

**Horizonte – „Grundbegriffe“ einer globalen Kunst- und Bildwissenschaft**

Internationale Tagung des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München  
anlässlich des 100jährigen Bestehens des Instituts  
München, 12. bis 14. November 2009

Der Blick an den Horizont verweist auf eine Grundfigur menschlicher Wahrnehmung und zugleich auf eine der größten Herausforderungen der Kunst- und Bildwissenschaft. Mit der Bewusstwerdung oder Erinnerung an die eigene Begrenztheit, an das Bekannte, geht die Sehnsucht oder aber Furcht vor dem Unbekannten, dem Neuen, dem bislang nicht Gesehen und Gedachten hinter dem Horizont einher. Für die Geisteswissenschaften hat H.-G. Gadamer die Metapher mit seinen Überlegungen zur „Horizontverschmelzung“ produktiv gemacht: Interpretieren hat stets zirkulären Charakter, Vorverständnis und deutendes Erkennen des Neuen/Anderen können nur zusammen vonstatten gehen. Für die Kunst- und Bildwissenschaft impliziert die Vorstellung vom (Seh-)Horizont aber noch eine weitere Herausforderung: Ist doch schon für den Vorgang des Blickens an und über den Horizont zu klären, wie aus Gesehenem Bewusstseinsinhalte und beschreibend-explizierende Worte werden – oder anders gesagt: wie sich die scheinbar schlicht biologisch gegebene Fähigkeit und Erfahrung des Sehens zu kulturell determinierten Kategorien des Denkens und Sprechens verhält.

Für eine auf die Künste und „visuellen Kulturen“ weltweit gerichtete Perspektive stellen sich die hier in aller Kürze aufgerufenen Probleme in besonderer Weise. Eine internationale Tagung am Institut für Kunstgeschichte der LMU München hat diese Möglichkeiten und Grenzen einer globalen Kunst- und Bildwissenschaft, das Wechselverhältnis von Horizontenerweiterung und Methoden/Kategorien/Begriffen, nun untersucht. Wobei die Suche nach „Grundbegriffen“ oder „Elementargesetzen“ in den Bildenden Künsten schon eine zentrale Rolle für die Begründung der wissenschaftlichen Disziplin Kunstgeschichte selbst gespielt hatte: Heinrich Wölfflin in München verfasste „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ von 1915 stellen nur einen Höhepunkt dieser seit Mitte des 19. Jahrhunderts weit verbreiteten, von Anfang an „interdisziplinären“, bislang jedoch nicht umfassend untersuchten Bemühungen dar. Aktuelle Diskussionen und Perspektiven mit dieser historisch-wissenschaftsgeschichtlichen Dimension (es ging also nicht um „Begriffsgeschichte“ im engen Sinne) wieder zusammen zu bringen, war daher ein weiteres zentrales Anliegen der Tagung (wie *Ulrich Pfisterer*, München, in der Einführung darlegte).

*Hans Belting*s Eröffnungsvortrag entwickelte das Spektrum dieser Probleme im Umgang mit weltweiter Kunst- und Bildproduktion an Beispielen ihrer musealen Präsentation. Entscheidend ist dabei für Belting zunächst die präzise Differenzierung von World Art-History, World-Art History und Global Art (History): Handelt es sich bei ersterer um das inventarisierend-katalogisierende Bemühen, die Bildenden Künste aller Weltkulturen zu erfassen, so beschreibt die zweite Kategorie all diejenigen Versuche, die über die methodischen Möglichkeiten und Bedingungen umfassender Deutungsansätze und Kategorien nachdenken. Global Art gibt es dagegen erst seit wenigen Jahrzehnten: Darunter fallen alle die Kunstformen, die von vornherein damit rechnen, weltweit rezipiert und verbreitet zu werden (wobei den Institutionen des globalen Kunstbetriebs eine kaum zu überschätzende Bedeutung zukommt). Angesichts dieser „Entgrenzung“ plädierte Belting abschließend für eine neue Rolle und Wertschätzung des Lokalen, kulturell Spezifisch-Differenten und damit für die Bewahrung von Alteritäten.

