

Die veränderte Kraft des Konjunktivs. Wie Kunstgeschichten Kunstgeschichten neu schreiben

Birte Kleine-Benne (Hg.) (2024): *Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild*, rezensiert von Elisa Rufenach-Ruthenberg

Schlagworte: Kunstgeschichten postfundamentalisieren, Dispositiverkundungen, Institutionskritik, Gouvernementalitätsstudien, selbstreferenziell, dekonstruierend, sorgend, konstellativ, performativitäts-informiert

Bild 18, eine Filzstiftzeichnung auf Papier von Maria Fabricius-Wendt (104).¹ Mutmaßlich ist ein Ausschnitt aus einem Wartebereich einer Arztpraxis zu sehen gegeben. Drei Stühle, zwei davon leer. Auf dem dritten sitzt eine Person, von ihrem in den Händen gehaltenen Buch aufschauend, das Gesicht halb bedeckt von einer Atemschutzmaske, ein Oberteil tragend, auf welchem der Schriftzug Kunstgeschichte gerade noch lesbar ist. Sitzt die personifizierte Kunstgeschichte – krank oder sich vor Ansteckung schützen wollend (?) – in einem ansonsten womöglich leeren Wartezimmer? „Hat die Kunstgeschichte ein Problem?“ wird mit dem Titel dieser Arbeit gefragt. Und die vorliegende Publikation *Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte* antwortet mit einem entschiedenen Ja!

„Die Kunstgeschichte ist tot.“, behauptet sogar die Initiative edk mit dem ersten Teil des Titels ihres hier publizierten Textes (141). Für eine Wiederbelebung sei die Auseinandersetzung mit „Fragen einer Diversifizierung des Fachs, der Gegenstandsbereiche und der Geschichtsschreibung durch zum Beispiel eine queere und dekoloniale Kunstwissenschaft“ ebenso notwendig wie die Auseinandersetzung mit „Fragen zu Asymmetrien und Machtverhältnissen, etwa einer eurozentrischen Ausrichtung der Studieninhalte“ (35). Und mit dieser Andeutung eines Wiederbelebungsversuches, für welchen der Tod der Kunstgeschichte eine notwendige Voraussetzung ist, befinden wir uns bereits mitten im Diskurs, der sowohl rekonstruiert als auch erweitert und verschoben wird. Im Grunde geht es hier um eine Institutionskritik, um eine Kritik an der Institution Kunstgeschichte und eine Betrachtung von Kunstgeschichte als Dispositiv². Gleichzeitig aber kann und muss Kritik als Praktik instituiert und institutionalisiert werden, also als eine Handlungsform, die sich im Verständnis von Kritik im Foucaultschen Sinn widersetzt, „dermaßen, nicht von denen da, nicht um diesen Preis regiert zu werden zu werden“^{3,4}. In einer sol-

¹ Die Seitenangaben für die vorliegende Publikation werden direkt im Text in Klammern vorgenommen. Alle anderen Verweise werden in einer Fußnote so wie im Literaturverzeichnis übersichtlich aufgeführt.

² Elke Bippus, Jörg Huber und Roberto Nigro fassen Dispositiv mit Michel Foucault als „als ein Ensemble von Strategien und Beziehungen, das Wissensformen bedingt und von Wissensformen bedingt wird“, Bippus, Elke / Huber, Jörg / Nigro, Roberto (2012): Vorwort, in: *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*, hg. von dies., Springer, Zürich, 7–12, hier 11.

³ Foucault, Michel (1992 [1987]): *Was ist Kritik?*, Merve Verlag, Berlin, 52.

⁴ Siehe hierzu auch den lesenswerten Aufsatz von Birte Kleine-Benne *Learning from Institutional Critique. Den Gouvernementalitäten unserer Gegenwart/en begegnen*, https://bkb.eyes2k.net/download/2024_Kleine-Benne_LearningFromInstitutionalCritique_DE.pdf [27.12.2024].

chen Analyse gelte es, den Gegenstand der Untersuchungen zu verändern, indem die „Konzentration auf Institutionen als Formationen (oder netzwerktheoretisch formuliert als Knoten⁵) [zu] lösen und stattdessen die Dynamiken, Verbindungen und Abhängigkeiten (oder netzwerktheoretisch formuliert die Fäden, Netze und Netzwerke) [zu] begutachten und damit die Instituierungsprozesse nach[zu]verfolgen sind“.

Die Fragen danach, warum die Kunstgeschichte sterben muss(te) und wie sie wiederbelebt werden kann, verlangen nach Antworten, in denen bereits eine veränderte Untersuchungsoptik angelegt ist. Und diese wurden im Rahmen zweier Vorlesungsreihen⁶ an der Bauhaus-Universität Weimar, initiiert von der damaligen Gastprofessorin Birte Kleine-Benne, von unterschiedlichen Akteuren im Feld der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft auf eine je spezifische Weise gegeben. Doch solche Vorlesungsreihen – auf deren Beiträgen diese Publikation basiert – ist nur ein (weiterer, so möchte ich hinzufügen) Anfang. Ein ganzes Institut möchte die Herausgeberin Birte Kleine-Benne be- und gegründet wissen, um mit diesem eine Kunstwissenschaft aufzubauen, „in der Performativitäten, Operativitäten, Medialitäten und Politiken Aufmerksamkeiten fänden“ (26). Ein solches „Institut (beziehungsweise die Abteilung oder das Forschungsprogramm) Kunsthistoriologie würde“, so hofft Kleine-Benne, und mit ihr alle Autor*innen und Urheber*innen der Beiträge dieses Bandes, „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.“ Und sie führt aus: „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).

Birte Kleine-Benne adressiert in ihrem Appell ein Wir und damit meint sie „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“ (26). Als Person, die ein Kunst-Lehramtsstudium durchlaufen hat und nun an einer Kunstuniversität u.a. auch als Lehrende im Bereich Kunst und ihre Didaktik als Dozentin für Lehramtsstudierende tätig ist, fühle ich mich ebenfalls angesprochen. Insofern nehme ich mit meinem rezensierenden Text auch eine – wenn auch wenig Platz einnehmende, sondern eher implizite – kunstpädagogische Perspektivierung vor oder anders ausgedrückt: Ich plädiere dafür, zukünftig die Gesamtheit der in der Publikation gewonnen Erkenntnisse hinsichtlich des Nutzens für die Kunstpädagogik zu überprüfen, um auch diese einem dekonstruierenden und postfundamentalisierenden Prozess einer Re-Evaluation zu unterziehen.⁷ Denn nicht nur bei der Kunstgeschichte handelt es sich um „ein Medium im Kontext der akademischen Wissensproduktion und -vermittlung“, wie es Kleine-Benne beschreibt, sondern auch bei der Kunstpäda-

⁵ Vgl. Weber, Stefan (2001): *Medien – Systeme – Netze. Elemente einer Theorie der Cyber-Netzwerke*, Transcript Verlag, Bielefeld, 71–76, zitiert nach Kleine-Benne (28, Fußnoten 58/59).

⁶ 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, zitiert nach Kleine-Benne (196, Fußnote 122).

⁷ In diesem Sinne sind auch die Fragen, welche Kleine-Benne stellt, Fragen, denen auch die Kunstpädagogik nicht ausweichen darf, z.B.: „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?“ (25).

gogik. Insofern ist eine Kunstdidaktik, die sich auch auf das Medium Kunstgeschichte bezieht und ihre Dispositive mitträgt, in doppelter Hinsicht gewarnt, statt „heroische Erzählungen zu Einzelpersonen, Einzelwerken oder Einzelhinsichten zu deklarieren“, „postheroisch de[n] Wissensapparat und mit ihm seine Begriffe, seine Distinktionen, seine Institutionen und seine Infrastrukturen zu durchleuchten“ (19f.).⁸

Wenn wir den Argumenten der Autor*innen der vorliegenden Publikation zustimmend folgen, ließen die Schlussfolgerungen uns erkennen, „dass es sich bei der Kunstgeschichte um eine Praxis und zwar insbesondere um eine affizierende, eine habituelle und eine performative Praxis handelt“ (19f.). Mit dem Wissen um Subjektivierungsprozesse und Steuerungsmechanismen, welche nebenbei bemerkt auch bereits in den Bildungswissenschaften in Form von gouvernementalitätstheoretischen Analysen in den Blick genommen werden, stoßen wir auf die Unvermeidlichkeit, „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“ (20), bevor wir uns einer Erzählung anschließen und mit ihrer Wiederholung zu einer zu unrecht souverän auftretenden Vormachtstellung beitragen.

