fragen und die

²⁷ Vgl. Petra Lange-Berndt: *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst, 1850–2000*, München 2009.

²⁸ Vgl. Jessica Ullrich: Tiere und Kunst, in: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Ein kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart 2015, S. 195–216.

²⁹ Vgl. John Berger: *Why Look at Animals*, in: ders.: *About Looking*, London 1980, S. 1–26.

³⁰ Vgl. Jessica Ullrich: Performative Interspezieskunst im 21. Jahrhundert, in: Bettina Paust/Laura-Mareen Jansen (Hg.): *Das ausgestellte Tier. Lebende und tote Tiere in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin 2019, S. 37–56.

³¹ Vgl. die Aktion *I like America and America Likes Me* von Joseph Beuys, die 1974 in der Galerie René Block in New York stattfand.

die Perspektive und die Agency von Tieren im Raum der Kunst berücksichtigen. Sobald die Kunstgeschichte Tiere mitdenkt, drängen sich zudem ethische Fragen auf und der herrschende Kunstbegriff selbst wird auf den Prüfstand gestellt. Im Folgenden werden aktuelle und potentielle Fragestellungen einer tiersensiblen Kunstgeschichte hypothetisch vorgestellt. Sie sind teilweise im Konjunktiv formuliert, weil hier auch ein Desiderat für zukünftige kunstwissenschaftliche Forschungen skizziert wird. Im Durchgang wird dabei zum Zweck der Anschaulichkeit gelegentlich auf Kunstwerke oder Themenfelder referiert, ohne dass der Text dabei einem Anspruch auf Vollständigkeit oder diskursive Tiefe gerecht werden kann.

Potentielle Fragestellungen einer tiersensiblen Kunstgeschichte: Der Beitrag der Tiere zur Kunst

Eine tiersensible Kunstgeschichte kann sich selbst vielfältige Aufgaben setzen, unter anderem ganz klassische historische, ideengeschichtliche und materielle. So lassen sich die historisch wandelbaren Tier-Mensch-Beziehungen anhand visueller Zeugnisse und Dokumente abseits von rein ikonographischen Ausdeutungen erforschen. Dabei können mit Hilfe von Kunstwerken die Lebensbedingungen dargestellter Tiere rekonstruiert oder konkrete Tierindividuen in Kunstwerken identifiziert werden. Anhand von Hundedarstellungen lassen sich beispielsweise die Entwicklungen und Veränderungen des Mensch-Hund-Verhältnisses im jeweiligen historischen Kontext ablesen. Diese Spezies bietet sich besonders an, da nicht nur seit Beginn der Kunstgeschichtsschreibung relativ kontinuierlich Hundedarstellungen vorkommen, sondern auch weil aufgrund der langen Ko-Evolution von Menschen und Hunden die Geschichte beider Spezies unbedingt relational gedacht werden muss.³² So lässt sich anhand von Darstellungen von Wachhunden, Zughunden, Schäferhunden, Jagdhunden, Blindenhunden und Schoßhunden nachvollziehen, wie sich die Beziehungen und Einstellungen von Menschen zu Hunden allgemein beziehungsweise zu unterschiedlichen Hunderassen oder auch zu konkreten Hundepersönlichkeiten gewandelt haben. Es ließe sich also an einem solchen Thema zeigen, wie Kunstwerke kulturelle Vorstellungen, normative Werte und Ideologien einer Gesellschaft transportieren und wie Kunst in die ökonomischen, ideologischen, sozialen Realitäten einer bestimmten Epoche oder Kultur eingebettet ist. Mit Blick auf die Kunst seit Mitte des 20. Jahrhunderts kann zudem die Rolle von Hunden als Mitakteur*innen in der Performancekunst untersucht werden, etwa in den Arbeiten von Joan Jonas oder William Wegman.³³ Die Untersuchung der Kollaborationen oder Widerständigkeiten spezifischer Hunde liefert dabei Aufschluss über konkrete kanide Beiträge zur Kunstgeschichte.

Andererseits kann die Kunstgeschichte sich auch produktions- und rezeptionsästhetisch mit einer Analyse der Rolle von Tierbildern für politische, pädagogische und

³² Vgl. Wolfgang M. Schleidt/Michael D. Shalter: Co-evolution of Humans and Canids. An Alternative View of Dog Domestication: Homo Homini Lupus?, in: *Evolution and Cognition*, Bd. 9, Nr. 1, 2003, S. 57–72.

³³ In Joan Jonas' Videoarbeiten spielen ihre Hündinnen Zina und Ozu regelmäßig zumindest eine Nebenrolle. Und William Wegman verdankt seine gesamte Karriere der Präsenz seiner Weimaraner in seinen Videos (und später seiner Fotografien). Vgl. Susan McHugh: Video Dog Star: William Wegman, Aesthetic Agency, and the Animal in Art, in: *Society & Animals*, Bd. 9, Nr. 3, 2001, S. 229–251.

propagandistische Zwecke oder zur Affektsteuerung befassen. So hat Keri Cronin eine lesenswerte Studie über die Verwendung von Tierbildern für das Informationsmaterial der aufkommenden Tierschutzbewegung sowie über den Einsatz von Tierbildern in einer auf „Zivilisierung“ von Kindern ausgerichteten Schuldidaktik vorgelegt.³⁴

Wirkungsgeschichtlich ließe sich erforschen, wie Tierbilder auf reale Tiere zurückwirken, beispielsweise im Hinblick auf Tierdarstellungen im Film. So ist eine große Anti-Jagd-Bewegung in den USA auf den Kinostart von *Bambi* (USA, 1942) zurückzuführen, der Film *Jaws* (USA, 1975) hat einen nicht unerheblichen Anteil daran, dass Haie fast bis zum Aussterben gejagt wurden und der Film *Blackfish* (USA, 2013) trug dazu bei, dass der US-amerikanische Meeres-Themenpark *SeaWorld* mittlerweile auf die Zucht von Orcas verzichtet. Der Blick auf Tierrepräsentationen zeigt, dass Bilder niemals trivial sind, sondern immer auf reale Tiere zurückwirken – und andersherum. In diesem Zusammenhang kann die Kunstgeschichte am Aufdecken von Stereotypisierungen und Anthropomorphisierungen in Tierdarstellungen arbeiten.

Auch für die Auseinandersetzung mit künstlerischer Forschung, vor allem im Bereich der *Bio Art*, geben die *Animal Studies* einen wichtigen methodischen Anstoß, weil sie Speziesgrenzen als vorläufig, hypothetisch und wandelbar auffassen. Deshalb sind sie besonders fruchtbar als theoretische Folie für Kunstwerke, die sich ebenfalls mit der Auflösung von Speziesgrenzen und einer Neudefinierung des Menschen beschäftigen. Eine Aktion wie *May the Horse Live in Me* von Art Orienté Objet (2011), bei der sich eine Künstlerin Pferdeplasma injizieren lässt, führt den Menschen als eine veränderbare Spezies vor.³⁵ Eine solche Arbeit trägt dazu bei, dass „der Mensch“ sich in seiner auch körperlichen Verstricktheit mit anderen Tieren begreifen kann. In der Analyse kann die Kunstgeschichte von den *Gender Studies* die Kritik am Essenzialismus und an binären, hierarchisch gedachten Kategorien übernehmen. Mit Spezies als zentraler Analysekategorie kann die Artzugehörigkeit als veränderliches und immer wieder neu zu definierendes, historisch-soziales Konstrukt verstanden werden.

Ethische, politische und normative Aufgaben einer tiersensiblen Kunstgeschichte

Weitere Aufgaben einer tiersensiblen Kunstgeschichte sind politisch und normativ. So lassen sich Kunstwerke auch unter tierethischen Gesichtspunkten betrachten und aus zoozentrischer Sicht neu lesen. Dabei kann zum Beispiel anhand eines frühneuzeitlichen Reiterstandbildes herausgearbeitet werden, wie Pferde für menschliche Zwecke ausgebeutet wurden und welche materiellen oder praxeologischen Effekte ihre Widerständigkeiten zeitigten. Beispielsweise ließe sich im historischen Vergleich hippologischer Darstellungen und visueller Formeln der Bändigung und Kontrolle von Pferden die Erfindung von be-

³⁴ Vgl. Keri Cronin: *Art for Animals. Visual Culture and Animal Advocacy, 1870–1914*, Pennsylvania 2018.

³⁵ Vgl. für eine ausführliche Analyse der Arbeit Jens Hauser: Molekulartheater, Mikroperformativität und Plantamorphisierungen, in: Susanne Stemmler (Hg.): *Wahrnehmung, Erfahrung, Experiment, Wissen. Objektivität und Subjektivität in den Künsten und den Wissenschaften*, Zürich/Berlin 2014, S. 173–189.

stimmten Formen des Zaumzeugs oder die Entwicklung von spezifischen Reittechniken als Reaktion auf die Agency widerborstiger Pferde rekonstruieren.