Im weiteren sollten diese Fragestellungen in vier Sektionen entfaltet werden: Die erste Einheit zur „Sehnsucht nach Grundbegriffen, 1850-1950“ zeigte zunächst die weit entwickelten und erstaunlich differenzierten historischen Diskussionen um „Grundbegriffe“ der Kunst und die Bemühungen um eine „Weltkunstgeschichte“ in den Jahrzehnten um 1900 auf und erinnerte daran, dass erst dieser Blick auf die Wissenschaftsgeschichte ermöglicht, den Bedingungen heutiger Debatten klare Konturen zu geben. Die zweite Sektion zur „Suche nach der vollkommenen Wissenschaft der Künste“ diskutierte vor diesem Hintergrund aktuelle Ansätze, wie – wenn überhaupt – eine solche globale Kunst- und Bildwissenschaft betrieben werden kann. Sektion III, „Verheißungen des Digitalen“, widmete sich dem wohl radikalsten Projekt eines neuen globalen Denkens und Kommunizierens durch digitalisierte Bilder und Internet, für deren Ansatz die Frage nach „Grundkategorien“ zentral ist und Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ überraschend aktuell erscheinen. Die vierte Sektion schließlich – „Der Verlust des Zentrums?“ – erwies durch den „Perspektivwechsel“ nicht nur auf, sondern von nicht-anglo-europäischen Zentren der Bild- und Kunstproduktion aus, welche Alternativen wie Bedingtheiten sich bei jedem Umgang mit „anderen visuellen Kulturen“ ergeben.

### **I. Sehnsucht nach Grundbegriffen: 1850-1950**

Die Bildung von Grundbegriffen in den Jahrzehnten um 1900 durch Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, August Schmarsow und anderen könne – so die einführende These von *Frank Büttner* (München) – als Symptom einer Krise der Disziplin gelesen werden: Nur feste Grundbegriffe schienen einen Ausweg angesichts einer Situation zu bieten, in welcher biographische Kunstgeschichtsschreibung und kennerschaftliches Arbeiten als Methoden fragwürdig, zugleich die Forderung nach „Wissenschaftlichkeit“ an ein junges Universitätsfach immer drängender geworden waren. Mit der Einfühlungsästhetik fand eine Wende zur Psychologie in der Kunstgeschichte statt, die der Kunstentwicklung entsprach. Die Möglichkeiten einer Übertragbarkeit und Anwendbarkeit der damals ausgebildeten, in der Psychologie wurzelnden Grundbegriffe auf die Weltkunst sollten die folgenden Vorträge kritisch überprüfen.

*Hubert Locher* (Marburg) widmete sich in seinem Beitrag dem Kritiker und Philosophen Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), der sich selbst als Kunsthistoriker und die Kunstgeschichte als Objektivierungsinstanz betrachtete. Subjektivität, wie sie Vischer definierte, nämlich als unsichtbares, individuelles Fühlen, als „Beisich-selbst-Sein des Individuums in seiner Innerlichkeit“ war ein modernes philosophisches Konstrukt, das von Kunsttheorie und Religion aufgenommen und zugleich zum Gegenstand der Kunst wurde: Eine „Malerei für das Wohnzimmer“ und für das Museum zielte darauf, dass der Betrachter Subjektivität ausbildete. Der Kunsthistoriker sollte nach Vischer zwar einen Sinn für Kunst und Kunstwerke besitzen, um sich liebend in sie „hineinleben“ zu können, gleichzeitig jedoch müsse er die Distanz wahren, gleichermaßen Über- wie Tiefblick haben. An Vischers Interpretation von Carl Friedrich Lessings „Tausendjähriger Eiche“ (1837) erweist sich sein reflexives Konzept, seine Idee vom gleichzeitig fühlenden und reflektierenden Kunstbetrachter: Dieses Gemälde sei eine „novellenartige Staffage in der Landschaft“, die zum „Grübeln statt zum Genießen“ anrege, da die Aufmerksamkeit nicht ungeteilt der Landschaft gehöre und der Akt der Einfühlung gebrochen sei. „Zu offensichtlich“ dürfe ein Stimmungsbild jedoch ebenfalls nicht sein, es müsse der Einbildungskraft erlauben, selbst tätig zu werden.