Was eine solche Einsicht für weitreichende Folgen haben müsste und wie diese in der Adaptierung bzw. Neu-Justierung und prinzipiellen Umstrukturierung von Lehr-Lern-Settings sichtbar werden könnten, beantwortet die vorliegende Publikation nicht. Sie liefert jedoch stichhaltige Argumente und wertvolle Impulse, um eine solche Ausrichtung theoriegeleitet in einem weiteren Praxisfeld vorzunehmen.

Mit dieser Buchbesprechung soll es möglich werden, ein Gespür für die spezifische Mentalität⁹ dieser Publikation zu entwickeln. Wobei zu betonen ist, dass weder einzelne Beiträge ausführlich besprochen, noch ihre interrelationalen Verflechtungen abgebildet werden können. Ich werde vielmehr versuchen, entlang einiger rahmenden und zugleich öffnenden Perspektivierungen der Herausgeberin einen Eindruck zu vermitteln, welches Format diese Publikation ist und wie sie sich darüber selbst vermittelt.

„Ein Schwergewicht!“, war ich versucht zu schreiben. Nicht unbedingt aufgrund der Anzahl der Beiträge, sondern eher aufgrund ihrer Komplexität, zum einen in ihrer gedanklichen Zusammenführung als Gesamtheit von Expertisen, zum anderen hinsichtlich des vorausgesetzten Wissens um Bezugssysteme, Referenzautor*innen, Diskurse, Fachtermini, Praxisfelder u.a., die zusammen mit teils herausfordernden sprachlichen Eigenheiten die Lesbarkeit erschweren. Doch bei eingehender Betrachtung lässt sich die Publikation eher als ein Leichtgewicht beschreiben, als David, um genau zu sein, der mit dem Giganten Goliath, respektive Kunstgeschichte, ringt.

⁸ Wie dies in einer Lehrpraxis im universitären Kontext zum Format werden kann, lässt sich mit einem Blick auf die von der Herausgeberin angebotenen Lehrveranstaltungen zeigen. Um hier nur ein Beispiel zu nennen: *Postfundamentalistisch gefragt: Was ist bzw. wie wird ...?*, Seminar aus dem Wintersemester 2022/23. Hier heißt es: „Was ist ein Autor?“ fragte Michel Foucault 1969, 1978 dann ‚Was ist Kritik?‘. Wir wollen fortsetzen mit: Was ist bzw. besser wie wird ein Bild? Die Moderne? Die Post-, Alter-, Gegen- oder Post-Postmoderne? Das Post-Anthropozän? Das Betriebssystem Kunst? Der White Cube? Das ästhetische Regime? Der Kontext? Eine Form? Netzwerke? ... Wir wollen diese Begriffe beim Werden beobachten, über welche Bilder, Vorstellungen, Formeln, Ideale, Klischees, Ideologien etc. sie sich etablieren beziehungsweise wie wir sie mit welchen Handlungen und Praktiken durch unsere täglichen Wiederholungen etablieren. Denn mit Foucault nehmen wir an, dass unsere Praktiken diese Be-Griffe nicht nur zum Ausdruck bringen, sondern auch formen.“, <https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2022-23-S1.html> [27.12.2024].

⁹ Pierangelo Maset spricht im Zusammenhang mit seinem Vorschlag, „ästhetische Operationen“ für eine kunstpädagogische Praxis in den Blick zu nehmen, von „Mentalitäten“, die eine operationalisierende und dennoch nicht in gleicher Weise wiederholbare Praxis charakterisieren, sich allerdings jeder Technisierung entziehen. U.a. hier: Maset, Pierangelo (2005): Ästhetische Operationen und kunstpädagogische Mentalitäten, in: *Kunstpädagogische Positionen. Band 10*, hg. von von Karl-Josef Pazzini, Eva Sturm, Wolfgang Legler und Torsten Meyer, Hamburg University Press, Hamburg.

Hartnäckig und klug wird hier versucht, ein etabliertes „Regime der Wahrheit“ (279), wie Diana Sirianni es mit Bezug auf Michel Foucault in ihrem Beitrag formuliert, auszuhebeln, und das Feld als ein umkämpftes sichtbar zu machen (Kampf in Entlehnung aus dem Lateinischen von campus, Feld). Denn Kunstgeschichte wird zu unrecht als eine lineare Konstruktion erzählt und diejenigen, die dies tun, operieren auf verschiedenen Ebenen, „um eine einheitliche, sich selbst erfüllende Erzählung zu (re)produzieren, die ihrerseits durch den institutionellen Betrieb gestützt und gestärkt würde“ (ebd.). Ein solches „Legitimationsprogramm“ bestünde, so fasst es Sirianni zusammen, unter anderem in dem Begrenzen ihres Untersuchungsfeldes auf Künstlerbiografien und Kunstwerke, im Ausschließen oder Ungültigmachen alternativer Erzählungen und im Schaffen eines epistemischen Regimes, das Hegemonien, Privilegien und Konformitäten re/produziert. (279 f.)

In ihrem Bemühen um einen Gegenkanon kommen die Autor*innen der Textbeiträge des Sammelbandes selbst nicht ohne kanonisierte Publikationen und ihre Autor*innen aus¹⁰. Doch diese werden vorrangig dafür genutzt, die Disziplin Kunstgeschichte mit dem einschlägigen Wissen anderer Disziplinen zu konfrontieren und sich ihrer eigenen Disziplinierung gewahr zu werden. Zudem wird durch eine beeindruckende Vielzahl an Referenzen in den Beiträgen die Polyphonie derjenigen, die in dem Feld tätig sind, hörbar.

Dass eine Lesbarkeit in mehrfacher Hinsicht erschwert ist bzw. sein könnte, liegt zum einen auf Seiten der Rezipient*innen in der Trägheit der Gewöhnung des Blickes durch etablierte Erzählungen von Bildungsinstitutionen und damit auch in Erwartungshaltungen begründet. Anlässe und Strategien dafür, wie ein Ver-, Um- und Neulernen initiiert werden kann, welches u. a. auch Nora Sternfeld¹¹ für das Praxisfeld der Kunstvermittlung und damit auch für eine kunstpädagogische Praxis als notwendig erachtet, gibt es in diesem Band reichlich. Mit ihnen wird es möglich, Seh- und Lesegewohnheit zu ver-, um- und neu zu lernen, Erwartungen neu auszurichten, eine kritische Haltung einzunehmen, im Sinne Foucaults eine „Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden“¹² zu lernen. Zum anderen lässt sich (in bester Absicht) eine Taktik seitens der Autor*innen der wissenschaftlichen Texte und Urheber*innen der Zeichnungen, Collagen, Montagen und Fotografien unterstellen, die implizit dazu auffordern, mit Seh- und Lesegewohnheiten zu brechen, die das Zögern, Stolpern, Staunen und Re-Evaluieren als notwendig erachten, um neu lesen zu lernen, um im Zuge einer dekonstruierenden Arbeit diese zugleich als außer Kraft setzendes und empowerndes Enactment zu schätzen.