Des Weiteren könnten mit bildwissenschaftlicher Expertise speziesistische Bilder in Kunst und Medien und die Einschreibung tierfeindlicher Gewalt in visueller Kultur dekonstruiert werden.

Während die klassische Kunstgeschichte ein Küchenstillleben des 17. Jahrhunderts als Vanitas-Gemälde deuten würde, das über den Umweg der Tiere auf die Sterblichkeit des Menschen verweist, würde eine von den *Animal Studies* informierte Kunstgeschichte das Bild wörtlich nehmen: Sie würde sich für das Schicksal der getöteten Tiere interessieren und an der Entlarvung der selten problematisierten Ideologie des Fleischessens zur Entstehungszeit des Gemäldes arbeiten. Auch könnte die naturalistische Tierdarstellung generell hinsichtlich ihrer fundamentalen Verbindung zu Gewalt analysiert werden. Das könnte zum Beispiel im Rückgriff auf W. J. T. Mitchells These geschehen³⁶, die besagt, dass die Malerei seit der frühen Neuzeit mit ihrem Fokus auf dem naturgetreuen Einfangen von Naturmotiven immer ein implizites Streben nach der Beherrschung von Natur darstelle, vergleichbar mit der Anstrengung eines Jägers, Wild zu beherrschen.

Bildanalysen, die speziesistische oder karnistische Vorstellungen aufdecken³⁷, könnten natürlich auch für das Material in den populären Medien unternommen werden: Ganz plakativ ließen sich beispielsweise Werbebilder für Fleisch, Milch oder Eier näher betrachten. Eine Bildtradition, die beispielsweise von der Zeitschrift *Beef!*³⁸ aufgegriffen wird, ist hierbei die Sexualisierung von Fleisch, bei der gleichzeitig frauen- und tierfeindliche Stereotype bedient werden, wenn „appetitlich“ fragmentierte Körper als konsumierbare Objekte an- und zugerichtet werden. Eine auch intersektional argumentierende Kunstgeschichte oder Bildwissenschaft könnte sich dann mit der Entlarvung des Verwobenseins von Sexismus und Speziesismus in visuellen Zeugnissen beschäftigen.³⁹ Hier könnte gezeigt werden, wie Bilder gewaltförmige und diskriminierende Ideologien repräsentieren, perpetuieren, stützen und normalisieren.

Dabei kann die tiersensible Forschung Ansätze der marxistischen Kunstgeschichte übernehmen und nach den materialistischen Grundlagen der Kunst fragen beziehungsweise nach den Bedingungen und Umständen, in denen Kunst produziert, gezeigt und diskutiert wird. Im Sinne des Konzepts des „absenten Referenten“⁴⁰ könnte sich eine tiersensible Kunstgeschichte auch mit dem Aufspüren von unsichtbar gemachten Tierkörpern in Kunstwerken auseinandersetzen, die fundamental für die Bildproduktion sind und weitreichende Konsequenzen haben können. So hat Nicole Shukin herausgearbeitet, in welchem Ausmaß die analoge Fotografie auf der Ausbeutung von Tierkörpern basiert.

³⁶ Vgl. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, S. 333.

³⁷ Karnismus ist die meist unsichtbar bleibende Ideologie, die Fleischkonsum als natürlich, normal und notwendig ansieht. Der Begriff wurde von der Psychologin Melanie Joy geprägt. Vgl. Melanie Joy: *Warum wir Hunde lieben, Schweine essen und Kühe anziehen. Karnismus – eine Einführung*, Münster 2013.

³⁸ *Beef!* erscheint im Gruner & Jahr Verlag und wird als Magazin für „Männer mit Geschmack“ beworben: <https://www.beef.de> [Abruf: 15.10.2022].

³⁹ Vgl. Carol Adams: *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Minneapolis 1990.

⁴⁰ Ebd., S. XXIV.

Um Gelatine für die bildgebende fotografische Schicht zu gewinnen, unterhielt die Fotoindustrie teilweise eigenen Schlachthöfe.⁴¹ Und Giovanni Aloi hat darauf hingewiesen, dass die massenhafte „Ernte“ von Purpurschnecken für die Herstellung von Purpurpigment nicht unerhebliche ökologische Auswirkungen hatte.⁴²

Neben der Verwendung toter Tierkörper ist der Einbezug von lebendigen Tieren in der *Bio Art* oder in der Performancekunst ein großes Thema für eine zoozentrische Kunstgeschichte. Doch die systematische kunsthistorische Aufarbeitung von Kunstwerken, in denen Tiere zu Schaden oder zu Tode gekommen sind, findet erst seit etwa zehn Jahren statt. Ein häufig diskutiertes Beispiel ist dabei Kim Jones' Aktion *Rat Piece* von 1976.⁴³ Bei dieser Performance verbrannte der Künstler drei lebendige Ratten vor Publikum, um auf den Horror des Vietnamkriegs aufmerksam zu machen. Kritik an der Arbeit kam damals von einer eher kunstfernen allgemeinen Öffentlichkeit und konnte deshalb leicht als „Banausentum“ abgetan werden. Erst in letzter Zeit formuliert die Kunstgeschichte selbst eine eigene Kritik an vergleichbaren Aktionen und hinterfragt zunehmend die grundsätzliche Legitimität der Instrumentalisierung von Tieren für Kunst. Kunsthistoriker*innen, Kurator*innen und Künstler*innen entwickeln Richtlinien, die Orientierung für tiersensible Kunst geben und argumentieren nicht mehr nur ästhetisch, sondern auch ethisch. So veröffentlichte die College Art Association 2011 ein Statement, in dem es heißt, dass „kein Kunstwerk im Laufe seiner Entstehung einem Tier physische oder psychische Schmerzen, Leiden oder Schäden zufügen sollte.“⁴⁴ Weiter gehen die 2017 entwickelten *Minding Animals Curatorial Guidelines*.⁴⁵ Sie gehen mit der CAA konform, dass weder in der Vorbereitung noch bei der Realisierung eines Kunstwerks Tiere absichtlich oder versehentlich zu Schaden kommen dürfen. Doch zusätzlich wird das unkritische Zurschaustellen von toten Tierkörpern oder ihrer Teile abgelehnt: Tiere sollen in Ausstellungen nicht lächerlich gemacht oder ihr Leiden verhöhnt werden. 2021 wurde von einem Autorenteam, zu dem auch Kunsthistoriker*innen gehörten, die Etablierung von Tierethikkommissionen im Ausstellungswesen vorgeschlagen.⁴⁶ Solche Vorstöße werden von der Kunstwelt oft als Zensur und Angriff auf die Kunstfreiheit aufgefasst. Allerdings handelt es sich bislang lediglich um Vorschläge für eine zukünftige freiwillige Selbstbeschränkung von Künstler*innen.

41 Vgl. Nicole Shukin: *Animal Capital. Rendering Life in Biopolitical Times*, Minneapolis 2009.

42 Vgl. Giovanni Aloi: *Animal Studies and Art. Elephants in the Room*, in: *Antennae. The Journal for Nature in the Visual Arts*, Special Editorial, Winter 2015, S. 4–31, <http://www.antennae.org.uk> [Abruf: 15.10.2022].

43 Vgl. Jessica Ullrich: „Animals were Harmed in the Making of this Artwork.“ *The Visibility of Animal Death in Artworks*, in: Kassandra Nakas/Jessica Ullrich (Hg.): *Scenes of the Obscene. The Non-Representable in Art and Visual Culture, Middle Ages to Today*, Weimar 2014, S. 163–182.

44 College Art Association: *Standards & Guidelines: The Use of Animal Subjects in Art: Statement of Principles and Suggested Considerations*, 2011, <https://www.collegeart.org/standards-and-guidelines/guidelines/use-of-animals> [Abruf: 06.04.2023].

45 Vgl. Carol Gigliotti/Jessica Ullrich/Yvette Watt: *The Minding Animals Curatorial Guidelines Animals and Art Exhibitions*, 2018, <https://www.mindinganimals.com/wp-content/uploads/2018/05/Minding-Animals-Curatorial-Guidelines-for-Exhibitions-27-Sept-2017.docx.pdf> [Abruf: 06.04.2023].

46 Vgl. Ellie Coleman/Rebecca Scollen/Beata Batorowicz/David Akenson: *Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art Practice That Involves Live and Deceased Animals*, in: *Animals*, Bd. 11, 812, 2021, <https://doi.org/10.3390/ani11030812> [Abruf: 06.04.2023].