Projektion als Grundkategorie der Ästhetik um 1900 war das Thema des Vortrages von *Jutta Müller-Tamm* (Berlin), die den erst im 19. Jahrhundert in die Psychologie eingeführten Begriff einer von demjenigen der Einfühlung, mit welcher er zunächst gleichbedeutend benutzt wurde, gesonderten Betrachtung unterzog. In der sinnesphysiologischen Forschung der 1920er bis 1940er Jahre waren es Johannes Müller und Jan Evangelista Purkinje, die eine Neukonzeption der Wahrnehmung vornahmen: Sie erkannten, dass das Sehen vom Subjekt und nicht vom gesehenen Objekt bestimmt war, dass, was wir sehen, die eigene Retina ist und verwiesen damit auf die Fiktionalisierung der wirklichen Welt. Während Feuerbachs Religionsphilosophie

eine Projektionsphilosophie avant la lettre war, er jedoch in seinem „Wesen des Christentums“ (1841/43) noch ohne den Begriff der Projektion operierte, fanden Begriff und Konzept der Projektion im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts noch vor Freuds „Psychopathologie des Alltagslebens“ (1901) Eingang in alle Bereiche der Kultur. So interpretiert bereits Ernst Knapp in seiner „Philosophie der Technik“ (1877) jegliches menschliches Werkzeug als „Organprojection“, und die Epistemologie der Projektion prägt auch die Ästhetik, wenn Schönheit nun als projektivierter Selbstgenuss und Naturästhetik als „anthropopathisches“ In-die-Natur-Schauen (Carl du Prel) gesehen wird. Für die Kunstgeschichte schlägt Wilhelm Worringer die Übertragung der eigenen Vitalität in das Objekt vor, das Kunstwollen als Projektion, die Schöpfung als Schauplatz des eigenen Lebensgefühls. Es zeigt sich die Leitfunktion der „organisierenden Hintergrundmetapher“ der Projektion. Diskutiert wurde im Anschluss, ob die vorgestellten Texte nicht tatsächlich eine positive Wahrnehmung nicht-europäischer Kunst ermöglichten und ob die Aktualität der Projektionstheorie in den Neurowissenschaften eine mögliche Brücke zwischen Hirnforschung und Kunstgeschichte darstellen könne.

Entgegen der jüngsten Kritik der Warburgschen Pathosformel als „bloßem Faszinationswort“ (Joachim Knappe) befragte *Christiane Hille* (München) den kulturwissenschaftlichen Grundbegriff auf sein energetisches Potential für eine globale Kunst- und Bildwissenschaft. Nicht als pathognomonischer Katalog einer Semiotik der Affekte, sondern als Gestaltbegriff zur Nachverfolgung jenes Transports affektiver Energie, die den Bildakt in der Anschauung aktualisiert, habe Warburgs Studium der Wanderschaft der Nympe, als prominentestem Bildmotiv antiken Nachlebens in den Gemälden der Renaissance und seine Methode eines Bilderatlas, der Mnemosyne, seine Gültigkeit als Denkmodell des Darstellungsprinzips in der Kunst bis heute bewahrt. Die Grundlegung der Warburgschen Bildtheorie liege gerade in der Betonung der polaren Instabilität des Bildzeichens als kultureller Objektivierung der Affekte. Ganz im Sinne der Didi-Hubermanschen Exegese von Warburgs Schriften zum bewegten Bild, welche die Pathosformel nicht in den Bereich von Semantik oder Semiotik, sondern mit Freud als Phänomen psychisch symptomatologischer Natur begreift, formuliere Warburgs Bildtheorie nicht nur das Zerbersten einer chronologischen Kunst-Geschichte, sondern eine von der Geschichte getrennte Kategorie des Bildlichen. In diesem ursprünglichen Unternehmen einer radikalen, weil globalen Ikonologie, wie sie von der späteren Ausformulierung der Methode durch Panofsky zu unterscheiden ist, werde Warburgs Ansatz einer Weltkunstgeschichte gerecht, wie sie Hans Belting am Vorabend postuliert habe. Hille erläuterte dies anhand einer Folge von Tafeln des Warburgschen Bilderatlas, welche die immerwährende Geburt der Zeichenhaftigkeit aus ihrem Verfall zu dokumentieren suchen und so Warburgs Kategorisierung des Bildes außerhalb einer historischen, in eine Vorstellung ikonischer Zeit dokumentierten.