Dabei operiert jeder Beitrag in eigenem taktischen Habitus, wobei eine gemeinsame Strategie stets greifbar bleibt. Erzählt werden verschiedene Kunstgeschichten: etwa die Kritische Kunstgeschichte, Engagierte Kunstgeschichte, Postkoloniale Kunstgeschichte, Feministische Kunstgeschichte und die Kunstgeschichte im Migratory Turn, die Kunstgeschichte der De/Karbonisierung, die Postfundamentalistische Kunstgeschichte, auch Social Media Art History, Disability in Art History, Hybrid Art Histories und Tiersensible Kunstgeschichte(n) räumen sich einen Platz ein, eingerahmt von der Kunstgeschichte zweiter Ordnung und bis hin zum „Ende der

¹⁰ Wie bspw. Schriften von Michel Foucault zu Wissens-, Macht- und Subjektivisierungsdiskursen, Pierre Bourdieus aus Feldstudien abgeleitete Handlungstheorien, Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie, Jaques Derridas poststrukturalistische Gedanken zum Zusammenhang von Performativität, Iterabilität und Dekonstruktion, die feministischen und queer-theoretischen Anknüpfungen Judith Butlers oder die im postkolonialen Geiste verfassten und die Stimmen von Subalternen stärkenden Texte Gayatri Chakravorty Spivaks.

¹¹ Bspw. als Herausgeberin gemeinsam mit Ayşe Güleç, Carina Herring, Gila Kolb und Julia Stolba (2020): *Vermittlung vermitteln. Fragen, Forderungen und Versuchsanordnungen von Kunstvermittler*innen im 21. Jahrhundert*, NGBK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin; Sternfeld, Nora (2024): Wer ist alle? Kunstpädagogische Ausschlüsse und Ansprüche, in: *All inclusive? Kunstpädagogik im Spiegel der Inklusion*, hg. von Michaela Kaiser, Andreas Brenne, Nina Ahokas: Schriftenreihe Kunst Medien Bildung. Band 19, Koppad Verlag, München, 241–248.

¹² Foucault, Michel (1992 [1987]): *Was ist Kritik?*, Merve Verlag, Berlin, 12.

Kunstgeschichte“. Jedoch treten sie einzeln nicht als jeweilige Alternative auf mit der Illusion einer Wahlmöglichkeit, nein, sie bilden in ihrer Gesamtheit eines vorläufigen und unabgeschlossenen Spektrums möglicher Gegenstandsbereiche und Methodenzugriffe die Alternative zur Kunstgeschichte im Singular und sind darin obligatorisch. Denn „[e]s gibt kein unschuldiges Erzählen [...]“¹³ (9).

Mit Kim de L’Horizon ist es „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“. Wie sie glaube auch ich, „dass sich diese Geschichten um uns herum bauen, dass wir die Welt durch ihr Alphabet hindurch wahrnehmen [...], dass die Geschichten, die wir uns nicht erzählen, auch uns selbst nicht, noch einmal eine ganz andere Geschichte sind.“¹⁴ (9). Dieser Glauben trifft nun auf faktische Indizien und fordert auch vermittelnde und lehrende Akteure auf, ihre weitergetragenen und selbst synthetisierten Erzählungen auf ihre Herkunft, ihre Funktionen und Effekte hin zu befragen. Ebenso wie René Magrittes Arbeit *Ceci n’est pas une pipe* eine Reflexion auf Bildhaftigkeit im Bild selbst vollzieht, muss auch eine Disziplin Kunstgeschichte selbstreflexiv hinsichtlich ihrer Methoden und Gegenstände operieren. Und ebenso wie Gernot Böhme in dem Artikel Das ist doch eine Pfeife. Über Kunst und Werbung bei Magritte¹⁵ darauf hinweist, „den sozialhistorischen Hintergrund zu sehen und den professionellen Hintergrund Magrittes“ in den Bildleseprozess einzubeziehen, können uns nicht nur die Bilder bzw. Bildnisse etwas über ihre Herkunft und ihren Gebrauch verraten, sondern auch kunstgeschichtliche Praktiken und Narrative über ihre genealogischen Verwurzelungen, Abhängigkeiten, machtvollen Begehren und Wirksamkeitsbestrebungen.¹⁶ Und – das ist das zentrale Postulat in dem ansonsten um Dezentralisierung bemühten Versuch – all dies macht etwas mit uns / es macht uns. Ein Zitat von Eduardo Galeano, welches Sirianni ihrem Artikel voranstellt, schärft in besonders poetischer Weise den Blick für Politiken, deren Effekte unser Körper- und Leib-Sein formatieren:

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.¹⁷

Welche Institutionen befragen wir, um (welche) Antworten zu erhalten? Und warum? Wie sind Institutionen zu solchen geworden? Und durch was/wen und gegen was/wen? Was und wen instituieren diese? Und wie? Was wird durch sie nicht/sagbar und nicht/sichtbar¹⁸? Welche Rolle spielen sie in Subjektivierungsprozessen? Welche Aussagen treffen sie über sich selbst?

¹³ Lotz, Wolfram (2021): *Wagnis Wirklichkeit. Im Gespräch mit Michael Wolf*, 03.03.2021, <https://youtube.com/watch?v=7lx9z2QiMOc&t=6s>, TC 46:33 bis 47:36, zitiert nach Kleine-Benne (9).

¹⁴ L’Horizon, Kim de (2022): *Blutbuch*, DuMont Buchverlag, Köln, 59, zitiert nach Kleine-Benne (9).

¹⁵ Böhme, Gernot (1995): Das ist doch eine Pfeife. Über Kunst und Werbung bei Magritte, in: *KUNSTFORUM. Band 129*, 166–177.

¹⁶ Gefragt wird hier beispielsweise: „Welche affektiv aufgeladenen Projektionen und Sehnsuchtsbilder (in) der Kunstgeschichte stellen zum Beispiel mit Ahmed Glücksvorstellungen her, haben damit also eine ideologische Funktion?“ (24).

¹⁷ Galeano, Eduardo (2019): *Window on the body*, zit. n. Staci. K. Haines: *The Politics of Trauma*, North Atlantic Books, Berkeley, 17, zitiert nach Sirianni (279, Fußnote 2).

¹⁸ Oder in der Schreibweise Nicht*sagbar und Nicht*sichtbar, wie sie Elke Bippus in ihrem 2020 erschienen Beitrag *Strategien des Nicht*Sagbaren / Nicht*Sichtbaren. Überlegungen zum Dispositiv der Ästhetik* einführt und in Fußnote 14 auf S. 59 wie folgt erläutert: „Ich spreche vom Nicht*Sichtbaren und Nicht*Sagbaren in Differenz zum Unsichtbaren und Unsagbaren. Dabei gehe ich davon aus, dass Sichtbares wie Sagbares diskursiv formiert sind und begreife das Unsichtbare oder Unsagbare nicht als natürlich gegeben, vielmehr als etwas, das aufgrund spezifischer historischer Bedingungen Nicht-Sag- bzw. Nicht-Sichtbar wird. Mit der Schreibweise Nicht*Sag / Sichtbar soll auf die hegemoniale Konstruktions- oder Definitionsmacht verwiesen werden, die etwas Sicht-

Auch Kunstgeschichte rückt auf einer Metaebene als Subjektivierungsmaschinerie und Steuerungsinstrument in den Fokus der Betrachtung. Und es ist eine immense Leistung vorliegender Publikation, den Wahrheitsgehalt dieser Aussage durch so vielfältige Wirklichkeiten zu bekräftigen, in welchen Wissen situiert und performiert wird. Sie bemüht sich, neben all dem, „was als normal gilt“ auch „all das, worüber die Gesellschaft Schweigen bewahrt“ zu erzählen, denn „all jene“, so wird Annie Ernaux zitiert, „die diese Dinge empfinden, sie aber nicht benennen können, [sind] zu Einsamkeit und Unglück verdammt“ (9).¹⁹ Diese Publikation benennt, macht sagbar, sichtbar und sie performt, was sie fordert: Kunstwissenschaft, die nicht verdeckt ein Tun zu sein²⁰ und tritt sich dieser Tatsache gegenüber verantwortlich zeigend sorgend auf.