Was sich mit dem *Animal Turn* jedoch tatsächlich geändert hat, ist, dass Kunstschaffende heute damit rechnen müssen, dass Tierquälerei im Rahmen von Kunstwerken nicht mehr automatisch durch den Hinweis auf Kunstfreiheit sanktioniert wird.⁴⁷

Auch könnte sich eine tiersensible Kunstgeschichte um neue Formen des Archivierens, Dokumentierens und Musealisierens von Kunstwerken kümmern, die Tierthemen behandeln. Gerade das Museum bedarf hierbei dringend einer Neukonzeptionierung. Mieke Bal hat die Geste des Zeigens im Museum als autoritäre Demonstration humanistischer Glaubenssätze mit dem Anspruch auf universelle Wahrheiten entlarvt.⁴⁸ Sie dekonstruiert das Museum als einen Ort, der Vorstellungen über den Status des menschlichen Subjekts und seiner Beziehung zu nichtmenschlichen Tieren ausstellt und dabei die Dichotomie von Subjekt und Objekt einmal mehr bestätigt und normalisiert. Die Hierarchie zwischen dem Zeigenden (oft weiß, christlich und männlich konnotiert, immer aber menschlich) und den Gezeigten (oft nichtweiß, tierlich oder weiblich) wird im Museum produziert und gefestigt. *The Museum of the History of Cattle* von Terike Haapoja und Laura Gustafsson könnte hier Impulse geben, das Museum – und mit ihm die Ausstellung – neu zu denken. Es handelt sich um einen Teil des groß angelegten Projekts *The History of Others*, das sich dem Leben von Tieren und der Erforschung ihrer Kulturgeschichte verschrieben hat.⁴⁹ Die Künstlerinnen setzen sich für die museale Sichtbarkeit derjenigen ein, die bisher historisch ignoriert wurden. Es werden Objekte gezeigt, die für die grausame Ausbeutung der Tiere stehen, etwa Besamungshandschuhe oder Teile von Melkmaschinen, und diese Objekte werden aus der Perspektive der Rinder erläutert. Das Museum behandelt aber auch die Vision einer bevorstehenden Welt, in der Menschen verschwunden sind, und beschreibt, wie Rinder zukünftig ihre Lebensbedingungen und damit ihre Umwelt selbst gestalten. Die mit einiger Arroganz als Anthropozän bezeichnete Epoche wird sich in dieser Vision als eine vorübergehende erweisen.⁵⁰ Im Kleinen erfüllt das Projekt etwas, was die Kuratorin der vorletzten *Documenta*, Carolyn Christov-Bakargiev, als Utopie des Museums skizziert hat: „A museum of contemporary art is no longer a museum of visual art anymore. [...] I would really like to try to reinvent those categories, to see how we can make another structure of museum that is not just for art, literature, music—not even for human culture only, but also for non-human culture.“⁵¹

47 Vgl. Jessica Ullrich: Tiere machen Kunst. Der „Animal Turn“: Chance auf neue Formen des Zusammenlebens, in: Norbert Sachser (Hg.): *Der Mensch im Tier. Warum Tiere uns im Denken, Fühlen und Verhalten oft so ähnlich sind*, Hamburg 2018.

48 Vgl. Mieke Bal: *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, London 1996.

49 Vgl. Terike Haapoja/Laura Gustafsson: *The Museum of the History of Cattle*, seit 2013, <http://www.gustafssonhaapoja.org/museum-of-the-history-of-cattle>; dies.: *The History of Others*, seit 2012, <http://www.historyofothers.org> [Abruf: 15.10.2022].

50 Die gegenwärtige Epoche pauschal als „Zeitalter des Menschen“ zu bezeichnen, unterbewertet die Rolle anderer Lebewesen und überbewertet die schädigenden Einflüsse von vielen Menschen im globalen Süden (beziehungsweise setzt die kapitalistische Lebensform des globalen Nordens und des industrialisierenden Westens absolut).

51 Zit. nach: Vivienne Chow: What Might a Museum of Non-Human Culture Look Like? Carolyn Christov-Bakargiev, Director of the Castello di Rivolo, Wants to Show Us, in: *Artnet*, 01.02.2022, <https://news.artnet.com/art-world/carolyn-christov-bakargiev-future-castello-di-rivoli-2066336> [Abruf: 15.10.2022].

Mit einer kunsthistorischen Aufarbeitung und Musealisierung von Tierkunst und Tierperspektiven käme eine postanthropozentrische Kunstgeschichte zudem einer Forderung Donna Haraways nach, endlich andere Geschichten zu erzählen, Geschichten, die sich gegen die heutige hegemoniale Erzähl- und Lebensweise richten: „We need other kinds of stories.“⁵²

Ästhetische, epistemologische und kunsttheoretische Erweiterungen der Kunstgeschichte

Wenn Kunstgeschichte mit der Perspektive der *Animal Studies* betrieben wird, erweitert sich ihr Gegenstandsbereich radikal. So sollte die Kunstgeschichte bei der Beschreibung, Ordnung und Beurteilung der ästhetischen Produktion von Tieren nicht allein den Naturwissenschaften das Feld überlassen, sondern unbedingt ihre eigene bildwissenschaftliche Expertise einbringen.⁵³ Tatsächlich hat sie bereits neue, experimentelle, künstlerische Praktiken und Strategien identifiziert, die die traditionellen Kunstrichtungen ergänzen und bei denen Tiere als (Ko-)Produzent*innen von Kunst auftreten. Dazu gehören Kunst von Tieren, Kunst für Tiere und Interspezieskunst. Hier besitzt die Kunstgeschichte nicht nur die Kompetenz für formalästhetische Analysen von kreativen Äußerungen von Tieren, sondern kann auch die Bedingungen, die Kunst zu einem Merkmal anthropologischer Differenz machen, herausarbeiten. Eine im Sinne des kritischen Posthumanismus argumentierende Kunstgeschichte könnte dann den Anthropozentrismus des Kunstbegriffs in Frage stellen und sich an der Definition eines neuen, mehr als menschlichen Kunstbegriffs versuchen.

In diesem Zusammenhang muss betont werden, dass bis heute die Fähigkeit, Kunst zu schaffen und zu rezipieren, einerseits aus dem Reich des Tierlichen abgeleitet wird, andererseits zum exklusiven Gattungsmerkmal und Alleinstellungsmerkmal des Menschen erhoben wird.⁵⁴ Demokrit etwa war der Auffassung, dass Menschen die technischen Fähigkeiten von Tieren gelernt haben⁵⁵, Charles Darwin attestierte den Vögeln einen dem Menschen vergleichbaren Schönheitssinn⁵⁶ und Gilles Deleuze hat die Fähigkeit von Tieren, durch Linien, Farben oder Gesang Territorien zu markieren, gar als Ursprung der Kunst bezeichnet⁵⁷.

Innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung gab es schon vor über einhundert Jahren einen ersten Vorstoß in diese Richtung: Im Jahr 1900 veröffentlichte der Kunsthistoriker

⁵² Donna Haraway, in: *Donna Haraway: Storytelling for Earthly Survival*, Film von Fabrizio Terranova, Belgien 2016.

⁵³ Experimente mit malenden Menschenaffen oder Studien über die ästhetischen Präferenzen von Fischen, Tauben, Hummeln und Primaten spielen sich bislang fast ausschließlich in den Naturwissenschaften ab. Vgl. Richard O. Prum: *The Evolution of Beauty: How Darwin's Forgotten Theory of Mate Choice Shapes the Animal World – and Us*, New York 2017.

⁵⁴ Vgl. Susanne Leeb: *Die Kunst der Anderen. „Weltkunst“ und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin 2015.

⁵⁵ Vgl. Demokrit von Abdera: *Fragmente*, Berlin 2017, S. 19, B 154.

⁵⁶ Vgl. Charles Darwin: *The Descent of Man in Relation to Sex*, London 1871.

⁵⁷ Vgl. A comme Animal, in: *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, acht Stunden Interviews zwischen Gilles Deleuze und Claire Tarnet, aufgezeichnet von Pierre-André Boutang und Michael Pamart, 1988–1989, 3 DVDs, Berlin/Frankfurt a. M. 2009.

Karl Woermann seine chronologisch aufgebaute, mehrbändige *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*.⁵⁸ Im ersten Band stellt er auf sechs Stichen die Baukünste von Tieren vor, unter anderem eine Nesterkolonie der Webersvögel, die bis heute als Beleg für die Kunstfähigkeit und Kunstfertigkeit von Tieren gilt. Diese elaborierten Bauten werden mit sorgfältig arrangierten, bunten Gegenständen wie Beeren, Blumen, Schneckenhäuser und irisierende Flügel von Käfern dekoriert. Es existieren unzählige Beobachtungen davon, wie das bauende Männchen ständig neue Gegenstände zur Ausschmückung herbeischleppt, sie anordnet, sich entfernt, um aus der Distanz das Aussehen prüft und dann die Umgestaltung fortführt.⁵⁹ Der Vogel ersetzt dabei verwelkte Blumen durch frische und kombiniert sie zuweilen auch mit Zivilisationsmüll, was die Natur-Kultur-Grenze weiter verunklärt.⁶⁰ Die regionalen Unterschiede bezüglich Farbigkeit und Form lassen auf kulturell vermittelte Stile schließen. Aber auch Kugelfische demonstrieren auf besonders eindrucksvolle Weise die raumgestaltende Kraft von Tieren.⁶¹ Und erst Ende 2018 erregte ein Bericht über eine Termitenstadt im Nordosten Brasiliens Aufsehen⁶²: Sie besteht aus 200 Millionen Termitenhügeln und erstreckt sich auf einer Fläche, die so groß wie Großbritannien ist. Einige der Hügel sind 4 000 Jahre alt und damit fast so alt wie die Pyramiden in Ägypten.