## II. Die Suche nach einer vollkommenen Wissenschaft der Künste: 2000ff.

*Chika Okeke-Agulu* (Princeton) sprach über „Globalization, Art History and the Specter of Difference“. Die Etablierung einer globalen Kunstgeschichte stoße bereits institutionell auf größere Schwierigkeiten, wenn die Einführung afrikanischer Kunstgeschichte an amerikanischen Universitäten als Störung des Narrativs der europäischen Kunstgeschichte wahrgenommen werde, weil Studierende nun größere Wissenslücken im Kernbereich der abendländischen Kunstgeschichte aufwiesen. An afrikanischen Universitäten hingegen sei das vollständige Fehlen europäischer Kunstgeschichte zum einen praktisch damit zu erklären, dass ein Studium der Originale meist nicht möglich sei, zum anderen als Folge der Dekolonisation, in deren Zuge die Beschäftigung mit der eigenen „indigenen“ Kunst Vorrang hatte. Neben institutionellen und ideologischen Hürden für die Ausbildung einer globalen Kunstgeschichte stünden nicht zuletzt noch die methodischen. Afrikanische Kunst müsse nahezu gänzlich ohne geschriebene und veröffentlichte Quellen betrachtet werden, da bis in die Moderne hinein keine Verschriftlichungstraditionen existierten. Es fehle ein Gedächtnis, ein Narrativ. Afrikanische Kunstgeschichte sei eine hybride Disziplin, zusammengesetzt aus Archäologie, Anthropologie, Ethnologie und anderen Fächern, die man viel eher als African Art Studies denn als African

Art History bezeichnen müsse. Ein Zeitverständnis, innerhalb dessen alten Bildern kein höherer Wert beigemessen werde, habe dazu geführt, dass Skulpturen ständig zerstört und ersetzt worden seien, was zu einem Mangel an alten Objekten geführt habe und statt Archiv-Recherchen Feldforschung nötig mache. Ziel müsse es sein, die Methodenvielfalt weltweit in den Griff zu kriegen, ohne einen „universal approach“ kreieren zu wollen. Motto sei „strengthening difference, not flattening it out“.

*Kitty Zijlmans* (Leiden) zeigte in ihrem Beitrag „World Art Studies and the Need for an Intercultural Academia“ auf, wie zeitgenössische Kunst als Schule zum Verständnis der Welt dienen könne. In seiner Installation „Blijf maar plakken“ thematisiert der in Curaçao lebende Künstler Tirzo Martha soziale Problematiken wie den auf der Insel herrschenden Stadt-Land-Gegensatz. Das in Zusammenarbeit mit Schülern unterschiedlicher Herkunft realisierte Werk verweise auf das auf Curaçao weit verbreitete Phänomen, dass Häuser nur notdürftig abgedichtete Bauruinen blieben, da ihren Bewohner durch die Zurschaustellung von Statussymbolen das nötige Geld zu ihrer Fertigstellung fehle. Die Installation ahmt dieses gebaute „keep adding on“ nach und wird erst vollständig durch die Erzählungen und Geschichten, die sie bei Betrachtern provoziert. Der Künstler zeigt die Komplexität der Kultur auf, Kunst wird zu einem Ort der Wissens-erzeugung.

