

Sektion "Kunstgeschichte der Moderne"

XXVIII. Deutscher Kunsthistorikertag, Bonn

Bericht von: Florian Blaschke, Leipzig

Sektionsberichte zum XXVIII. Deutschen Kunsthistorikertag, Bonn, 16.-20. April 2005 „Kunstgeschichte der Moderne - Moderne Kunstgeschichte: Von Fall zu Fall“

Panel A: Kunstgeschichte der Moderne - Moderne Kunstgeschichte: Standpunkte

Den Auftakt der Sektion bildete ein Vortrag von Michael Wetzel (Bonn) zum Thema „Performanz und Diskurs: Auf der Suche nach dem künstlerischen Augenblick“; er stand unter einem Motto, das sich das berühmte Wittgenstein-Zitat „Wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen“ zu eigen machte: „Wovon man nur schweigen kann, das muss man zeigen“. Ziel der Ausführungen sollte sein, die Begriffe ‚Performanz‘ und ‚Diskurs‘ im historischen Kontext zu beleuchten. Zwei Begriffe also, die im Laufe der Zeit einem dauernden Wandel unterzogen gewesen sind. Zu Anfang griff Wetzel die berühmte Skulptur des Laokoon auf, eines der bekanntesten Werke der Kunstgeschichte. Ihr wurde der zugrundeliegende Text des Vergil, damit der bildnerischen Momentaufnahme die zeitliche Folge des Textes gegenübergestellt. Laut Lessing lasse sich der höchste Moment der Agonie in einem Kunstwerk gar nicht darstellen, sondern lediglich der Moment kurz davor, da das Kunstwerk ansonsten ins Lächerliche zu kippen drohe. Dem gegenüber stehe die Dichtung mit ihrer Möglichkeit, alle Augenblicke zu erfassen.

Auf den konkreten Moment der Agonie, im Text wie im Kunstwerk, wurde nicht näher eingegangen. Stattdessen vollzog Wetzel einen Zeitsprung in die Romantik, die seiner Meinung nach den Wandel verdeutliche, welchem Kunst und Literatur unterzogen seien, da hier die Vormacht der Dichtung ins Kippen gerate. In der Romantik werde die Augenblicksstruktur des Kunstwerkes aufgelöst, Künstler und Dichter fänden endlich zusammen. Nach einem erneuten Zeitsprung gelangte Wetzel zu Marcel Duchamp und seinem Spiel mit der Sprache und schließlich zu Marcel Broodthaers, welcher vielfältigste sprachliche Verweise genutzt habe.

Der Literatur- und Medienwissenschaftler hat in seinem Vortrag einen sehr theoretischen Zugang gewählt. Ausgehend von seinen Definitionen von Performanz und Diskurs hangelte er sich an bekannten Beispielen der Kunstgeschichte entlang, um Begriffe wie ‚Zeitlichkeit‘, ‚Momentaufnahme‘ oder ‚Bewegung‘ zu erörtern. Auf der Strecke sind dabei jedoch die konkreten Belege geblieben; auch ein Verweilen bei einzelnen Werken oder Thesen gab es nicht. Die zwar nicht mehr ganz neue, aber doch gewinnbringende Frage nach dem Wechselverhältnis von Kunst und Literatur wurde damit im Grunde nur gestreift.

Welche Methoden kann die Kunstgeschichte erarbeiten, um sich dem Kunstwerk, insbesondere dem der Moderne, zu nähern? Diese These bildete die Grundlage für den Vortrag von Michael Kausch (München): „Struktur, Ethik und Methode - Kritische Anmerkungen zu Kunst und Kunstge-