Trotz solcher Beispiele gibt es für viele Kunsthistoriker*innen, etwa für Erwin Panofsky⁶³ oder Hans Belting⁶⁴, keinen Zweifel daran, dass Kunst eine durch und durch menschliche Angelegenheit ist. Dabei lassen sich, egal welchen der tradierten Kunstbegriffe man anlegt, Tiere als Künstler*innen nicht grundsätzlich ausschließen. Grob gesagt wird Kunst entweder mit Nachahmung in Verbindung gebracht oder mit dem Ausdruck von Gefühlen, mit Kommunikation von bestimmten Inhalten oder mit der Entwicklung einer signifikanten Form. All diese Funktionsweisen von Kunst können sich zumindest im Einzelfall auch bei manchen tierlichen Produktionen finden. Wenn man einen institutionellen Kunstbegriff zu Grunde legt, ist es ohnehin keine Frage, dass *Interspecies Art*, die in Museen ausgestellt wird oder im Kunstmarkt zirkuliert, auch als Kunst anzusehen ist. Eine ausschließlich anthropozentrische Idee von Künstlertum ist jedenfalls oft verknüpft mit Vorstellungen von Intentionalität, Genialität, Virtuosität, Ausdrucksverlangen, Köner- und Kennerschaft und Wissen um kulturelles Erbe – alles Eigenschaften, die Tieren

⁵⁸ Vgl. Karl Woermann: *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Wien/Leipzig 1900.

⁵⁹ Vgl. John A. Endler: Bowerbirds, art and aesthetics. Are bowerbirds artists and do they have an aesthetic sense?, in: *Communicative & Integrative Biology*, Bd. 5, Nr. 3, Mai/Juni 2012, S. 281–283, <http://dx.doi.org/10.4161/cib.19481> [Abruf: 06.04.2023].

⁶⁰ Zur Unhaltbarkeit dieser Grenze vgl. u. a. Donna Haraway: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago 2003; Bruno Latour: *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris 1991; Philippe Descola: *Par-delà nature et culture*, Paris 2005.

⁶¹ Vgl. Ryo Mizuuchi/Hiroshi Kawase/Hirofumi Shin/Daisuke Iwai/Shigeru Kondo: Simple rules for construction of a geometric nest structure by pufferfish, in: *Scientific Reports*, 8, Nr. 12366, 2018, <https://doi.org/10.1038/s41598-018-30857-0> [Abruf: 06.04.2023].

⁶² Vgl. Bard Wilkinson: Ancient termite megapolis as large as Britain found in Brazil, in: *CNN*, 21.11.2018, <https://edition.cnn.com/travel/article/termites-brazil-old-intl/index.html> [Abruf: 10.04.2023].

⁶³ Vgl. Erwin Panofsky: *Meaning in the visual arts. Papers in and on Art History*, New York 1955, S. 5.

⁶⁴ Belting schreibt, dass der „Bildbegriff, wenn man ihn ernst nimmt, [...] letztlich nur ein anthropologischer Begriff sein“ kann. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 11.

nicht zugetraut werden. Dabei ließen sich selbst im menschlichen Bereich leicht Beispiele von Kunstwerken oder Künstler*innen finden, bei denen diese Charakteristika keine Rolle spielen. Gerade ein Beharren auf Intention als maßgebliches Kriterium für Künstlerschaft ist zumindest heute nicht mehr zeitgemäß. Die Ausweitung des Akteursbegriffs auf nicht-menschliche Entitäten, unter anderem durch Bruno Latour und durch die Theoretiker*innen des *New Materialism* wie Jane Bennett, legitimiert längst, nichtmenschliche Tiere als Handelnde zu konstruieren⁶⁵. So wie subjektzentriertes oder intentionales Handeln als nur eine Form von möglicher Handlung erkannt wird, ist auch intentionale Bildproduktion nur eine Form von Bildproduktion.

Auf der anderen Seite sollte die Kunstgeschichte dafür offen sein, dass Fähigkeiten wie Ausdrucksvermögen oder Intentionalität zumindest bei einigen Tieren durchaus vorhanden sein könnten. Die Gorillafrau Koko etwa gab ihren – in restriktiven Laborbedingungen entstandenen – Zeichnungen und Gemälden Titel in American Sign Language.⁶⁶ Da die Motive hinsichtlich der Größe, Farbe oder Bewegung durchaus mit den laut Titel dargestellten Objekten oder Personen korrelieren, ist zumindest denkbar, dass es sich um echte Repräsentationen handelt.⁶⁷ Koko war dafür bekannt, dass sie fähig war, abstrakte Gefühle wie Wut oder Trauer in Zeichensprache ausdrücken zu können. Entsprechend betitelte sie auch viele ihrer Bilder mit beinahe poetisch klingenden Titeln wie *Pink Pink Stink Nice Drink. Pink Pink Stink Nice Drink* sei, so erläutert die Gorilla Foundation⁶⁸, von einer benachbarten Wiese mit Blumen und Fluss inspiriert. Blumen wurden von Koko auch in anderen Kontexten als „Stink“ bezeichnet, auf der Wiese befanden sich rosafarbene Blumen, aus dem Fluss trank sie gern („nice drink“). Die Selbstauskunft der Tiere sollte bei der Analyse als zusätzliche Information zumindest einbezogen werden. Sicherlich gilt auch für Bilder von Affen oder anderen Tieren, dass Ermöglicher*innen und Übersetzer*innen nötig sind. Wenn Kunsthistoriker*innen langsam beginnen, dem Symbolgebrauch im tierlichen Bildermachen nachzuspüren, und zu dem Ergebnis kommen, dass von Tieren produzierte Bilder tatsächlich für etwas stehen beziehungsweise etwas ausdrücken wollen, nähert man sich dem Terrain der Kunst oder doch zumindest einem sehr avancierten Bildgebrauch. Dennoch beschäftigen sich im geisteswissenschaftlichen Bereich derzeit vor allem Philosoph*innen wie Katya Mandoki⁶⁹, Wolfgang Welsch⁷⁰, Roberto Marchesini⁷¹, Dominique

⁶⁵ Vgl. Latour 2007 a.a.O.; Jane Bennett: *Vibrant Matter. a political ecology of things*, Durham 2009.

⁶⁶ Zur Affenmalerei vgl. Jane C. Desmond: Can Animals Make ‚Art‘? Popular and Scientific Discourses About Expressivity and Cognition in Primates, in: Julie A. Smith/Robert W. Mitchell (Hg.): *Experiencing Animals. An Anthology of Animal-Human-Encounters*, New York 2012, S. 95–108.

⁶⁷ Vgl. Joanne E. Tanner/Francine G. Patterson/Richard W. Byrne: The Development of Spontaneous Gestures in Zoo-Living Gorillas and Sign-Taught Gorillas: From Action and Location to Object Representation, in: *The Journal of Developmental Processes*, Bd. 1, Herbst 2016, S. 69–102.

⁶⁸ Vgl. Koko.org. The Gorilla Foundation: „Pink Pink Stink Nice Drink“ by Koko, <https://www.koko.org/shop/gorilla-art/pink-pink-stink-nice-drink-by-koko> [Abruf: 06.04.2023].

⁶⁹ Vgl. Katya Mandoki: The Evolution of Aesthetics, in: *Rivista di Estetica*, Nr. 54, 2013, S. 117–133, <https://doi.org/10.4000/estetica.1441> [Abruf: 06.04.2022].

⁷⁰ Vgl. Wolfgang Welsch: Animal Aesthetics, in: *Contemporary Aesthetics*, Bd. 2, 2004, o.S., https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol2/iss1/15/ [Abruf: 15.10.2022].

⁷¹ Vgl. Roberto Marchesini: *Beyond Anthropocentrism. Thoughts for a Post-Human Philosophy*, Sesto San Giovanni 2018.

Lestel⁷², Tristan Garcia⁷³, Brian Massumi⁷⁴ oder Soziolog*innen wie Vinciane Despret⁷⁵ mit ästhetischen Phänomenen bei Tieren. Aktuell arbeitende Kunsthistoriker*innen wenden sich dem Thema bislang eher zögerlich und nur punktuell zu, so ist erst Ende 2022 eine umfassende Darstellung von Carol Gigliotti erschienen.⁷⁶ Dass es sich bei der weiteren Aufarbeitung um ein echtes Desiderat kunsthistorischer Forschung handelt, hat der Herausgeber der *Oxford Encyclopedia of Aesthetics* Michael Kelly erkannt: 2018 hat er in seinem Vortrag auf dem Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik die „evolutionäre Ästhetik“, die tierliche Kunstproduktion ernst nimmt, als eines der beiden derzeit wichtigsten Felder im Bereich der Ästhetik benannt.⁷⁷ Hier könnte und müsste die Kunstgeschichte stärker Stellung beziehen, sollte ihre Expertise aktiv einbringen und das Feld nicht weiter ausschließlich den Naturwissenschaftler*innen und Empiriker*innen überlassen.