Die Kunstgeschichte Indiens hat, so *Monica Juneja* (Heidelberg), noch immer am Erbe der kolonialen Kunstgeschichtsschreibung zu tragen, das sich in der Konstruktion künstlerischer „Schulen“, der Anwendung westlicher Musealisierung- und Stilkonzepte sowie Begrifflichkeiten wie Zentral- und Luftperspektive oder Naturalismus auf indische Kunst zeige. Im Gegensatz zum Festhalten an diesen zwangsweise ins Leere laufenden westlichen Kategorien sei es lohnend, den Beltingschen Ansatz des „Blickwechsels“ auf den indischen Subkontinent anzuwenden, wie Juneja im Folgenden anhand mehrerer Bildbeispiele vor Augen führte. Durch den scharfen Blick auf die visuellen Interpretationsmuster in diesen Bildern lassen sich Informationen über Beziehungen zwischen Kulturen, über Assimilation oder Ablehnung der Bildbegriffe des jeweils „anderen“ gewinnen. An der Reflexion über Visualität in der indischen Bilderlandschaft haben auch europäische Bilder Teil, wenn beispielsweise als Bild-im-Bild in einer Darstellung diskutierender Physiker von 1595 im Hintergrund ein Gemälde der Matthäus-Vision hinter einem Vorhang in eine architektonische Rahmensituation eingebettet wird. Vorhang- und Fenstermetapher werden aufgerufen, haben jedoch in der indischen eine andere Bedeutung als in der europäischen Bilderwelt. Die Reflexion verschiedener „visueller Regimes“ ist auch zentrales Thema einer Miniatur aus dem in Berlin aufbewahrten Jahangir-Album (1585), die Künstler bei der Arbeit und ein geradezu Magrittesches Künstlerselbstporträt zeigt. Dieses Bild lässt sich als Collage verschiedener Blicke und als gänzlich selbstreferentielles Bild mit zahlreichen Fiktionsebenen lesen.

*Wolfgang Ullrich* (Karlsruhe) widmete sich in seinem Abendvortrag den Künstlern, die sich um allgemeingültige Kategorien für Kunst bemüht und die Frage nach der Globalisierbarkeit von Bildern gestellt haben. Auf die Suche nach dem gemeinsamen visuellen Nenner, der in allen Kulturen verstanden würde, machte sich 1957 Joseph Gantner, der die Erfüllung einer Bewegung des wechselseitigen Austausches der Kulturen in einem planetarischen Stil suchte, den er „Esperanto nonfigurativ“ nannte. Kunst sollte zu einem reinen Formereignis ohne jeglichen spezifischen kulturellen Ballast heruntergebrochen werden. In den 1970er Jahren sollten Bilder, nicht Sprache, die Basis zur Verständigung mit potentiellen Außerirdischen sein, weshalb man nach der „ästhetischen Universalie“ suchte. Die Zeichnung eines Menschenpaars, die 1972/73 an Bord von Pioneer 10/11 ins Weltall gelangte, kritisierte bereits Ernst Gombrich als von zahlreichen westeuropäischen Sehkonventionen geprägt. 1977 wählte der Künstler Jon Lomberg im Auftrag der Nasa 118 Bilder aus, die in digitalisierter Form auf einer Kupferscheibe mit Voyager 1 und 2 ins Weltall gebracht wurden, und die bspw. die Schönheit der Erde durch einen Sonnenuntergang mit Vogelschwarm aufzeigen sollten. In einem zweiten Versuch kreierte Lomberg 1994 ein einziges Bild, welches das Wesen der gesamten Menschheit verdeutlichen sollte: „A portrait of humanity“ zeigt eine repräsentative Auswahl menschlicher Wesen, enthält Symmetrien

und den Hinweis auf den goldenen Schnitt. Dass dieses Bild nie im All angekommen ist, da der Sponsor darauf bestand, sein Logo darin unterzubringen, ist nur eine Ironie in der Utopie von Bildern, die kulturelle und interstellare Grenzen überspringen können.