schichte der Moderne“. Er eröffnete ihn mit der Aussage, dass die traditionelle Kunstgeschichte im Hinblick auf die moderne Kunst „stumpf bzw. sogar inadäquat“ sei. Zumindest aber - und dies kann als Arbeitsauftrag verstanden werden - sei sie äußerst „modifikationsbedürftig“. Ausgehend von seinem Befund, die Kunst des 20. Jahrhunderts bewege sich zwischen den Extremen eines autonomistischen Formalismus einerseits und eines transzendierenden Konzeptualismus andererseits, konstatierte Kausch, das Kunstwerk zerfalle in seiner Struktur. Er setzte dies gleich mit einer fortschreitenden ‚Inhaltsleere‘ der Kunst, dem gegenüber der Inhalt und die Komplexität doch gerade Bedingungen des Kunstwerks seien. Ausgehend von diesen Erörterungen stellte Kausch die Frage, welche Rolle Kunst und Künstler überhaupt noch spielen könnten, wenn eine Kommunikation aufgrund der konstatierten Inhaltsleere schlicht nicht mehr möglich sei - ein Problem, dass nicht nur ein reales, sondern vor allem ein „ethisches“ sei. Ethische Momente, so Kausch, seien an der Bildung des Ästhetischen immer beteiligt, bei Nietzsche fänden wir die Kunst sogar als Religionsersatz. Der Wechsel vom 19. zum 20. Jahrhundert bedeute jedoch auch Änderungen dieses Verhältnisses; Simmel beschreibe die Tragödie der Kultur, die er darin sehe, dass die entfremdete Kultur den Einzelnen, das Individuum überfordere.

Im Verlauf des Vortrages folgten einige Anmerkungen zur Wechselwirkung von Kunst und Propaganda mit ihrer ganz eigenen Ethik und zu dem Gegensatzpaar „Real“ - „Abstrakt“. Ausgehend von der Aussage, dass die Struktur des Kunstwerks zerfalle, wagte er eine These, die (wohl nicht nur in der anschließenden Diskussion) auf einiges Unverständnis stieß: Die Kunst ziehe sich in einen ethikfreien Raum zurück und liefere aus diesem heraus schädliche und negative Inhalte (die in diesem Zusammenhang wohl nur als „unethisch“ verstanden werden können). Diese aber hätten die Macht, gesellschaftliche Werte zu untergraben, wofür als Beispiel in einem Atemzuge die Kunst des Nationalsozialismus und die Werke De Koonings und Francis Bacons angeführt wurden. Letzterer gefährde die Moral und die gesellschaftlichen Werte dadurch, dass er in seinen Werken den Menschen auf das Körperliche reduziere und dadurch a-human sei. Kausch forderte abschließend, das Kunstwerk als Wertstruktur zu behandeln, um ihm gerecht werden zu können, eine Aufgabe, der sich die Kunstgeschichte nicht verschließen dürfe, wenn sie nicht noch irrelevanter werden wolle, als sie ohnehin schon sei. Die Wertung der Kunstwerke, die auch in der anschließenden, scharfen Diskussion vom Referenten in keiner Weise relativiert wurde, offenbarte eine Sicht auf die Geschichte der Kunst, von denen der Rezensent hofft, dass sie einmalig bleiben wird.

„Das Neue Bild, wie Deleuze sagt (obwohl es alt ist), ist fließend, evasiv, unbeständig: Es ist kein Bild, nicht einmal ein Zwischen-Bild, wie Bellour sagt, oder ein Gegen-Bild, wie ein Utopist sagen würde. Dieses Medium ist kein Medium, sondern die Negation des Mediums, oder, wenn man so will, ein Immedium, mit Couchots Ausdruck, den Deleuze als Hommage aufgreift. Die faszinierenden frühen Videos von Steve McQueen liefern uns geisterhafte Paradigmen dieser Immediumnität. Mit ihren politischen oder sexuellen Fragestellungen erzeugen sie die letzten Kreaturen unserer postmodernen (posthumanen?) Zeiten: Geister. Und sogar noch schlimmer: Geister von Geistern, wie Derrida einst beteuert hat.“

Dies ist ein Zitat aus dem hochgelobten Vortrag „Strategies of the New Image: Medium and Immedium“ von Régis Michel (Paris), das in aller Kürze, aber doch repräsentativ vorführt, in welcher Weise der Referent der Frage nachgegangen ist, wie Steve McQueen seine frühen Videoarbeiten gestaltet hat und was sie zeigen. So finden wir in seinem Werk beispielsweise das Video zweier schwarzer, nackter Männer, die sich gegenüber stehen, einander wie Raubtiere umkreisen, dann

anlächeln, dann eine Art Ringkampf beginnen. Zeigen die verlangsamten Aufnahmen eine sportliche Übung oder sehen wir ein pornografisches Video vor uns? Diese Frage wollte Régis Michel nicht beantworten; stattdessen ist er dem Unwohlsein nachgegangen, das sich bei vielen Betrachtern einstellt, da sie die sexuelle Aufladung der Bilder oder die nackte Präsentation des schwarzen Körpers nicht einordnen können. Steve McQueens Videos erweisen sich vor allem als uneindeutig, da sie dem Körper keine klare Zuschreibung geben, weder als Akt noch als Sportler noch als erotisches Objekt.