Die Herausgeberin Kleine-Benne fasst es in dem ersten Textbeitrag der Publikation, welche das bereits bearbeitete, in Bearbeitung befindliche und noch zu bearbeitende Feld skizziert, folgendermaßen: „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“ (15). Auf sechzehn Seiten dieses ersten Textes macht sie deutlich, dass sie Verantwortung übernimmt und kommt damit der selbst mitformulierten Forderung nach, welche im Zusammenhang mit der Tagung Dispositiv-Erkundungen, jetzt., 2019, an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte gefasst und in der Publikation *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs* abgedruckt worden ist: „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.“²¹ Das fünfte Kapitel ihres zweiten, in selbigem Sammelband befindlichen Textes wurde zum damaligen Zeitpunkt (2021) zunächst zurückgestellt, „um den spekulativen Anteil des Textes stärker zu gewichten und den Text endgültig als ein Arbeitspapier auszuweisen“²², wie die Autorin selbst schrieb. Mit dem Aufbau einer Kunsthistoriologie, die sie als Desiderat bezeichnete und für die sie nach „ideentheoretischen Positionen in der Kunstgeschichte“ auf der Suche ist, löst Kleine-Benne mit dem aktuellen Sammelband *Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte* implizit ein Versprechen ein. In diesem Sinne liest sich die vorliegende Publikation als Aktualisierung ihrer Forderung nach kritischer Praxis. In dieser wird zum einen die Sympathie mit Foucaults Auffassung von Kritik deutlich: „Als erste Definition der Kritik schlage ich also die allgemeine Charakterisierung vor: die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden“²³. Zum anderen wird eine affektive Dimensionen hinzugezogen: „[T]hey leave no part of us untouched, unaffected, unaltered.“²⁴

Das Programm Kleine-Bennes sieht die Be/Gründung eines Instituts für Kunsthistoriologie und Gouvernementalitätsstudien (eine Abteilung oder auch ein Forschungsprogramm) vor, „mit

bar/Nicht-Sichtbar bzw. Sagbar/Nicht-Sagbar werden lässt.“, in: *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, hg. von Birte Kleine-Benne, Logos Verlag, Berlin, 57–79.

¹⁹ Ernaux, Annie (2019): *Die Jahre*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 104 [*Les années*, Paris 2008], zitiert nach Kleine-Benne (9).

²⁰ Zur Erläuterung sei insbesondere der Artikel von Diana Sirianni im vorliegenden Band empfohlen: *Wie kann eine Kunstgeschichte zweiter Ordnung praktiziert werden? Performativitäts-informierte Kritik als Teil einer verkörperten Epistemologie* (279–295).

²¹ https://bkb.eyes2k.net/2019_DispositivErkundungen_Mitteilung-Statement.pdf [Abruf: 27.12.2024].

²² Kleine-Benne, Birte (2020): Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ..., in: *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, hg. von dies., 157–191, hier 157.

²³ Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1991, 12., zitiert nach Kleine-Benne in *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, a.a.O., 186.

²⁴ McLuhan, Marshall / Fiore, Quentin (1967): *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Bantam Books, New York, 26., zitiert nach Kleine-Benne in *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, a.a.O., 187.

dem sich die Kunstgeschichte zu sich selbst ins Verhältnis setzt“ und durch welches erarbeitet wird, „was Kunstgeschichte gewesen sein könnte“ (15). In diesem liefert sie nicht nur Introspektionen im Sinne einer Kunsthistoriologie, sondern bildet Interrelationen, die als Gouvernamentalitätsstudien gelesen werden, um dann in einem dritten Schritt eine Kunstgeschichte zweiter Ordnung zu skizzieren, die ein notwendig gewordenenes transgressives Moment hinzufügt. Die „Arbeit im Gelände“,²⁵ wie sie bereits mit und in den Dispositiv-Erkundungen angekündigt und auch schon praktiziert worden ist, findet hier seine Fortsetzung.

Es überrascht ein wenig, dass die Herausgeberin sich so stark des Konjunktivs bedient. Warum – um hier nur eines von unzähligen Beispielen herauszugreifen – schreibt Kleine-Benne: „Zu fragen wäre, welche spezifischen Methoden, Wissensordnungen und Episteme, aber auch welche Unsichtbarmachungsprozeduren dabei explizit die Kunstgeschichte ausgebildet hat“ (30), wenn doch auch an jeder Stelle der Appell mitschwingt, dies nicht nur als Option auszuweisen, sondern mit Dringlichkeit zu fordern? Ist nicht ein Institut für Kunsthistoriologie und Gouvernamentalitätsstudien längst über seine konzeptionelle Phase hinaus bereits in institutionalisierenden Praktiken konstituiert? Die Be/Gründungen liegen bereits in Form einer Vielzahl an Publikationen (und damit meine ich nicht nur Bücher im klassischen Sinne, sondern auch Webseiten, Beiträge in Social Media-Netzwerken u.a.) inklusive dieses Bandes vor. Doch die vielen Konjunktivierungen erscheinen nicht im Gewand des Fakultativen, wenn der Anspruch besteht, die eigene und kollektive kunstwissenschaftliche Arbeit durch den Postmodern-Turn zu schieben. Wohl aber darf dieser Vorschub durch spekulative Praktiken geleistet werden. Mir scheint, dass sowohl eine ästhetische Praxis, wie sie die selbstbezeichneten „Forschungskompliz:innen“ Anke Haarmann, Alice Lagaay, Tom Bieling, Torben Körschkes, Petja Ivanova, Frieder Bohaumilitzky und Barbo Scholz in Kollaboration in ihrer Publikation *Specology* zu einer ästhetischen Forschung²⁶ skizzieren, als auch das Theoretisieren von Vertreter*innen eines spekulativen Realismus hier unterstützend tätig sein könnten. Die vorliegende Publikation öffnet dafür einen Raum.

Mit dem Konjunktiv wird an jeder Stelle des Textes die Kontingenz von Tatsachen wachgehalten, zum einen für Bedingtheiten sensibilisiert und zum anderen die verantwortungsvolle Entscheidungsfindung jede*r Einzelnen herausgefordert. Das Fach Kunstgeschichte, so Kleine-Benne, ließe sich als Teil des Regimes Kunstgeschichte „als ein Wissensgebiet mit dem dazugehörigen Wissensverständnis und Wissenskanon, den dazugehörigen Wissenschaftler*innen, der Fachliteratur und den Fachbegriffen umreißen [sic!]“ und „die wirksamen homogenisierenden Konzepte, Prinzipien, Methoden, Ordnungen und Logiken“ wären zu erforschen (20). Mit dem Wissen um Macht konstituierte und konstituierende Diskurse, handlungsleitende Regime und Gouvernamentalitätsmechanismen und -techniken, welche auch Fach und Disziplin Kunstgeschichte fest im Griff zu haben scheinen, wird ein darauf antwortendes und darin verantwortendes Vorgehen gefordert (mit Donna Haraway ließe sich von einer Response-ability sprechen). Dieses versteht „die Disziplin [Kunstgeschichte] im Anschluss an bereits vorliegende Forschungen zu Macht- und Kontrollprozeduren im Sinne einer Normierung, Disziplinierung, Regierung und Regulierung“ und untersucht daher Disziplinierungsmaßnahmen, „durch die etwas mithilfe von Kontroll-, Einschränkungs- und Ausschlussprozeduren, von Grenzziehungen und Absicherungsmaßnahmen zum funktionierenden Teil eines Apparates reg(ul)iert“ wird (20).

Gehen wir mit der Autorin mit, so müssten wir „Kunstgeschichte selbst als einen Operator in dem dispositiven Feld der Kräfteverhältnisse“ begreifen und diesen sowohl als „vermachtet als

²⁵ Deleuze, Gilles (1991): Was ist ein Dispositiv?, in: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, hg. von Francois Ewald und Bernhard Waldenfels, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 153, zitiert nach Kleine-Benne (15).