### III. Verheißungen des Digitalen

Das Internet im Zeitalter von Web 2.0, so führte *Hubertus Kohle* (München) in die Sektion ein, sei als das ultimative globale Medium gewinnbringend zur Lehre und zur Institutionen übergreifenden Kooperation einsetzbar. Massenannotationen von Bildern könnten außerdem zur Emotionsforschung, Genderforschung, Interkulturalitätsforschung ausgewertet werden.

*Martin Warnke* (Lüneburg) berichtete in seinem Vortrag „Die Adresse des Motivs. Oder: Das Schreiben der Ähnlichkeit“ von den Chancen des Projektes HyperImage, das von der Berliner Humboldt-Universität und der Leuphana Universität Lüneburg entwickelt wurde. Während Bildverweise im Netz bisher nur zwischen Bildern als Ganzen möglich waren, könne man nun Details innerhalb eines Bildes präzise markieren und beschreiben sowie Annotationen des Corpus untereinander verlinken und über Indizes erschließbar machen. Mit HyperImage könne man Panofskys Dreischritt nachvollziehen: Die Einrahmung des Motivs innerhalb eines Bildes entspreche dem „vorsprachlichen Zeigen“, dem als zweiter Schritt die Betitelung als „ikonographische Bezeichnung des Motivs“ folge. In einem dritten Schritt werde durch Verweisungen und Rückverweisungen unter einzelnen Motiven die eigentliche Bedeutung derselben innerhalb einer einbettenden Verweisstruktur evident. Hyperlinks funktionierten somit wie einst die Wollfäden, mit denen Aby Warburg einzelne Bilder auf seinen Mnemosyne-Tafeln in Verbindung setzte.

*Stefan Heidenreich* (Berlin) interessierte sich in seinem fulminanten Vortrag über „Aspects, Relations, Links. Organizing large Sets of Images“ nicht für die Bedeutung von Bildern, sondern für das System, das dafür sorgt, dass Bilder zustande kommen. Dieses System, das Internet, sei alles andere als ein globales Dorf, da es überall unterschiedlich funktioniere. Heidenreich unterschied aktuelle Globalisierungsmechanismen, die durch den Einschluss neuer Bilder in das bestehende „Set“ charakterisiert seien von der Globalisierung, wie sie gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge der Kolonialisierung stattfand, und die im Gegenteil gerade auf dem Ausschluss der fremden Bilder beruhte. Heidenreichs Überlegungen zum Zeitverhältnis im Internet und zu Google als Zeitvernichtungsmaschine, zum Verschmelzen von Bilder-Produzent und -konsument im sogenannten „Prosumer“ wurden im Anschluss intensiv diskutiert.

*Karl Clausberg* (Hamburg) sprach über „Visionen der Leiblichkeit. Bildwissenschaftliche Aspekte der Selbstwahrnehmung“. In einem „assoziativen Reigen von Bildern“ stellte er zunächst ein aktuelles Experiment der Hirnforschung vor, das so genannte Body Swapping, bei welchem ein Proband einen anderen Körper als seinen eigenen wahrnimmt, was die fließende Dimension der Körperlichkeit veranschaulicht. Über körperliche Außen- und Innenwahrnehmung, das Nebeneinander von „im Fleisch steckenden“ inneren Bildern und nach außen gerichteten Sinnen reflektierte bereits der Physiker und Philosoph Ernst Mach, dessen Tagebuchskizze von 1879 „Wie man die Selbstschauung ich ausführt“ Clausberg anschließend in eine Reihe verwandter Überlegungen einordnete. Das Problem der menschlichen Unteilbarkeit und Homogenität wurde seit 1800 in Kunst und Wissenschaft diskutiert. Ideen von der „Zerteilbarkeit des Ichs im Menschen“, Überlegungen zum Phänomen der Begegnung mit dem eigenen Doppelgänger, dem „Truggebilde der eigenen Gestalt“ und das Nachdenken über die Behandlung des so genannten Körperbildes hatten Hochkonjunktur. Auch Caspar David Friedrichs Doppelfiguren möchte Clausberg in diesem Zusammenhang untersucht sehen, der bis heute zu faszinieren vermag, wie der aktuelle Film „Avatar“ beweist, in welchem es um biologische, von außen steuerbare Maschinen geht.