Panel B: Sogenannte Neue Medien

Den ersten Vortrag des Panels übernahm Ursula Frohne (Bremen) mit „Mapping the Studio - Bruce Naumans Videoinszenierungen des Künstlerateliers zwischen Langeweile und Zufall“. Bruce Naumann hat mit „Mapping the Studio I (Fat Chance - John Cage)“ ein Werk geschaffen, das Frohne als „Ergebnis einer banalen Alltagssituation“ versteht. Nauman hat mit Infrarot-Kameras sein von Mäusen bevölkertes Atelier aufgenommen, in welchem sich nachts seine Katze auf Jagd begibt. Diese Aufnahmen wurden später mit Ton auf sieben Screens in einem dunklen Raum projiziert. Frohne geht nun der Frage nach, was der Betrachter eigentlich sieht. Im Mittelpunkt steht dabei der Horizont des Betrachters, der mit bestimmten Erwartungen in eine Kunstaussstellung geht, der hier aber die ereignislose Abfolge von Bildern zu sehen bekommt, in welchen sich einige Mäuse im Atelier eines Künstlers tummeln. Nauman schafft eine Art leere Projektionsfläche, eine ‚ Bühnensituation zweiter Ordnung‘ (Luhmann). Er versetzt den Betrachter nicht in die Situation des Beobachters, sondern macht ihn durch den Einsatz von Überwachungskameras und die Wirkung des Materials zum Subjekt der Beobachtung. Zugleich negiert er durch sein Fernbleiben jegliche Erwartung, die der Betrachter an den Künstler als Akteur haben könnte. Nauman reflektiert jedoch nicht ausschließlich sich selbst oder sein künstlerisches Schaffen. Er stellt gleichzeitig die Frage, „ob mit der zunehmenden Technisierung des Studios durch die neuen Medien und der entsprechend gewachsenen Interaktionserwartung des Publikums Künstler und ‚Originalität‘ aus dem Atelier verschwunden sind“. Das Geniale, das dem Künstlerischen zueigen ist, wird ersetzt durch das Phantombild des Künstlers, der sich verweigert.

Der Begriff der „Net Art“ (ein Begriff, der die Internationalität des Mediums Internet referenziert, in dem Englisch als Standardsprache gelten kann) lässt sich, wie die meisten Kategorisierungen, kaum in einem Vortrag, geschweige denn in einem Satz erklären. So versuchte Gottfried Kerscher (Lausanne) dies auch gar nicht erst, sondern zeigte anhand ausgewählter Beispiele, welche Entwicklungen es in diesem Bereich in den letzten Jahren gegeben hat. Kerscher definierte „Net Art“ dabei als Kunst, die das Internet als Medium nutzt, als Kunst, die selbstreferenziell, global und multimedial ist. Vor allem aber ist sie eines: Immer und überall verfügbar, wo Zugang zum Internet besteht. Das Internet selbst hat sich jedoch seit seiner Entwicklung ebenfalls verändert. Der Open-Source-Gedanke der Anfangsjahre ist einer Art ‚Grundstücksverwaltung‘ gewichen, in der die einzelnen Parzellen nicht mehr frei zugänglich sind, sondern verkauft, vermietet, vermarktet werden können. Es könne also keine Rede mehr davon sein, dass das Internet mit Freiheit gleichzusetzen ist. Außerdem werde die noch verbliebene Freiheit zunehmend eingeschränkt durch massive Sicherheitsprobleme - eine Thematik, der sich das Künstlerduo „Jodi“ angenommen hat: Ihre Arbeiten gaukeln dem Betrachter vor, ein fehlerhaftes Programm oder einen Computervirus vor sich auf dem Rechner zu haben. Das Werk greift den Betrachter also da an, wo er als „User“ am empfindlichsten ist.