²⁶ Haarmann, Anke / Lagaay, Alice / Bieling, Tom / Körschkes, Torben / Ivanova, Petja / Bohaumilitzky, Frieder / Scholz, Barbo (Hg.) (2023): *Specology. Zu einer ästhetischen Forschung*, Adocs Verlag, Hamburg. <https://adocs.de/de/buecher/design-theorie-praxis/specology-zu-einer-asthetischen-forschung> [27.12.2024].

auch vermachend“ in den Blick nehmen und in seinen Operationsweisen untersuchen. Wie von Kleine-Benne beispielhaft aufgezeigt, existieren bereits Untersuchungen dieser Art, doch die „Arbeit im Gelände“ ist, mit Foucault gesprochen, noch weit davon entfernt, abgeschlossen zu sein und – so sollte hier eigentlich evident gemacht geworden sein – sie wird es auch nie. Konsequenz stellt sich die Publikation der Aufgabe, „die Linien eines Dispositivs“ Kunstgeschichte weiter zu entwirren, daran mitzuwirken eine (intraaktive) Karte anzufertigen, zu kartographieren, vermeintlich bekannte und unbekannte oder, um es mit Elke Bippus zu sagen, nicht*sichtbare Länder auszumessen und Nicht*Sagbares sagbar bzw. lesbar werden zu lassen.

Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte lässt sich als Zusammenführung vieler berufsbiographischer Linien der Herausgeberin und den von diesen durchkreuzten Feldern fassen. Anstelle eines einzelnen roten Fadens bilden viele parallel, asynchron und nicht linear laufende Fäden ein Gewebe. Ich möchte kein Profilierungsbild zeichnen, jedoch für die Performativität einer Praxis sensibilisieren, die sich durch „Distanziertheit plus Involviertheit plus Dringlichkeit plus Methodologie plus Epistemologie plus Praxeologie minus Dur“²⁷ auszeichnet und dies eben nicht in einem Autonomiestreben, der eigenen Exzellenz zur Sichtbarkeit verhelfenden Weise, sondern einer kollaborierenden, sorgenden und sich-verwandt-machenden Weise, einer ökologisierenden. Und von einer solchen Praxis kann auch die Kunstpädagogik nur lernen!

Mit der Titeländerung von Thorsten Schneiders Artikel *Als die Kunstgeschichte kritisch wurde?*, welche sich durch das Hinzufügen des Fragezeichens vollzog, wird ein Umdenken sichtbar. In ähnlicher Weise lässt sich nicht nur die wissenschaftliche Recherche-, Schreib- und Lehrpraxis²⁸ in ihrer Gesamtheit, sondern auch die Sprache Kleine-Bennes exemplarisch unter dem Gesichtspunkt Performativität betrachten. Diese ist, wie es als Forderung an ein kunstgeschichtliches Selbstverständnis gestellt wird, u.a. hybridisiert und hybridisierend: Einschlägige Referenzen finden mit den jeweiligen zentralen Begrifflichkeiten Einzug in die so wortgewandte, vielfältige und an keiner Stelle beliebige Sprachpraxis der Autorin. Damit macht sie deutlich, dass es niemals nur um leere Worthülsen im wissenschaftlichen Diskurs und einer theoretisierenden Praxis gehen darf, sondern Theoreme stets Werkzeuge liefern müssen, um etwas sichtbar, sagbar, erweiterbar, gehbar und darin letztlich auch leiblich spürbar werden zu lassen, damit eine reale Veränderung in lebensnahen Praktiken herbeigeführt werden kann (Stichwort Involviertheit).

Das Vokabular bildet ein weites Spektrum von eher technisch-analytischen Begriffen wie Re-Entry nach George Spencer Brown bis hin zu stark leiblich-assozierten wie Empathie und Sorge sowie diese beiden Stränge verbindende Begriffe wie (non)performativity nach Sara Ahmed. Zum einen werden damit die Verbindungslinien zu Referenzen außerhalb der Publikation nicht nur in den zahlreichen Verweisen explizit, sondern zeigen sich auch implizit. Und dies trifft ebenso auf die geschickte Verknüpfung der einzelnen Beiträge der vorliegenden Publikation zu. Der Herausgeberin gelingt es wunderbar, diese auf indirekte Weise miteinander ins Gespräch zu bringen, ihnen eine gemeinsame Agenda zu geben, ohne ihre Differenzen dabei zu nivellieren, ja im Gegenteil, sie macht die Notwendigkeit einer Polyphonie zum Gelingen des Vorhabens deutlich. Die wertschätzenden Worte der Dankbarkeit gegenüber allen an dieser Publikation Beteiligten, unabhängig davon, welchen beruflichen Status sie haben, verlieren dadurch in voller Gänze einen floskelhaften Charakter.

²⁷ Entnommen aus den Guidelines_Institutional_Critique_2024. Sie sind Extrakte des Textes Learning from Institutional Critique. Den Gouvernementalitäten unserer Gegenwart/en begegnen von Birte Kleine-Benne, 2024, https://bkb.eyes2k.net/2024_Guidelines_Institutional_Critique.html [27.12.2024].

²⁸ Um einen Eindruck von der eigenwilligen wie innovativen und ambitionierten Lehrtätigkeit Kleine-Bennes zu erhalten, sei hier auf ihre Webseite verwiesen, auf welcher sich Links zu öffentlich zugänglichen Seminar-Webseiten finden sowie den daraus entstandenen Projekten und Publikationen, wie auch der vorliegende Sammelband einer ist: <https://bkb.eyes2k.net/> [27.12.2024].

Zugegeben: An vielen Stellen wird es vermutlich für eine Person, die nicht bereits an all den „Dispositiv-Erkundungen“ teilgenommen hat, schwierig, die Aussagen einzuordnen, die Bezüge sofort herstellen oder die Andeutungen in das eigene Wissen integrieren zu können.²⁹ Wer nicht vertraut ist, exemplarisch und insbesondere, mit dem Begriff Dispositiv und wer sich fragt, ob Moderne ebenfalls ein Dispositiv ist, für denjenigen wird die Lektüre zu einer besonders reichhaltigen Herausforderung. Doch ich meine dies in einem gänzlich positiven Sinne. Denn die zahlreichen Erläuterungen und Referenzen machen es möglich, sich an entsprechenden Stellen zu vertiefen und sich Terme, Theoreme und Theorien Stück für Stück zu erschließen (ohne dabei jemals an ein Ende zu kommen). Zudem bietet die Publikation eine Auswahl an Beiträgen an, die in jeweils ganz eigener Weise Begriffe einführen und mit ihnen operieren. Laura Hindelang beispielsweise merkt in ihrem Beitrag an, „Moderne war nie ein ausschließlich geistiges oder ästhetisches Konzept oder Projekt. Sie wäre genauer mit dem Bild einer gigantischen globalen Baustelle charakterisiert“ (155). Und mit diesem Bild arbeitend, fordert sie Untersuchungen klimaverändernder Energieregime und fragt, „ob und wie fossile Rohstoffe und Energien die künstlerische und architektonische Moderne überhaupt erst zu dem gemacht hat, was sie allgemein darstellt“ (154). Einer „Kunstgeschichte der De/Karbonisierung“ soll mit Fragen wie dieser der Weg bereitet werden, eine Kunstgeschichte, die womöglich eine ökologisch relevante Disziplin im 21. Jahrhundert werden könnte, eine Kunstgeschichte, so Hindelang, die in der Lage wäre, künstlerische Projekte, wie die in ihrem Beitrag beschriebenen, „für die Analyse von Ursachen und Lösungsansätzen des Klimawandels auszuwerten“ und damit die „Agency und Ästhetik von Infrastrukturen und Rohstoffassemblagen sichtbar“ zu machen, „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“ (165).