Im letzten Beitrag dieser Sektion beschäftigte sich *Georg Hohmann* (Nürnberg) mit dem „unsichtbaren Werk“ im Cyberspace. Am Beispiel der Internetsuche nach Marcel Duchamps „Flaschetrockner“ zeigte Hohmann auf, dass die Suche im Netz nie zum Kunstwerk führe, sondern immer nur zu URL's (Uniform Resource Locator) oder neuerdings URN's (Uniform Resource Name) als Identifikatoren mit semantischem Gehalt. Man bewege sich in einer selbstreferentiellen Informationssphäre voller Metadatendokumente. Das Internet sei jedoch, so Hohmann, bestens geeignet für globale Kunstgeschichte, sofern sich nicht die Wissenschaft dem Netz anpasse, sondern umgekehrt. Das Werk müsse im Netz wieder sichtbar werden.

#### IV. Der Verlust des Zentrums?

In die letzte Sektion der Tagung führte *Avinoam Shalem* (München) mit Gedanken zu so genannten Leitkulturen ein. Diese setzten sich stets ins Zentrum und sähen alles andere als Echo ihrer selbst an der Peripherie an. In der Kunstgeschichte übernehme jedoch häufig der Rand eine wichtige, leitende Rolle. Gefahren bestünden darin, dass mit den westlichen Parametern die falschen Begriffe auf die „anderen“ angewandt würden – zur Diskussion gestellt wurde die These vom „Provincializing Europe“.

*Christian Luczanits'* (Nepal) Vortrag „Peripheral for All: Mapping Gandharan Art in History“ zeigte die Komplexitäten auf, die eine Beschäftigung mit der zwischen dem 1. und dem 11. Jahrhundert in Nordwestpakistan entstandenen Ghandara-Kunst mit sich bringt. Ausgrabungen auf den Spuren Alexanders des Großen brachten in der Mitte des 19. Jahrhunderts viele Werke ohne Fundortaufzeichnungen und ohne Wissen um originale Kontexte ans Licht. Das Problem der westlichen Betrachtung dieser Kunst bestand in der vermeintlichen Vertrautheit dieser Objekte, die dennoch als „nicht klassisch genug“ bewertet wurden. Pakistan hingegen bewertet seine ältesten Kulturen höher als die Gandhara-Kultur, und auch von der lokalen Bevölkerung wird sie als „prä-islamische Kunst“ eher als hierarchisch niedrig stehend angesehen. Die enorme Ausstrahlung der Gandhara-Kunst in das Umland und bis nach Japan konnte also ihre von allen Seiten geteilte Rezeption als periphere Kunst nicht verhindern.

Dass *Frank Ugiomoh* (Port-Harcourt, Nigeria) sechs Tage lang in Lagos auf sein Visum warten musste, verdeutlicht die grundsätzlichen Probleme, die eine globale Kunstgeschichte zu überwinden hat. Ugiomoh hielt in seinem Vortrag „African Art History after Hegel“ ein Plädoyer für ein Narrativ auch der afrikanischen Kunst. Zu schnell werde sie als „Kunst des statischen Volkes“, das keine Vergangenheit und keine Zukunft, nur das Jetzt in einem ewig sich wiederholenden Zyklus struktureller Zeit kenne, eingeordnet. Damit widersprach Ugiomoh der Überzeugung Chika Okeke-Agulus, die Andersartigkeit der afrikanischen Kunst gerade durch die Abkehr von westlicher Kunstgeschichtsschreibung zu betonen. Ugiomoh ist es im Gegenteil ein Anliegen, den immer wieder behaupteten afrikanischen „state of unprogressiveness“ zu widerlegen und die Konstruktion absoluter Alterität zu überwinden. Dass auch afrikanische Kunst ein Narrativ habe, verdeutlichte Ugiomoh anhand der Abhängigkeit ägyptischer Bildformeln von Formeln, wie sie um 77.000 v. Chr. bereits in bei Kapstadt gefundenen Objekten entwickelt worden waren: Das Zusammenfallen von Profil- und Frontalansicht, dessen Ursprung Ernst Gombrich für unbekannt hielt, sei hier bereits vorgegeben gewesen. Die Geschichte der afrikanischen Kunst, so Ugiomohs Fazit, verdiene es erzählt zu werden wie die der westlichen Kunst; sie dürfe nicht auf die „Kunst des statischen Volkes“ reduziert werden.