Dem gegenüber steht die Schweizer Gruppe „etoy“, deren Kunst sich nicht auf den einzelnen User, sondern auf das System bezieht. Etoy bezeichnen sich selbst als „Cyber Terroristen“, die auf die Themen Ökonomie und Wirtschaft abzielen. So versuchten sie beispielsweise Ende der 90er Jahre, als sie von dem Spielwarenhersteller „eToys“ auf Herausgabe ihrer Domain www.etoy.com verklagt wurden, diese gerichtlich und finanziell in die Knie zu zwingen (was als „Toy War“ in die Wirtschaftsgeschichte einging). Sie gründeten dazu eine Internetplattform, deren Ziel die wirtschaftliche Vernichtung des Konzerns war, indem sie durch eine Fülle kleinerer Aktionen den Server des Unternehmens überbeschäftigten. Zudem wurde durch das gezielte Streuen von Negativnachrichten Stimmung gegen eToys gemacht, was insgesamt einen 70-prozentigen Marktverlust der Aktien zur Folge hatte. Schließlich musste eToys, nachdem Sie zuvor den Aktivisten noch 500.000 Dollar für die Domain angeboten hatten, vollständig aufgeben. Diese Form der „Net Art“ zeigt nach Meinung Kerschers, wie die modernen Medien bereits als künstlerisches Mittel genutzt werden und welche Rolle dabei die Vernetzung einzelner Künstler untereinander spielt. Die meisten Werke sind hierbei vor allem konzeptueller Art, sie reflektieren weniger einen ästhetischen Anspruch als das Medium selbst.

Der Vortrag von Ulrike Gehring (Trier) zum Thema „Das ephemere Bild. Monochrome Bilder am Übergang zum digitalen Zeitalter“ beschäftigte sich mit monochromen Bildwerken seit den 1950er Jahren, ausgehend von Werken wie Robert Rauschenbergs „weißen Bildern“ oder Arbeiten Nam June Paiks. Trotz eines Bogens, der von diesen Arbeiten zu den in der Folge behandelten Arbeiten der sogenannten „Light & Space-Künstler“ wie James Turrell oder Douglas Wheeler geschlagen werden kann, zeigt sich hier ein Unterschied im Umgang mit dem Medium des Bildträgers selbst, dem Rahmen, der Leinwand. Letztere Arbeiten verzichten auf einen solchen Träger mit einer Radikalität, die nur noch im Geiste an ihre Vorgänger anknüpft. Das „Bild“ ist hier das Licht selbst, der Rahmen wird vom Raum geschaffen; auch das Bild ist schließlich nur noch Raum. Der Vortrag untersuchte die Frage, was im Kopf des Betrachters geschieht, der sich durch die Wechselwirkung von Raum und Licht wieder ein zweidimensionales Bild erschafft, sei es aus Gewohnheit oder aus einem illusionistischen Effekt heraus. Die behandelten Arbeiten, wie etwa auch die Werke von Tobias Rehberg oder Markus Huemer, wagen nach Ansicht der Referentin den Versuch, durch ein architektonisches Experiment die eigene Bildhaftigkeit zu überwinden. Daraus ergebe sich die theoretische Frage, wie mit Bildern zu verfahren sei, die über keinerlei physischen Bildträger mehr verfügen - eine Frage, die weder in ihrer ganzen Konsequenz zu Ende gedacht noch abschließend beantwortet werden konnte. Jedoch bildete der Vortrag mit seinen so unterschiedlichen Beispielen eine anregende Grundlage für weitere Überlegungen zum Komplex „Bild und Funktion“, gerade in Zeiten multimedialer Kunst und ihrer spezifischen Wirkung und Ausstellung.

Panel C Das Werk im Kontext historischer Konstellationen

Der Vortrag von Peter Schneemann (Bern) widmete sich der „Lehrbarkeit“ der Moderne und dem Versuch, Schülern ein „visuelles Vokabular“ zu vermitteln („Paradigmen der Lehre. Die Suche nach einem Vokabular der Abstraktion“). Als Grundproblem interessierte ihn dabei der Begriff des „Einflusses“, wie auch das Problem des künstlerischen Erbes und die Suche nach einem Grundvokabular, mit dem sich Ideen vermitteln lassen - eine Frage, die Theo van Doesburg seinerzeit schlicht mit dem Satz „Kunst ist nicht lehrbar“ abgetan hatte. Im Zentrum des Vortrages standen die Theorien von Adolf Hölzel, der sich nicht nur als Künstler, sondern auch als Professor an der Stuttgar-

ter Kunstakademie einen Namen gemacht hat. Seine Lehre der bildnerischen Mittel und seine Farbtheorie wurden von seinen Schülern Itten und Schlemmer, die später ans Weimarer Bauhaus berufen wurden, in den Unterricht getragen und gelten bis heute als bahnbrechend. Als weiteren wichtigen Lehrer untersuchte Schneemann Hans Hofmann, der mit der Präsenz eines charismatischen Individuums nicht nur vermittelte, wie zu malen sei, sondern auch, wie man als Künstler leben sollte. Im Ganzen betrachtet, war Schneemanns Vortrag eine neue historische Sicht auf eine Lehrrichtung der Moderne. Nach Ansicht des Rezensenten wäre es hier sehr schön gewesen, gerade vor dem Hintergrund des Tagungsthemas mehr Bezugspunkte zur Frage einer „zeitgemäßen“ Kunstgeschichte zu erhalten.