Anhand dieses kurzen Einblickes sollte deutlich werden, dass jeder Beitrag mit eigenen (und geteilten) Begriffen, theoretischen Konzepten und Bildern operiert, um die Aussagen innerhalb des selbst gewählten Fokus möglichst greifbar werden zu lassen. Dieser Umstand ist zugleich notwendig für eine Polyphonie und mit dieser wertvoll, zugleich stellt er die lesende Person auch vor Herausforderungen. Meines Erachtens lohnt es sich, diese anzunehmen! Schließlich sind viele unserer Vorstellungen, wie es Diana Sirianni in ihrem Beitrag im Kontext von Judith Butlers Gedanken zur Konstruktion von Geschlecht formuliert, „eine nicht unschuldige Illusion“. Und blicken wir auf all die Beiträge auch mit einem performativitäts-informierten Wissen, dann werden wir des Umstands gewahr, in wie vielfältiger Weise Performative in der Analyse von Kunstgeschichte als Institution benannt werden – und Sirianni weist auf zweierlei hin: Erstens kann ein „Performativ [...] textuell, repräsentativ, körperlich, es kann sogar ein Schweigen oder eine Aussage sein“, und zweitens schaffen „[p]erformative Bezeichnungen [...] Realität/en, während sie gleichermaßen vorgeben, nur beschreibend zu sein“ (284). Mag diese Vielfalt auch zuweilen überfordern und das Bedürfnis nach Ordnung entstehen, so finden wir doch mit der Publikation selbst eine Ermutigung, Nicht-Ordnung zumindest in gewisser Hinsicht als Ermöglichungsinstrument zu schätzen. Ersetzen wir mit Latour Modernisierung als Verfahren durch Ökologisieren!³⁰

Rahel Puffert, Professorin für Kunst und Bildung am Institut für Performative Künste und Bildung der HBK Braunschweig, würde sich dieser Aufforderung sicherlich anschließen. Ihr

²⁹ Als Beispiel mag hier folgende Textpassage dienen: „Ursache hierfür könnte sein, den Konstruktions- und Konstruiertheitscharakter der zur Anwendung gebrachten, aber immer wieder scheiternden Postulate selbsterhaltend nicht in den Blick zu nehmen. 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.“ (22, Hervorhebungen von Kleine-Benne).

³⁰ Latour, Bruno (2010): Modernisierung oder Ökologisierung? Das ist hier die Frage, in: *ARCH+* 196/197, 12–20, <https://www.archplus.net/home/archiv/artikel/46,3204,1,0.html> [27.12.2024].

Beitrag *Umräumen statt aufräumen*, in welchem sie 2020 mit dem Prinzip ›Umräumen‹ bei den sozialen und räumlichen Arrangements in Lehr- und Lernzusammenhängen selbst ansetzt, bildet einen geeigneten Verbindungsstrang, um das auch von ihr bearbeitete Feld Kunst- und Institutionskritik mit einer Neuausrichtung pädagogischer Aufmerksamkeit bzw. einer Änderung des Untersuchungsgegenstandes in ein Wechselspiel zu bringen.

Der Herausgeberin des vorliegenden Sammelbandes, Kleine-Benne, geht es meines Erachtens nicht darum, Errungenschaften der Moderne zu negieren bzw. Moderne als Dispositiv, welches so eng mit der Entwicklung der Disziplin Kunstgeschichte verzahnt ist, grundsätzlich abzulehnen, sondern darum, es mit einem radikalen Konzept des Performativen operativ-strategisch zu analysieren, zu dekonstruieren und daraufhin zu befragen, mit welchen verschließenden Strategien sich um Abgrenzung, Kategorisierung, Säuberung usw. bemüht worden ist und sich weiterhin bemüht wird. Das Werkzeug Moderne und mit ihm das Fach und die Disziplin der Kunstgeschichte muss einer Kritik unterzogen werden, die sie als geordnet und ordnend, als gesteuert und steuernd, als regiert und regierend sichtbar werden lässt und die daraus resultierenden Effekte problematisiert.

Was muss entverselbstständigt werden? Sind Aufklärung, Vernunft und Autonomie noch tragbare Konzepte?

Aktuelle politische Entwicklungen wie sie sich prominent mit dem (wiederholten) Amtsantritt Donalds Trumps im Regimewechsel in den USA zeigen und den damit einhergehenden ideologisch-strategischen Umstrukturierungen des Machtapparates, aber auch täglich medial vermittelte Äußerungen von Rechtspopulist*innen, rechtskonservativen Machtinhaber*innen und aufstrebenden Politiker*innen wie dem amtierenden argentinischen Präsidenten Javier Milei, dem türkischen Präsidenten Recep Tayyip Erdoğan, dem russischen Präsidenten Vladimir Putin, dem ungarische Ministerpräsident Viktor Orban, der deutschen AfD-Politikerin Alice Weidel, dem österreichischen rechtsextremen Politiker Herbert Kickl und vielen vielen mehr, erschüttern so sehr den Glauben, wir befänden uns in einem Zeitalter, das wir für aufgeklärt, für „modern“ hielten. Sind wir, mit Bruno Latour gefragt, doch nie modern gewesen³¹? Oder haben wir uns durch die Fortschrittserzählungen der Moderne blenden lassen? Ist es nicht ein paradoxes Unterfangen, das Dispositiv Moderne in einem postmodernen Habitus dekonstruieren und überwinden zu wollen, wenn doch gerade immer deutlicher zu Tage tritt, dass wir das, was wir in einer weißen, westlich geprägten Blase für selbstverständlich gehalten haben, nicht selbstverständlich ist bzw. Werte keine allseits geteilten, Grundrechte in der Praxis keine sind?

Mit den Beiträgen, die in dieser Publikation versammelt sind, lässt sich entschieden sagen: Nein, es ist nicht paradox! Denn die Entstehung des Narrativs Moderne geht einher mit Strukturen und Dynamiken, die aktuelle gesellschaftliche Zustände hervorgebracht haben und diese weiter dynamisieren. Diese Behauptung unterstützend argumentieren die Beiträge auf ganz unterschiedliche Weise bzw. in unterschiedlichen Fokussierungen und Perspektivierungen, disziplinär verankert oder transdisziplinär durchlaufend, mit eigenen und gemeinsamen Begrifflichkeiten, in einem geteilten Diskursraum, den sie selbst erst bilden. Aus diesem kann eine Agency erwachsen, die den oben angedeuteten epochalen Wandel nicht den Rechtsextremen, Rechtskonservativen und Rechtspopulisten überlassen wollen.

Und dazu gehört unter anderem auch, ihnen nicht die Hoheit über die sogenannten Sozialen Medien zu überlassen, die, folgen wir Annekathrin Kohout in ihrem Beitrag Hyperinterpretation und das Problem der hermeneutischen Willkür, eine eigene Rezeptions-kultur hervorgebracht haben, „[e]ine Kultur, in der die Reaktionen auf kulturelle Artefakte nicht mehr zweitrangig oder ihnen nachgestellt sind, sondern zum eigentlichen Zentrum wird.“ (212f.) Problematisch wird ei-

³¹ Latour, Bruno (2008): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

ne solche kulturelle Praxis, wenn sie dazu dient, Falschinformationen Vorschub zu leisten, gezielt zu diffamieren, instrumentell zu politisieren, ohne dass ein Verhandlungsraum geschaffen wird. Nachvollziehbar fordert Kohout einen „hermeneutischen Ethos“ (215) bzw. eine „Ethik der Hyperinterpretation“ (219), die mit der (Entwicklung) einer erlernten – zuweilen immer wieder neu zu lernenden – Fähigkeit, Bilder richtig zu lesen einhergehen muss. Nicht zu verwechseln ist diese mit dem Einsatz eines forensischen Blicks,³² welcher „nicht der Suche nach Evidenz“ diene, sondern „vielmehr zu einer entemotionalisierten Rezeption“ führe, die dann wiederum genutzt wird, um zu emotionalisieren, als Werkzeug für politische, parteipolitische, unternehmerische, institutionelle, persönliche und individuelle Interessen. Auch anhand dieser, nur auf den ersten Blick paradox erscheinenden Kombination aus Entemotionalisierung auf der Seite des pseudo-hermeneutischen Verfahrens und der instrumentellen Emotionalisierung auf der anderen Seite wird deutlich, warum zu einer Agenda des Institut für Kunsthistoriologie und Gouvernamentalitätsstudien eine Arbeit an und mit Emotionen, Affekten und Affizierungen gehört, um auch dieses Wirkungsfeld nicht denjenigen zu überlassen, welche Modernisierung aller Gesellschaftsbereiche nicht zugunsten einer Ökologisierung selbiger im latourschen Sinne eindämmen wollen, sondern zugunsten hegemonialer Bestrebungen – ob im Namen neoliberaler Erzählungen oder autoritärer Gewalt.