Eng mit Überlegungen zu Tierkunst oder Tierästhetik verknüpft ist die sich seit etwa der Jahrtausendwende etablierende *Interspecies Art*.⁷⁸ Dabei handelt es sich um Tier-Mensch-Gemeinschaftsproduktionen, bei denen Künstler*innen in kollaborativen Projekten auf die werkkonstituierende Rolle von Tieren setzen. Ein Beispiel hierfür ist das Interspezies-Künstler*innenkollektiv CMUK, das aus den beiden menschlichen Mitgliedern Ute Hörner und Mathias Antlfinger und den beiden Graupapageien Clara und Karl bestand.⁷⁹ Der Name der Gruppe ist ein Akronym aus den Vornamen der vier Beteiligten.⁸⁰ Clara und Karl arbeiteten im Rahmen des Projekts an Papierreliefs und Korkskulpturen, wobei sich durchaus unterschiedliche Stile der beiden Vögel unterscheiden lassen. Die künstlerische Intervention von Ute Hörner und Mathias Antlfinger lag vor allem in den kuratorischen Entscheidungen, wie die entstandenen Produkte dem Ausstellungsbetrieb übergeben werden sollen.

Ein weiteres Beispiel für Interspezieskunst stellt die Künstler*innengruppe Meersoortig Collectief dar, bestehend aus den beiden menschlichen Künstlerinnen Eva Meijer und Gijse Heemskerk und den vier Hunden Olli, Doris, Wiske und Miemel.⁸¹ Als Interspezies-Kollektiv produzieren sie einzeln oder gemeinsam Kunstwerke, die dann von den beiden Menschen kuratiert werden und in Gruppenausstellungen im Außenraum gezeigt

⁷² Lestel identifiziert u. a. einzelne „Tiergenies“, die auch ästhetische Fähigkeiten haben, die andere Mitglieder ihrer Spezies nicht haben. Vgl. Dominique Lestel: *Les origines animales de la culture*, Paris 2009.

⁷³ Vgl. Tristan Garcia: *Arts: Neither Art nor Works of Art*. Keynote, X. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, 17.02.2018, Offenbach a. M., <https://vimeo.com/272927561> [Abruf: 15.10.2022].

⁷⁴ Brian Massumi attestiert Tieren Kreativität und Stil. Für ihn sind u. a. Spielgesten abstrakte, reflexive ästhetische Gesten, die durch Improvisation und Variation Neues erfinden. Vgl. Brian Massumi: *What Animals Teach Us about Politics*, Durham 2014.

⁷⁵ Vgl. Vinciane Despret: *Was würden Tiere sagen, würden wir die richtigen Fragen stellen?*, Münster 2019.

⁷⁶ Vgl. Gigliotti 2022, a. a. O.

⁷⁷ Als ein weiteres Thema nennt Kelly *Black Aesthetics*. Vgl. Michael Kelly: *Migratory Aesthetics. From Philosophical Aesthetics to Transdisciplinary Aesthetics*, 2018, <http://www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik> [Abruf: 15.10.2022].

⁷⁸ Vgl. Lisa Jevbratt: Interspezies-Kollaboration. Kunstmachen mit nicht-menschlichen Tieren, in: *Tierstudien*, Nr. 1, 2012, S. 105–121; vgl. Ullrich 2019, a. a. O.

⁷⁹ Hörner und Antlfinger machen weiter Kunst mit ihren Papageien. Seit dem Tod von Karl 2018 besteht das Kollektiv jedoch nicht mehr in dieser Form.

⁸⁰ Vgl. Jessica Ullrich: Schwarmästhetik. Distributive Agency in der Interspezies-Kollaboration CMUK, in: *Die Welt in der wir leben. Hörner/Antlfinger und das Interspezies Kollektiv CMUK*, Köln 2016, S. 33–41.

⁸¹ Vgl. Meersoortig Collectief, <https://meersoortigcollectief.blogspot.com> [Abruf: 15.10.2022].

werden. Der ehemalige rumänische Straßenhund Olli etwa hat ausdauernd über einem längeren Zeitraum hinweg Gruben angelegt. Als er aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr gut graben konnte, begann Eva Meijer mit Händen und Gartenwerkzeug zu helfen, die Form intakt zu halten. Laut Eigeneinschätzung hat sie Ollis Kunstfertigkeit bei der Tätigkeit aber noch nicht erreicht.

Mit den Künstler*innenkollektiven, die momentan in der Kunstszene en vogue sind, haben CMUK und Meersoortig Collectief gemein, dass jeweils kein Künstlerindividuum im Zentrum steht, dass kreative Entscheidungen gemeinsam getroffen werden und dass voneinander gelernt werden kann.⁸² Jedes Mitglied des Kollektivs ist so wertvoll wie das andere, jede Perspektive auf die Welt wird gleichermaßen wertgeschätzt und akzeptiert. Hier wie dort wird die Tatsache betont, dass niemand für sich allein existieren kann, sondern dass jede(r) in vielfältigen Beziehungen und Abhängigkeiten zu anderen steht.

Gemeinschaftsproduktionen mit Tieren werden von der Kunstgeschichtsschreibung bislang häufig lediglich als ironische Statements zum Kunstbetrieb interpretiert, aber selten als kreative Äußerung ernst genommen. Von den *Postcolonial Studies* könnte hier die Kritik an einer Kunstgeschichte entlehnt werden, die automatisch alle Kunst, die nicht nach westlichen Prinzipien funktioniert, als unvollkommen bewertet oder aus dem Raum der Kunst ganz ausschließt. Die Kunstgeschichte sollte sich bereit machen, nicht mehr ausschließlich danach zu fragen, was man aus Bildern, die von anderen Tieren produziert werden, über Menschen lernen kann, sondern was man über die bildproduzierenden Tiere und ihre Lebenssituationen lernen kann. Dabei müssten sowohl die mangelnde Lesbarkeit der Bilder für Menschen als auch die potentielle Weigerung von Tieren, an der Bildproduktion zu partizipieren, als Ausdruck von Autonomie und Agency anerkannt werden.

Zur kunsthistorischen Analyse von Tierkunst oder *Interspecies Art* müssen allerdings noch geeignete Instrumentarien entwickelt werden. Außerdem muss die Zusammenarbeit mit Expert*innen aus dem direkten Lebensumfeld der tierlichen Produzent*innen gesucht werden. Das bedeutet aber auch, das Primat des Sehensinns in der Exegese teilweise aufzugeben. Andere ästhetische Sinne, die für manche Tiere in ihrem Ausdrucks- und Rezeptionsvermögen relevanter sind, müssen gleichberechtigt oder bevorzugt berücksichtigt werden – soweit sie den menschlichen Sinnen nicht ohnehin verschlossen bleiben. Hier stößt die Kunstgeschichte wegen der Beschränkung der sinnlichen Kapazitäten menschlicher Kunsthistoriker*innen an ihre Grenzen.⁸³ Das bedeutet, dass auf das Urteil

⁸² Die Rolle von Künstler*innenkollektiven wird derzeit in der Kunstgeschichte intensiv diskutiert. Ein Beispiel ist die umstrittene *documenta fifteen*, bei der es um die Rehabilitierung von marginalisierten menschlichen Künstler*innen aus dem globalen Süden ging. Implizit und explizit wurden in Kassel Rassismus, Sexismus, Klassismus, Ableismus und Ageismus kritisiert. Die Unterdrückungsform, die nichtmenschliche Tiere betrifft, also der Speziesismus, wurde jedoch nicht adressiert. Zur Relevanz von Kunstkollektiven vgl. u. a. den Band 283, 2022, des *Kunstforum International* mit einem Schwerpunkt zur *documenta fifteen*, <https://www.kunstforum.de/band/2022-283-documenta-fifteen> [Abruf: 06.04.2022].

⁸³ Möglicherweise wird sich durch zukünftige technische Errungenschaften das Instrumentarium der Kunstgeschichte erweitern. Auch wäre zu überlegen, ob man nicht auf die Expertise tierlicher Kunsthistoriker*innen setzen könnte. (Auch wenn Arthur C. Danto Tieren die Tätigkeit als Kunstkritiker*innen abspricht, erkennt er doch tierliche Kennerschaft an. Vgl. Arthur C. Danto: *Animals as Art Historians*, in: ders.: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley/Los Angeles/London 1992, S. 15–31).

und die Expertise tierlicher Produzent*innen vertraut werden und die Kunsthistorikerin ein Stück weit ihre Deutungsmacht auf- und abgeben muss.