*Gerhard Wolf* (Florenz) wies auf die Notwendigkeit hin, den engen Horizont von Einzelstudien auf größere Zusammenhänge auszuweiten und begann seinen Vortrag über „Art Histories or Art History“ mit einem Rückblick auf die Probleme, vor die sich deutsche Museen vor hundert Jahren gestellt sahen. Während um 1900 „Kulturkämpfe“ um den Ort von vorklassischen und nicht-europäischen Kulturen in den Berliner Museen ausgefochten wurden und sich gleichzeitig unterschiedliche Kunstgeschichten herausbildeten, werde heute die Zukunft „globaler“ Museumssammlungen in Europa und die Rolle der Kunsthistoriker bei der Umgestaltung ehemaliger Kolonialsammlungen diskutiert. Es stehe der Umbau der Museen zur Metakritik

nationalistischer, eurozentristischer Perspektiven an. Ein Desiderat sei dabei die Erforschung globaler Zusammenhänge bei der Ausbildung nationaler Kunstgeschichten. So müsse die Übernahme der methodologischen Diskurse in die verschiedenen nationalen Kunstgeschichtsschreibungen einzeln untersucht werden, um bspw. aufzuzeigen, dass Wölfflin in Georgien aus anderen Gründen rezipiert wurde als in Japan, Argentinien oder Mexiko, nämlich in diesem Falle als Gegenmodell zur auf russisch verfassten monographischen Kunstgeschichte, welche die Georgische Kunstgeschichtsschreibung seinerzeit bestimmte. Das vom Kunsthistorischen Institut in Florenz angestoßene Projekt „Art, Space, Mobility“ erforscht interkulturelle Dynamiken des globalen Transfers „migrierender“ Objekte durch „amphibische“, zwischen lokal und global angesiedelte Räume. Wenn bspw. mexikanische Federbilder westliche Ikonographien in eigener Materie inkarnieren und diese Objekte dann an Europa zurückgeben, so sei das als eine Antwort zu verstehen. Die Forderung nach einem „Blick-Wechsel“ brachte dabei abschließend auf den Punkt, dass die „Standortbedingungen“ und Parameter von Horizonten weniger durch statische Definitionen, denn durch die Analyse ihrer prozessualen Dynamiken erfasst werden können.

Urte Krass

Kontakt:

Dr. des. Urte Krass

Ludwig-Maximilians-Universität

Institut für Kunstgeschichte

Zentnerstr. 31

80798 München

Tel. +49 (0)89 / 21 80 – 32 43

Fax +49 (0)89 / 21 80 – 53 16

E-Mail: [urte.krass@kunstgeschichte.uni-muenchen.de](mailto:urte.krass@kunstgeschichte.uni-muenchen.de)

### Copyright

Arbeitsgemeinschaft historischer Forschungseinrichtungen in der Bundesrepublik Deutschland e.V., 2010.

Kein Teil dieser Publikation darf ohne ausdrückliche schriftliche Genehmigung der AHF in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

AHF, Schellingstraße 9, 80799 München

Telefon: 089/13 47 29, Fax: 089/13 47 39

E-Mail: [info@ahf-muenchen.de](mailto:info@ahf-muenchen.de), Website: <http://www.ahf-muenchen.de>

### Empfohlene Zitierweise / recommended citation style:

AHF-Information. 2010, Nr.030

URL: <http://www.ahf-muenchen.de/Tagungsberichte/Berichte/pdf/2010/030-10.pdf>