Insofern ist auch das Re-Entry, von welchem Kleine-Benne in Bezug auf Georg Spence-Brown spricht, als ein Verfahren zu sehen, welches durchaus den Wiedereinzug von zurecht als emanzipatorisch zu bezeichnenden Errungenschaften erlaubt, wenn sie zuvor einer Prüfung unterzogen worden sind und sich mit einem ökologisierenden Handeln vereinbaren lassen. Doch diese Prüfung verläuft nicht unter den Schlagworten Aufklärung, Vernunft und Autonomie, sondern, so der Vorschlag der Autor*innen der Publikation unter den Hashtags Vernetzung, Hybridisierung und Komplexität. Mit einer entsprechenden Haltung von Offenheit und Faszination, aber auch mit einer gewissen Sorge im Sinne von „Taking care of“, gehen die einzelnen Beiträge mit ihrer jeweiligen Perspektivierung sich der eigenen Performativität(en) bewusst in die darin gemeinsame Erkundung von Kunstgeschichte wie sie sein könnte. Dabei lassen sich unzählige Verbindungslinien ziehen, deren Herausarbeitung einen eigenen umfangreichen Beitrag mit ganz eigenem epistemologischem Potenzial schaffen würde. So könnten ganz unterschiedliche Knotenpunkte auf verschiedenen Ebenen zu einem Ausgangspunkt der Untersuchung werden wie bspw. auf der Ebene von Ereignissen, wie sie die *documenta fifteen* darstellt. Oder aber gemeinsame historische Bezüge, gemeinsame Referenzautor*innen, gemeinsame Zugänge, gemeinsame Sorgen und gemeinsames Sorgen³³ werden herausgestellt, nicht um die diversen Beiträge zu vereinheitlichen und zu kategorisieren, sondern um mit einer Kartografierung eines sich neu formierenden Feldes im Namen des Institut für Kunsthistoriologie und Gouvernamentalitätsstudien neue Forschungsfelder sichtbar zu machen und damit für Anschlussforschungen zu öffnen.

Und wenn ich hier von Beiträgen spreche, dann meine ich damit auch die Bilder, welche je mehr oder weniger in einer expliziten Bezüglichkeiten zu einzelnen geschriebenen Texten stehen und gemeinsam mit diesen ein „breites Spektrum an rezeptiven, kognitiven und epistemischen Möglichkeiten eröffnen können soll[en]“ (31), was meines Erachtens in hohem Maße gelingt.

³² Vgl. Sasse, Sylvia: Der „forensische“ Blick, in: *Geschichte der Gegenwart*, 05.06.2022, <https://geschichtedergegenwart.ch/der-forensische-blick>, zitiert nach Kohout (210, Fußnote 22).

³³ Kleine-Benne: „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).

Es ist so wunderbar angenehm, dass die Publikation *Eine Kunstgeschichte* ist keine Kunstgeschichte sich nicht selbst genügt, trotz Fokussierung und (Auf)Klärung nicht ver/klärt, nicht reinigt, nicht verschließt, sondern entverschließend arbeitet.³⁴

Daher: Etwas weniger Konjunktiv bzw. etwas mehr (Selbst)Honorierung neben dem Konjunktiv wäre wünschenswert bzw. durchaus angemessen angesichts der Tatsache, dass auch ohne Gründung eines Institutes bereits eine Vielzahl in diesem Sinne institutionalisierender Arbeiten geleistet worden sind, auf welche die Herausgeberin auch in den zahlreichen und diversen Referenzen verweist. Foucaults Geländearbeit auf die Kunstgeschichte zu übertragen und verschiedene Disziplinierungsprozeduren deutlich/er werden zu lassen, ist also bereits eine kritische Praxis, sei es durch das Herausarbeiten von Verfahrensweisen, die „eine Bändigung von Zeit durch ihre lineare und synchrone Zeitpoetik“ vollziehen oder „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 Genie-Erzählung, von Praktiken und Existenzen durch Essenzen, von Performanzen durch einen erwartungskonformen Habitus und wirksame Tabus“ (22). Diese kritischen Praxen postfundamentalisieren das wortwörtliche und metaphorische Vokabular des Fachs Kunstgeschichte und nehmen mit postmodernen Werkzeugen neue Perspektivierungen vor, die Begriffe wie Substanz oder Essenz als unbrauchbar verwerfen, Dichotomisierungen wie Inhalt – Form, Theorie – Praxis oder Subjekt – Objekt aufzulösen suchen.³⁵

Aufgelöst wird auch eine Hierarchisierung zwischen Text und Bild hinsichtlich ihres epistemischen Stellenwerts – und darin vollzieht sich erneut eine aktualisierende Referenz zu Magrittes *Ceci n'est pas une pipe*. Nicht nur mit der prominent auf dem Umschlag abgebildeten Arbeit David Frommholds, sowie der darin perspektivierten Rauminstallation *An Introspective Monument* von Till Rötjer, sondern auch mit all den anderen nicht rein textbasierten Beiträgen wird das epistemische Potenzial von künstlerischem Arbeiten hervorgehoben. Auch insofern kann die Frage von Burcu Dogramaci³⁶ danach, wie Wissenschaft von der Kunst lernen könne, zu der sie arbeitet, als wichtige herausgestellt werden. Während Dogramacis Frage auf eine „entschiedene Stärkung und Entselbstverständlichmachung des Affizierens und Affiziert-Werdens“ abziele, auf die „Interrelationen von Fach und Disziplin und ihren Gegenständen“ hinweise und daher untersucht werden müsse, „wie also die Disziplinierungen der Kunstgeschichte auch in ihre Untersuchungsgegenstände und darüber hinaus hineinwirke[...]“ (25), schlägt Kleine-Benne zudem vor, „auf der Grundlage einer zu beobachtenden konstellativen Ästhetik eine entsprechende theoretische und analytische Öffnung in Richtung des Konstellativen“ vorzunehmen. (28) Von der Herausgeberin werden wir darüber informiert, dass die „ausgewählten Zeichnungen, Collagen, Montagen und Fotografien [...] begleitend oder kommentierend zu den Vorträgen der jeweils nachfolgenden Texte oder zu deren Themenfeldern entstanden“ seien. Bereits die Entscheidung, sie gemeinsam mit „Second-Order-Zeichnungen“, welche „eine selbstreflexive Beobachtung des Formats Reader und des Mediums Buch“ vornähmen und die „Publikation selbst mit einer reflektiert performativen Ebene“ anreicherten (wie es in dem Klappentext der Publikation heißt),

³⁴ Obgleich sich die Herausgeberin bemüht, nicht missverstanden zu werden. Dies zeigt sich ganz explizit in der Entscheidung für den Titel der Publikation, welche in einer Abkehr von einer zuvor angestellten Überlegung, sie mit *Nächste Kunstgeschichte/n* zu betiteln „und damit an die Studien zur nächsten Gesellschaft anzuschließen“ (18), resultierte.

³⁵ Ihab Hassan unternimmt in *Toward a Concept of Postmodernism (From The Postmodern Turn, 1987)* den Versuch, postmoderne Bestrebungen als Gegenbewegungen zum Werkzeugkasten des Modernismus in ein Konzept zu überführen, in dem explizierten Wissen, dass Unterscheidungen nicht immer aufrechterhalten werden können, Ausnahmen, Umkehrungen zur Realität gehören und zuweilen Verschiebungen vorgenommen werden müssen. Dennoch bildet diese Gegenüberstellung eine Tendenz ab, welche den Postmodernismus durch eine Tendenz zum Unbeständigen bestimmen lässt, <http://www.slowdays.org/files/text/hassan.pdf> [27.12.2024].