Kunst(geschichten) für Tiere

Das ist auch bei Kunstwerken der Fall, die explizit Tiere adressieren und deren Berücksichtigung eine weitere Aufgabe einer zoozentrischen Kunstgeschichte ist.⁸⁴ Denn immer mehr Künstler*innen entdecken Tiere als ästhetisch rezipierende Wesen (wobei daran erinnert werden sollte, dass ästhetische Bewertung kein kognitiver Akt sein muss). Ein Beispiel sind die *Performances for Pets* von Krōōt Juurak und Alex Bailey⁸⁵: Beide laden Haustierhalter*innen ein, eine Aufführung im gewohnten Umfeld ihrer Tiere zu buchen. Ausgangspunkt ist die Überlegung, dass insbesondere Hunde und Katzen nicht entlohnte emotionale Arbeit für Menschen leisten und ihnen dafür etwas zurückgegeben werden soll. In der Regel erwarten Menschen, dass Tiere für sie performen. Das ist am augenscheinlichsten im Zirkus oder im Zoo, wenn gefangene und dressierte Tiere menschliche Neugier befriedigen oder pausenlos sichtbar sein sollen. Auch in der traditionellen Kunst sind Tiere oft Schauobjekte. In ihren Performances arbeiten Juurak und Bailey mit ungewöhnlichen Bewegungen auf Augenhöhe der Tiere und mit überraschenden Geräuschen. Dabei können die etwa zwanzig-minütigen, individuell auf das Publikum zugeschnittenen Aktionen tatsächlich unterhaltend oder aufregend für das jeweilige Tier sein. Den begleitenden Menschen, an die sie sich explizit nicht richten, können sie dabei helfen, zu verstehen, dass ihre Tiere eine eigene Sicht auf die geteilte Welt haben. Die adressierten Katzen oder Hunde können die Aufführung jederzeit verlassen oder aber sich entscheiden, zu Mitperformer*innen zu werden, was das Projekt zu einer Form von *Interspecies Art* macht.⁸⁶

Wenn die Fähigkeit sowohl zur Kunstproduktion als auch zur Kunstrezeption als Distinktionsmerkmale hochgehalten wird und Kunst quasi als Gattungsmerkmal des Menschen gilt, schließt man ästhetische Praktiken von allen anderen Tieren automatisch aus. Mittlerweile haben aber nicht nur die *Animal Studies* gezeigt, dass die Unterscheidung zwischen Menschen und anderen Tieren fluide ist, sondern auch die Kunstgeschichte weiß längst, dass der Kunstbegriff nicht gegeben oder festgefügt ist. Beides muss stets diskursiv ausgehandelt werden. Im Sinne einer wissenschaftskritischen Reflexion muss deshalb auch die Kunstgeschichte immer wieder neu ausloten, von welchem Standpunkt aus das Fach seine Aus- und Einschlüsse vornimmt. Denn sie ist es, die definiert, was Kunst ist und was nicht. Mit einer selbstkritischen Überwindung ihres methodischen Anthropozentrismus und der Aufarbeitung des Beitrags der nichtmenschlichen Tiere zur Kunst sowie einer Öffnung hin zu Tierkunst würde sich die Disziplin grundlegend wandeln. Ein solcher *Animal Turn* führt weg von Tieren als Projektionsflächen oder Vehikeln für Bedeutung

⁸⁴ Vgl. Matthew Fuller: Art for animals, in: Bernd Herzogenrath (Hg.): *Deleuze/Guattari & Ecology*, London 2008, S. 266–284.

⁸⁵ Krōōt Juurak / Alex Bailey: *Performances für Pets*, <http://www.performancesforpets.net> [Abruf: 15.10.2022].

⁸⁶ Vgl. Jessica Ullrich: Animal Agency und Animal Audience. Wie man den lebenden Tieren die Bilder erklärt, in: *#CatContent*, hg. v. Amely Deiss / Ina Neddermeyer, Ausst.-Kat. Kunstpalais, Erlangen 2016, S. 110–129.

und bedeutet eine radikale funktionelle, konzeptuelle und ontologische, aber auch praktische Erweiterung von Gegenständen, Methoden und Akteur*innen. Und er führt hin zu einer zoozentrischen, tiersensiblen, von den *Animal Studies* informierten Kunstgeschichte, die insofern immer kritisch ist, als dass sie die Vorstellung eines hierarchisch gedachten menschlichen Exzeptionalismus relativiert und gleichzeitig anerkennt, dass andere Tiere in der Sphäre der Kunst ebenfalls Welten schaffen⁸⁷ können.

⁸⁷ Zum Konzept des Worlding vgl. Donna Haraway: *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016, S. 10.

Autor*innenbiografien

Nana Adusei-Poku ist Assistenzprofessorin in der Abteilung für History of Art and African American Studies an der Yale University, New Haven. Zuvor war sie Assistenzprofessorin für Kunstgeschichte der afrikanischen Diaspora am Institut für Kunstgeschichte der University of California, Berkeley, Term Associate Professor am Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York (2019–2022) und Gastprofessorin für Kunstgeschichte der afrikanischen Diaspora an The Cooper Union NYC (2018–2019). Sie forscht zu kulturellen Veränderungen und wie sie sich an den Schnittstellen von Kunst, Politik und Populärkultur artikulieren, zu künstlerischen Produktionen aus der Schwarzen Diaspora und zur kuratorischen Praxis als Forschungsinstrument zur Gestaltung kunsthistorischer Diskurse. Sie ist Autorin von *Taking Stakes in the Unknown. Tracing Post-Black Art* (2021) und Herausgeberin von *Reshaping the Field. Arts of the African Diasporas on Display* (2022). Ihre jüngste Ausstellung mit dem Titel *Black Melancholia* (2022) im CCS Bard ist die Grundlage für ihre nächste gleichnamige Monografie.

Julia Allerstorfer ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin. Seit 2016 ist sie als Assistenzprofessorin am Institut für Geschichte und Theorie der Kunst an der Katholischen Privat-Universität Linz tätig. Ihre Schwerpunkte in Lehre und Forschung umfassen die Gegenwartskunst in Iran und der iranischen Diaspora, Exotismus und Primitivismus in der Kunst der Moderne sowie künstlerische Positionen im Kontext von Migration, Post/Kolonialismus und Transkulturalität. Sie ist Autorin von *Visuelle Identitäten. Künstlerische Selbstinszenierungen in der zeitgenössischen iranischen Videokunst* (2018) und Co-Herausgeberin der Sammelbände „*Global Art History*.“ *Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft* (2017) und *East Central European Art Histories and Austria. Imperial Pasts – Neoliberal Presences – Decolonial Futures* (2024). Aktuell arbeitet sie an einem Forschungsprojekt mit dem Arbeitstitel *Ambivalenz und Aneignung. Exotismen, Primitivismen und ihre kolonialkulturellen Kontexte in der Kunst der Moderne Österreichs. Fallstudien aus dem 19. und 20. Jahrhundert*.

Christoph Balzar ist Kunstwissenschaftler und Kulturschaffender mit Lebensmittelpunkt in Berlin. Er kuratiert Ausstellungen sowohl im physischen als auch im virtuellen Raum mit thematischen Schwerpunkten auf Museumssammlungen, europäischem Kolonialis-

mus und deutscher Erinnerungspolitik. In seiner künstlerisch-wissenschaftlichen Praxis erforscht Balzar gemeinschaftsorientierte Kunstpraktiken hinsichtlich ihres politischen Potenzials, sozialen Wandel voranzutreiben. <http://www.christophbalzar.com>

K. Lee Chichester ist Postdoc-Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Allgemeine Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Nach einem Studium der Kunstgeschichte und Biologie in Berlin und New York war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Exzellenzcluster *Bild Wissen Gestaltung* der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie hat verschiedene Ausstellungen kuratiert, darunter *August Gaul. Moderne Tiere 2021* am Kunstmuseum Bern. Sie war Promotionsstipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes und Junior Fellow der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe *Imaginarien der Kraft* der Universität Hamburg. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf gestalterischen Epistemen und wissenschaftlichen Bildern der Frühneuzeit und Moderne sowie auf der feministischen Historiografie der Kunstgeschichte. Sie ist Gründungsmitglied des DFG-Netzwerks *Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970* sowie der gleichnamigen Arbeitsgruppe im Ulmer Verein.

Burcu Dogramaci lehrt Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Exil, Flucht und Migration, Fotografie, Architektur, Urbanität, textile Künste, Geschichte der Kunstgeschichte, Live Art. Leitung des ERC-Projekts *Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile* (METROMOD, <https://metromod.net>) und Direktorin des Käte Hamburger Kollegs *global dis:connect* (<https://www.globaldisconnect.org>). Publikationen (Auswahl): *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*, hg. m. Birgit Mersmann. Berlin, Boston 2019; *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*, hg. m. Mareike Hetschold et al. Leuven 2020 (open access); *Urban Exile. Theories, Methods, Research Practices*, hg. m. Ekaterina Aygün et al. Bristol 2023 (open access).

Für edk geschrieben:

Monja Droßmann studierte Kunst, Englisch, Bildungswissenschaften und Kunstgeschichte in Paderborn und Köln. Seit 2023 ist sie als Forschungsvolontärin am Josef Albers Museum Quadrat Bottrop tätig.