1929 fand im Züricher Kunsthaus die Ausstellung „Neue Optik“ statt, eine Schau, die mit 150 Werken von 40 Künstlern einen enormen Bogen geschlagen hat. Von Brancusi über Magritte, von Delaunay bis Moholy-Nagy reichte das Spektrum, vor allem aber bot die „Neue Optik“ ein Rahmenprogramm mit Beiträgen wie Essays von Franz Roh in der Neuen Züricher Zeitung oder einem gemeinsamer Auftritt von Arp und Schwitters in der Ausstellung. Den Vorbereitungsarbeiten dieses Projekts ging Iris Bruderer-Oswald (Basel) in ihrem Vortrag „Eine Ausstellung als Visualisierungsmodell der Moderne. ‚Neue Optik‘ 1929“ nach, den praktischen wie den konzeptionellen. In Zürich fand sich das, was sie mit einer „klug durchdachten Teamarbeit“ bezeichnete: „Hans Arp trifft in Paris die Auswahl der französischen Künstler, Kurt Schwitters und Alexander Dornier sind für die deutschen, El Lissitzky für die russischen Werke zuständig.“ Zum ersten Mal vereinte eine Ausstellung so verschiedene Formen zeitgenössischer Kunst. Ausgangspunkt der Neuen Optik waren die beiden Kunsthistoriker Siegfried Giedion und Carola Giedion-Welcker, die zu den Verfechtern einer neuen Wahrnehmung gehörten. Die Ausstellung von 1929 stellte somit das Beispiel einer neuen Interpretation von Gegenwartskunst dar, die sich der Gesamtheit verpflichtet sieht und „für das 20. Jahrhundert richtungsweisende Wahrnehmungsmodi festlegt“. Der Vortrag konnte sich auf bisher unveröffentlichtes Material stützen und einen Einblick in die Gedanken der Verantwortlichen bieten, der bisher so nicht möglich gewesen ist, und man darf gespannt auf weitere Ergebnisse der Forschung sein.

Was ist das Werk? In welchem Kontext entsteht es und in welchem Kontext sehen wir es heute, im Museum, in zeitlicher Entfernung zu seinem Ursprung? Diese Frage beschäftigte Alexandra Käss in ihrem Referat zu „Werkkonstruktionen und Rekonstruktionen. Moholy-Nagys ‚Licht-Raum-Modulator‘“. Eine Antwort versuchte sie anhand von Moholy-Nagys „Licht-Raum-Modulator“ von 1930 zu finden. Ursprünglich gebaut als „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne“ und ganz im Zeichen des neuen, technisch-utopischen Theaters, wird es heute eher als „kinetische Skulptur“ betrachtet. Dieser Auffassungswandel ist jedoch auch einer konkreten Veränderung des Objektes geschuldet. Das ursprüngliche Objekt war ein dunkler Kasten mit einer runden Öffnung auf Augenhöhe. Darin befand sich ein buntes Lichtspiel, erzeugt durch Glühbirnen und einen Motor. Bei dem Werk, wie es heute im Busch-Reisinger-Museum der Harvard-University zu sehen ist, fehlt hingegen der Kasten, und dem Besucher stellt sich ein frei stehendes, metallenes Objekt dar, das beweglich und beleuchtet ist. Diesem Unterschied von „originaler“ Arbeit und heutiger Inszenierung ging Alexandra Käss genauer nach. Sie sah in der Veränderung nicht allein das Ergebnis „museologischer oder gar kunsthistorischer Fahrlässigkeit“, da schon Moholy-Nagy „dem Licht-Raum-Modulator absichtlich eine inhärente Uneindeutigkeit“ mitgegeben habe; vielmehr lasse sich anhand des Beispiels die Auflösung eines alteingesessenen Werkbegriffs nachvollziehen, die zur Folge habe, dass auch das Medium der Arbeit selbst nicht mehr klar umrissen werden könne. Das Objekt Moholy-Nagys

biere den Prototyp eines Werkes, „das sich der klassischen kunsthistorischen Befragung nach einer klar definierten Einordnung bezüglich Gattungsbegriff, Funktion, ikonographischer Bestimmtheit oder seiner Stellung innerhalb des zeitgenössischen Kunstkontextes sperrt“. Bedauerlicherweise verzichtete der Vortrag der Kürze halber darauf, einzelne Etappen des historischen Wandels genauer unter die Lupe zu nehmen oder die wichtigsten Akteure oder dieses Umwandlungsprozesses zu benennen.