³⁶ Burcu Dogramacis *Kunstgeschichte migrantisch denken*, im vorliegenden Sammelband (127).

wird von einer solchen Wertschätzung des Konstellationen getragen. Mit einer Forschungsoptik, die neben dem Relationen „auch das Diskontinuierliche und Fragmentarische“ in den Blick nähme, und „die Zusammenhänge, Bezüglichkeiten, Abhängigkeiten, Belastungen, Unterbrechungen, Abwesenheiten, Unabschließbarkeiten und Modulationen von Anordnungen“ untersuchte, wären „humane und transhumane Beziehungsgeflechte differenzierter und belastbarer zu analysieren“, so Kleine-Benne. (28)

Ebenso wie es im kunstpädagogischen Kontext auf der hier entfalteten Grundlage geboten scheint, sich vor interpretativen Imperativen zu hüten und davon abzusehen Deutungshoheiten unhinterfragt zu propagieren, ist auch an gleicher Stelle Vorsicht geboten, den Titel der Publikation *Eine Kunstgeschichte* ist keine Kunstgeschichte in eindimensionaler Interpretation von Margrittes *Ceci n'est pas une pipe* erklären zu wollen. Der Titel wird erst durch die „Pluralität, Vielfalt und Performativität der Perspektiven im Kontext kunstwissenschaftlicher Perspektivierungen“ lesbar und durch die unterschiedlichen Praktiken „pointiert übersetz[t], erweiter[t] und aktualisier[t]“ (32), mit dem Effekt, dass eine Kunstgeschichte, die vorgibt, die eine Kunstgeschichte zu sein und dabei ihre Herkunft verschweigt, fraglich wird und der Plural von Kunstgeschichte zu einer notwendigen Erzählweise wird. Mit dieser Wendung und zugleich mit der Mahnung Kohouts vor hermeneutischer Willkür und der Forderung, Bilder lesen zu lernen, im Hinterkopf lässt sich auch die Behauptung plausibilisieren, dass sich mit vorliegender Publikation, den Vorarbeiten sowie anschließenden Anstrengungen, auch „ein Beitrag [...] für die Responsivität, Resilienz und Resistenz von Demokratie leisten“ ließe (27).

Mit und aus all diesen Fragmenten lassen sich neue Erzählungen schaffen. Dem hoffnungsvollen Ausspruch Wolfram Lotz, welcher den Beiträgen vorangestellt worden ist und mit dem Blick auf das Erarbeitete Anlass zu Hoffnung bietet, schließe ich mich an:

[I]ch 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.³⁷

Mir gefällt die Vorstellung, dass wir zukünftig in einem Märchensessel sitzen und unseren Kindern erzählen werden: Es war einmal eine Kunstgeschichte, die nur sich selbst beinhaltete, ohne sich selbst dabei zu thematisieren...

ENDE (der Kunstgeschichte) ...

Und die Moral von der Geschichte ist ihre Erzählung. Nun ist sie endlich für jede*n lesbar. So Kinder, jetzt aber ab nach draußen, zieht eure Gummistiefel an, bereitet die Messinstrumente vor, nehmt Stift und Papier, Nadel und Faden, Tablet, Farbe, Lupe, Fernglas, Kleber, Aufnahmegerät, Freund*in und was ihr sonst noch so braucht mit und dann ran an die Arbeit im Gelände und heute Abend erzählen wir – und damit meine ich auch euch! – dann andere³⁸ Geschichten. Mal sehen, welche „epistemischen Überraschungen“ die Erforschungen der Kunstgeschichte diesmal entfalten werden.

Literaturverzeichnis

Bippus, Elke / Huber, Jörg / Nigro, Roberto (2012): *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*, Springer, Zürich.

Bippus, Elke (2020): *Strategien des Nicht*Sagbaren / Nicht*Sichtbaren. Überlegungen zum Dispositiv der Ästhetik*, in: *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, hg. von Birte Kleine-Benne, Logos Verlag, Berlin, 57–79

³⁷ 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, zitiert nach Kleine-Benne (9).

³⁸ Post/fundamentalistische, post/koloniale, migrantische, anti/diskriminierende, differenzsensible, schwarze, feministische, bisher nicht*sichtbare, tote und lebendige, nicht-anthropozentrische, ökologisierende Geschichten.

- Böhme, Gernot (1995): Das ist doch eine Pfeife. Über Kunst und Werbung bei Magritte, in: *KUNSTFORUM. Band 129*, 166–177.
- Deleuze, Gilles (1991): Was ist ein Dispositiv?, in: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, hg. von Francois Ewald und Bernhard Waldenfelds, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 153.
- Ernaux, Annie (2019): *Die Jahre*, Suhrkamp Verlag, Berlin.
- Foucault, Michel (1992 [1987]): *Was ist Kritik?*, Merve Verlag, Berlin.
- Galeano, Eduardo (2019): *Window on the body*, zit. n. Staci. K. Haines: *The Politics of Trauma*, North Atlantic Books, Berkeley.
- Haarmann, Anke / Lagaay, Alice / Bieling, Tom / Körschkes, Torben / Ivanova, Petja / Bohaumilitzky, Frieder / Scholz, Barbro (Hg.) (2023): *Specology. Zu einer ästhetischen Forschung*, Adocs Verlag, Hamburg.
- Kleine-Benne, Birte (Hg.) (2020): *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, logos Verlag, Berlin.
- Kleine-Benne, Birte (2020): Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ..., in: *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, hg. von Birte Kleine-Benne, logos Verlag, Berlin, 157–191.
- Kleine-Benne Birte (2024): *Learning from Institutional Critique. Den Gouvernamentalitäten unserer Gegenwart/en begegnen*, https://bkb.eyes2k.net/download/2024_Kleine-Benne_LearningFromInstitutionalCritique_DE.pdf [27.12.2024.].
- Latour, Bruno (2008): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.
- Latour, Bruno (2010): Modernisierung oder Ökologisierung? Das ist hier die Frage, in: *ARCH+* 196/197, 12–20.
- Lotz, Wolfram (2021): *Wagnis Wirklichkeit. Im Gespräch mit Michael Wolf*, 03.03.2021, <https://youtube.com/watch?v=7Ix9z2QiMOc&t=6s>
- L’Horizon, Kim de (2022): *Blutbuch*, DuMont Buchverlag, Köln.
- Maset, Pierangelo (2005): Ästhetische Operationen und kunstpädagogische Mentalitäten, in: *Kunstpädagogische Positionen, Bd. 10*, hg. von von Karl-Josef Pazzini, Eva Sturm, Wolfgang Legler und Torsten Meyer, Hamburg University Press.
- McLuhan, Marshall / Fiore, Quentin (1967): *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Bantam Books, New York.
- Sasse, Sylvia: Der „forensische“ Blick, in: *Geschichte der Gegenwart*, 05.06.2022, <https://geschichtedergegenwart.ch/der-forensische-blick>
- Sternfeld, Nora / Güleç, Ayşe / Herring, Carina / Kolb, Gila / Stolba, Julia (2020): *Vermittlung vermitteln. Fragen, Forderungen und Versuchsanordnungen von Kunstvermittler*innen im 21. Jahrhundert*, NGBK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin.
- Sternfeld, Nora (2024): Wer ist alle? Kunstpädagogische Ausschlüsse und Ansprüche, in: *All inclusive? Kunstpädagogik im Spiegel der Inklusion*, hg. von Michaela Kaiser, Andreas Brenne und Nina Ahokas, Schriftenreihe Kunst Medien Bildung. Band 19, Kopaed Verlag, München, 241–248.
- Weber, Stefan (2001): *Medien – Systeme – Netze. Elemente einer Theorie der Cyber-Netzwerke*, Transcript Verlag, Bielefeld.