Lisa Lang studierte Kunstgeschichte und Geschichte in Köln, Sevilla und Berlin. Neben wissenschaftlichen Forschungsprojekten ist sie in der Kunst- und Kulturpraxis tätig.

Julia Meyer-Brehm hat Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft in Berlin studiert und arbeitet freiberuflich als Kulturredakteurin und Kunstkritikerin.

Charlotte Püttmann studierte Kunstgeschichte und Germanistik in Köln und Venedig. Sie ist Doktorandin am Gerhard Mercator Graduiertenkolleg der Universität Duisburg-Essen und wissenschaftliche Mitarbeiterin für Kunsttheorie an der Universität zu Köln.

Laura Hindelang ist Assistenzprofessorin für Architekturgeschichte und Denkmalpflege am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern. Sie leitet die gleichnamige Abteilung und den dazugehörigen Masterstudiengang in Kunstgeschichte mit Spezialisierung in Denkmalpflege und Monumentenmanagement. Ihre Forschung beschäftigt sich mit der

Architekturgeschichte, Stadtentwicklung und visuellen Kultur der arabischen Golfregion im Kontext der Erdöl-Industrialisierung. Dazu erschien 2022 ihre Monografie *Iridescent Kuwait. Petro-Modernity and Urban Visual Culture since the Mid-Twentieth Century* bei De Gruyter (<https://doi.org/10.1515/9783110714739>). Ihr aktuelles Forschungsprojekt ist der feministischen Revision der europäischen und islamischen Architekturgeschichte vor 1900 gewidmet. Laura Hindelang ist Gründungsmitglied der transdisziplinären Forschungsgruppe OCMELA (Oil Cultures of the Middle East and Latin America, <https://ocmela.com>) und von Manazir (Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA Region, <https://www.manazir.art>).

Birte Kleine-Benne hat die vorliegende Publikation im Rahmen ihrer Interimsprofessur Geschichte und Theorie der Kunst an der Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Kunst und Gestaltung konzipiert und im Anschluss hieran realisiert. Sie studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Neuere Deutsche Literatur an der Universität Hamburg, später Politikwissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie wurde 2006 mit einer Dissertation über *Kunst als Handlungsfeld* an der Universität Hamburg promoviert. Es folgten Lehraufträge, Gast- und Vertretungsprofessuren an der Universität der Künste Berlin, der Universität Hamburg, der Burg Giebichenstein/Kunsthochschule Halle, der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Bauhaus Universität Weimar. Ihre inhaltlichen Schwerpunkte sind theoretische und angewandte Forschungen zu zeitgenössischen bzw. sog. nächsten Formen von Kunst- und Theorieproduktionen. Forschung, Lehre, Publikationen, kuratorische Tätigkeiten und weiteres: <https://bkb.eyes2k.net>

Annekathrin Kohout studierte Germanistik, Kunstwissenschaft, Medientheorie, Philosophie und Fotografie in Dresden, Karlsruhe und Leipzig und wurde 2021 an der Universität Siegen promoviert. Neben ihrer Tätigkeit als freie Autorin ist sie Mitherausgeberin der Buchreihe *Digitale Bildkulturen* im Verlag Klaus Wagenbach sowie der Zeitschrift *POP. Kultur und Kritik*. Seit 2022 ist sie Mitglied des Editorial Bords des *Journal of Global Pop Cultures*. In ihrer Arbeit beschäftigt sie sich mit Ästhetiken, Geschichten und Theorien von Pop- und Populärkultur, den Sozialen Medien und mit Gegenwartskunst. Sie hat Bücher über Netzfeminismus, Nerds und K-Pop geschrieben. Als Gastdozentin unterrichtet sie regelmäßig an verschiedenen Hochschulen und Universitäten. Sie ist Mitglied des Goethe-Instituts. Weiteres: <https://sofrischsogut.com>

Virginia Marano (she/her) holds a PhD in Art History from the University of Zurich's Institute of Art History. Her thesis examined the diasporic dimension in the works of Jewish women sculptors in post-war New York, previously assimilated to feminism but not yet connected to the question of exile. In 2022, she was a SNSF Doc.Mobility fellow in the Department of Art and Art History at Hunter College / The City University New York. Currently, she is a curatorial assistant at MASI Lugano, Museo d'arte della Svizzera italiana. Together with Charlotte Matter and Laura Valterio, she is the co-founder of the research project *Rethinking Art History through Disability*, which considers the intersections of Disability Theory and Art History through the lens of the non-normative body.

Charlotte Matter (she/her) is a postdoctoral researcher at the University of Zurich's Institute of Art History, where she coordinates the specialized Master's program in *Art History in a Global Context*. Her doctoral thesis explored the use of plastics in art of the 1960s and 1970s from a feminist perspective. Since summer 2023, she is a co-editor of *Sculpture Journal* (Liverpool University Press). Her current research interests include collectivity in art, emotions, and lesbian artists in fin de siècle Paris. Together with Virginia Marano and Laura Valterio, she is the co-founder of the research project *Rethinking Art History through Disability*, which considers the intersections of Disability Theory and Art History through the lens of the non-normative body.

Regine Rapp ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Co-Direktorin von Art Laboratory Berlin, <https://artlaboratory-berlin.org>. Als Gastprofessorin für Art & Science lehrt und forscht sie seit März 2024 an der Kunstakademie Münster. Sie forscht, kuratiert und publiziert zur Kunst des 21. Jahrhunderts an der Schnittstelle zu (Natur-)Wissenschaft und Technologie, derzeit zu ihrem aktuellen Forschungsprojekt *Hybrid Art Histories*. Als Mitbegründerin von Art Laboratory Berlin (2006) hat sie in diesem Kontext zahlreiche Konzepte entwickelt und mehrere internationale interdisziplinäre Konferenzen konzipiert, realisiert und publiziert (*Synästhesie, Nonhuman Agents, Networks in the Age of Technoscience and Infection*, u. a.). Als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle von 2010 bis 2013 hat sie Kunstgeschichte gelehrt. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachgebiet für Angewandte Molekulare Mikrobiologie (Institut für Biologie, TU Berlin) arbeitete sie von 2018 bis 2020 am Projekt *Mind the Fungi*, einem Kooperationsprojekt zwischen Art Laboratory Berlin und der Technischen Universität Berlin und ist Mitherausgeberin der gleichnamigen Projektpublikation (2020).

Thorsten Schneider ist Autor und Kunsthistoriker mit einem interdisziplinären Hintergrund und einer transdisziplinären Perspektive. Zwischen 2019 und 2022 war er Teil des DFG-Graduiertenkollegs *Kulturen der Kritik* an der Leuphana Universität Lüneburg. Dort forschte er zum Themenfeld der Ideologiekritik in der deutschsprachigen Kunstgeschichte um 1968 und ihrem Potenzial für aktuelle Kunstkritiken. Daneben ist er Co-Produzent des institutfürbetrachtung.de (Wuppertal) und lehrt, forscht, schreibt und spricht in diversen Kontexten. Sein Interesse liegt in der theoretischen, wie praktischen Vermittlung von Kunstgeschichte/-theorie mit Formaten zeitgenössischer Kulturproduktion/-politik.

Diana Sirianni (sie) hat in Italien Philosophie und in Deutschland an der Universität der Künste Berlin Bildende Kunst studiert. Zwischen 2010 und 2016 lag der Fokus ihrer Forschung in der künstlerischen Produktion von Raumcollagen mit nationalen und internationalen Ausstellungsbeteiligungen, Stipendien, Preisen und in Zusammenarbeit mit verschiedenen Kunstgalerien. Danach hat sich ihre Arbeit durch eine Prozessierung und einen kritischen Ansatz zu einer sozialen Praxis entwickelt. Sie hat mit der Tanzpädagogin Susanne Rosenbohm die Plattform Womxn Making Art in Public Space sowie mit der Tänzerin Naama Ityel und der Choreographin Jolika Sudermann-van den Berg das Workshopformat *Roots, Roads & Rainbows* für Kunstschaffende entwickelt, das in der freien

Kunstszene und in deutschen Kunsthochschulen umgesetzt wird. 2021 hat sie eine praktisch-basierte Promotion an der Bauhaus-Universität Weimar begonnen. Der vorläufige Titel lautet *Roots, Roads & Rainbows. Ästhetik der Sorge und Sorge um sich in künstlerischen Communities*. Sie arbeitet als Künstlerin, körperbasierter Coach und Workshopleiterin: <https://dianasirianni.com>.