Panel D „Kunst“? „Werk“? in Moderne und Gegenwart

„Archizoom“ und „Superstudio“ gehören zu Vertretern einer modernen Architektur, für die das „Architektonische“ weniger in seiner gebauten Form besteht als vielmehr in den Plänen und Entwürfen, die die Utopien in ihrer reinsten Form liefern sollen und ausdrücklich nicht für die Realisierung bestimmt sind. Mit dem Utopischen ist nicht der Vorgriff auf eine wie auch immer geartete Zukunft gemeint, sondern die Ironisierung derselben in einer unmöglichen Welt. Diesem Problem ging Marie Theres-Stauffer (Zürich) in ihrem Beitrag „Expansive Architekturen: Utopische Projekte von Archizoom und Superstudio (1969-1972)“ nach, und zwar anhand der Arbeiten „Il momento continuo“ und „No-Stop city“, die einer Realisierung dadurch entgegenliefen, dass sie sich in einer unendlichen Struktur ausbreiteten: „Beide Architekturgruppen bezeichnen ihre Beiträge als Theorien. Damit wird das überkommene Artikulationsmedium der Architekturtheorie, der Text, emphatisch in den Bereich des Bildlichen erweitert.“ In beiden Fällen zeigt sich eine deutliche Öffnung der „Architektur“ in den Bereich der bildenden Kunst; Pop Art, Land und Minimal Art werden ebenso adaptiert, wie die Gruppen aktuelle geisteswissenschaftliche Strömungen aufgreifen. Zu den zeichnerischen Ausführungen kommen bei beiden Künstlergruppen ausführliche Manifeste hinzu, die gleichwertig neben den Entwürfen stehen. In ihren reduzierten Strukturen tendieren beide Projekte zu einer Auflösung der baulichen Form, die das eigentliche „Objekt“ zerstören soll. Sie de-konstruieren sich im Sinne Derridas („Dekonstruktion meint dabei [...] eine Rekonstruktion der manifesten und latenten Bedeutungsaspekte. Es geht also darum, die Relationen dieser Projekte nachzuvollziehen, um so ihre Mehrdeutigkeit umfassend zu interpretieren“). Trotz der Kürze des Vortrags wurde deutlich, wie sehr beide Gruppen auf je verschiedene Weise von Utopie Gebrauch machen und wie stark sie sich in einigen Punkten von der klassischen Architektur abgrenzen.

Corinna Criticos (München) organisiert Führungen in der Pinakothek der Moderne und betrachtet dabei mit besonderem Interesse die oft ausgesprochenen Schilder wie „Anfassen verboten“, „Prière de toucher“ u.a.. Derlei Aufforderungen an den Betrachter sind jedoch mehr als nur ein Verbot. Die Vortragende ging in ihrem Beitrag „Explaining 20th Century Art to the Public“ der Frage nach, ob gerade hierin der Schlüssel zum Missverständnis zwischen Kunst und Betrachter liegen könnte. Um die Eigenart zeitgenössischer Kunst, auch deren zahlreiche Rückgriffe auf ältere Kunstformen zu zeigen, müsse sich die Kunstvermittlung nicht nur intensiver mit der genauen Beschreibung und Analyse des Materials von Kunstwerken (beispielsweise in Beuys' Arbeiten aus Fett) beschäftigen, sondern auch klären, welche Bedeutung der sinnlichen Erfahrung durch den Betrachter dabei zukomme. Hierbei spiele das Anfassen-Dürfen eine ebenso große Rolle wie das Berührungsverbot. Diskussionsstoff bot daher vor allem die Frage, inwiefern Kunstwerke dem Publikum auch zum Anfassen und Ausprobieren zur Verfügung gestellt werden sollten, selbst wenn Kunstwerke vom Urheber explizit dafür ausgewiesen wurden; denn aus konservatorischen Gründen bleiben selbst diese meist unter Verschluss. Die Referentin listete eine Reihe von offenen Fragepunkten auf, die noch zu klären wären, etwa, ob die Museen in der Pflicht wären, neue Wege der Erfah-

rung von Kunst zu beschreiten, oder ob Künstler selber verstärkt Kunst schaffen müssten, die auf andere Weise erfahrbar wird.