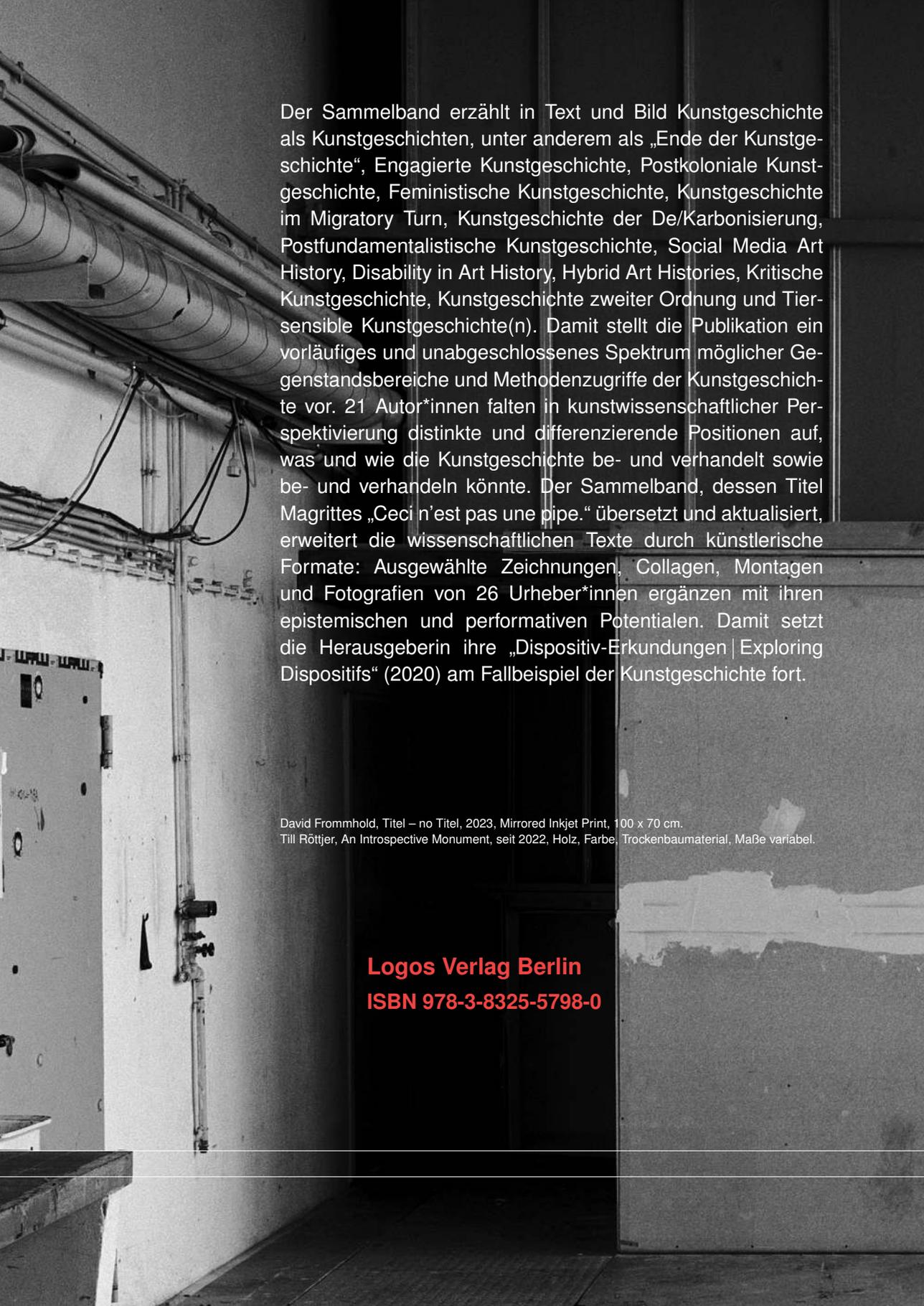
Margarita Tsomou ist griechische Kulturwissenschaftlerin und arbeitet von Berlin aus als Autorin, Dramaturgin, Moderatorin und Kuratorin. Sie ist Kuratorin für Theorie und Diskurs am HAU Hebbel am Ufer in Berlin, gehört zum Gründerinnen- und Herausgeberinnenteam der pop-feministischen Zeitschrift *Missy Magazine* und ist Professorin für Zeitgenössische Theaterpraxis an der Hochschule Osnabrück. Beispiele für ihre kuratorischen Arbeiten sind die Serie *Burning Futures: On Ecologies of Existence* und die Konferenz *Beyond Equality: Feminisms reclaiming Life. An Internationalist Gathering* im HAU Hebbel am Ufer sowie die Veranstaltungsreihe der *Apatride Society of the Political Others* im diskursiven Programm von Paul B. Preciado der *documenta 14*.

Jessica Ullrich, studierte Kunstgeschichte, Kunstpädagogik und Germanistik in Frankfurt sowie Kultur- und Medienmanagement in Berlin. Sie ist Vertretungsprofessorin für Kunstwissenschaft und Ästhetik an der Kunstakademie Münster. Davor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin für Human-Animal Studies an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und wissenschaftliche Mitarbeiterin für Kunstwissenschaften an der Universität der Künste Berlin sowie Kuratorin für Bildung und Vermittlung am Kunstpalais Erlangen. Sie hatte unter anderem Lehraufträge an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, der Europa-Universität Flensburg, der Karl-Franzens-Universität Graz sowie Gastprofessuren an der Kunstakademie Münster und der Universität von São Paulo. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Materialästhetik, Posthumanismus, Ecocriticism, Environmental Art, Performance Art, Empathie- und Affektforschung und vor allem lebende Tiere in der Gegenwartskunst und die damit verbundenen ästhetischen, (kunst-)philosophischen, ethischen und ökologischen Diskurse. Sie hat breit publiziert, international Ausstellungen kuratiert und Konferenzen organisiert. Sie ist Herausgeberin von *Tierstudien* im Neofelis-Verlag und war zehn Jahre lang Repräsentantin von Minding Animals Germany. Außerdem ist sie im Vorstand der Culture & Animals Foundation und im Beirat des METIBE (Büro für Mensch-Tier-Beziehungen) sowie (Gründungs-)Mitglied in verschiedenen Animal Studies-Forschungsgruppen und im Beirat von *Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture* und mehrerer Buchreihen im Bereich der Animal Studies.

Laura Valterio (she/her) is research and teaching assistant at the University of Zurich. Previously she was an assistant to the director at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History in Rome and a graduate fellow at the NCCR eikones *Iconic Criticism* at the University of Basel. Her PhD project explores the history of seventeenth century Italian painting from an ecological point of view, to examine how the life cycle and circulation of specific materials enabled processes of intermedial exchange and knowledge transfer

among different spheres of production. Together with Virginia Marano and Charlotte Matter, she is the co-founder of the research project *Rethinking Art History through Disability*, which considers the intersections of Disability Theory and Art History through the lens of the non-normative body.

Jo Ziebritzki ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin in Global Art History am Heidelberg Centre for Transcultural Studies der Universität Heidelberg. Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte der Kunstgeschichte, moderne und zeitgenössische Kunst aus intersektionaler und transkultureller Perspektive, wozu sie unter anderem Artikel in den *Kritischen Berichten*, dem *Journal of Art Historiography* und *Grey Room* und das Buch *Stella Kramrisch, Kunsthistorikerin zwischen Europa und Indien. Ein Beitrag zur Depatriarchalisierung der Kunstgeschichte* (Marburg 2021) veröffentlicht hat. Hierfür erhielt sie den Jutta-Held Preis des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München (ZI). Sie war Fellow am ZI, am Warburg Institut (London) und Promotionsstipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Sie ist Gründungsmitglied des DFG-Netzwerks *Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970* sowie der gleichnamigen Arbeitsgruppe im Ulmer Verein.



Der Sammelband erzählt in Text und Bild Kunstgeschichte als Kunstgeschichten, unter anderem als „Ende der Kunstgeschichte“, Engagierte Kunstgeschichte, Postkoloniale Kunstgeschichte, Feministische Kunstgeschichte, Kunstgeschichte im Migratory Turn, Kunstgeschichte der De/Karbonisierung, Postfundamentalistische Kunstgeschichte, Social Media Art History, Disability in Art History, Hybrid Art Histories, Kritische Kunstgeschichte, Kunstgeschichte zweiter Ordnung und Tier-sensible Kunstgeschichte(n). Damit stellt die Publikation ein vorläufiges und unabgeschlossenes Spektrum möglicher Gegenstandsbereiche und Methodenzugriffe der Kunstgeschichte vor. 21 Autor*innen falten in kunsthistorischer Perspektivierung distinkte und differenzierende Positionen auf, was und wie die Kunstgeschichte be- und verhandelt sowie be- und verhandeln könnte. Der Sammelband, dessen Titel Magrittes „Ceci n’est pas une pipe.“ übersetzt und aktualisiert, erweitert die wissenschaftlichen Texte durch künstlerische Formate: Ausgewählte Zeichnungen, Collagen, Montagen und Fotografien von 26 Urheber*innen ergänzen mit ihren epistemischen und performativen Potentialen. Damit setzt die Herausgeberin ihre „Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs“ (2020) am Fallbeispiel der Kunstgeschichte fort.

David Frommhold, Titel – no Titel, 2023, Mirrored Inkjet Print, 100 x 70 cm.

Till Röttger, An Introspective Monument, seit 2022, Holz, Farbe, Trockenbaumaterial, Maße variabel.

Logos Verlag Berlin
ISBN 978-3-8325-5798-0