Der Bild-Atlas „Global Icons“ ist ein Projekt, das die Geister scheidet. Er stellt sich als Internet-Plattform dar, die die „Ikonen“ unserer gegenwärtigen Welt zusammentragen soll und unternimmt dabei den Versuch, Kontexte zwischen verschiedenen Bildern aufzuzeigen. So zumindest stellten die Berliner Mitarbeiter Jacob Birken und Frank-Thorsten Moll ihren Digitalen Bild-Atlas der Kulturen vor („Globale Ikonen und die Inszenierung kultureller Identität in den Medien“. Bei Global Icons soll der Benutzer in die Lage versetzt werden, die Kontexte eines jeden Bildes nachzuvollziehen, indem er den Links von einem „Ikon“ zum anderen folgt. Eine Besonderheit des Projektes (das zur Zeit noch nicht online ist) ist dabei seine offene Basis: Es ist jedem angemeldeten User möglich, Bilder und Kontexte einzustellen, zu verändern und Kommentare zu schreiben. Besonders deutlich wurde daher in der nachfolgenden Diskussion die Sorge geäußert, wie ein solches Projekt sich kontrollieren lasse. Diese Angst vor unqualifizierter und unkontrollierter „Einmischung“ ist nicht unberechtigt, angesichts eines zunehmenden Erfolgs von Open-Source-Projekten wie zum Beispiel „Wikipedia“ scheinen sie jedoch unbegründet, ist es doch gerade die Offenheit und die daraus erwachsende „Community“, die eine Regulierung der Inhalte selber vornimmt. Eine andere, nicht weniger berechnete Frage war jedoch die Frage nach der Qualität der „Kontextualisierung“. Unter welchen Schlüsselbegriffen oder nach welchem Konzept wird diese vorgenommen? Kann es sinnvoll sein, eine Reihe von „ikonischen“ Bildern z. B. anhand ihrer Färbung durchzuarbeiten? Ist subjektives Empfinden ein Kontextualisierungsmerkmal? Das Projekt beansprucht offensichtlich, mehr zu sein als eine kunsthistorische Bilddatenbank und rekurriert durch seinen Titel nicht zufällig auf Aby Warburgs Projekt eines „Bilderatlas Mnemosyne“, um in dessen Fortentwicklung ein „globales Bildgedächtnis“ zu ermitteln. Trotz dieses eindeutig modischen Beigeschmacks könnte „Global Icons“ aber immerhin als Versuch verstanden werden, dem Phänomen des Transports von Bildern und Bildmotiven in Zeiten des Internet und der Medienvielfalt neu nachzugehen.

Insgesamt wiesen die Vorträge der Sektion zur modernen Kunst, unabhängig von ihrer teils hohen inhaltliche Qualität, einen Mangel an Bezug zum Leitmotiv des Kunsthistorikertages auf, das darin bestand, Kunstgeschichte als gesellschaftliche Herausforderung und Ausdruck von Zeitgenossenschaft zu befragen. Einzig Herr Kausch stellte sich (leider mit ungenügendem Ergebnis) dieser Aufgabe. Auch dem zur Verfügung gestellten Zeitkontingent von 20 Minuten pro Vortrag war nicht jeder der Vortragenden gewachsen. Es wäre durchaus eine Überlegung wert, für künftige Kunsthistorikertage die Zahl der Gäste pro Sektion zu reduzieren - oder den Kongress zeitlich auszudehnen. Gerade die Diskussionen, insbesondere um den zuletzt vorgestellten Bildatlas, haben gezeigt, dass das ausgiebige Gespräch über Kunst und Kunstgeschichte zu den wichtigsten und fruchtbarsten Aufgaben zählt.

Empfohlene Zitation:

Florian Blaschke: [Tagungsbericht zu:] Sektion "Kunstgeschichte der Moderne" (XXVIII. Deutscher Kunsthistorikertag, Bonn). In: ArtHist.net, 20.04.2005. Letzter Zugriff 15.03.2025.
<<https://arthist.net/reviews/425>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter

Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.