

Thomas Hensel und Andreas Köstler

## Kunstwissenschaft exemplarisch: Die Berliner Museumsinsel

Mindestens sechs Begriffe haben die Kunstwissenschaft und ihr verwandte Disziplinen seit dem letzten Jahrzehnt für mehr oder minder denselben Sachverhalt geprägt. Die Termini *imagic turn*, *pictorial turn*, *iconic turn*, *optical turn*, *visual turn* und *visualistic turn* beschwören allesamt jene Wende in den Geisteswissenschaften, die eine Abkehr von der mit dem *linguistic turn* einhergehenden Leitvorstellung der ‚Kultur als Text‘ zu derjenigen einer ‚Kultur als Bild‘ bezeichnet.<sup>1</sup> Nicht von ungefähr können die steten Neu- und Umformulierungen dieses Paradigmenwechsels als nervöse Versuche von Vertreterinnen und Vertreter diverser Fächer betrachtet werden, für die je eigene Disziplin eine Leitrolle im Verstehen kulturprägender Bildwelten zu beanspruchen. Insbesondere die Kunstwissenschaft sieht sich mit einer erstarkenden Konkurrenz jüngerer Fächer wie Visual Studies, Kultur- oder Medienwissenschaften konfrontiert, die ebenfalls auf ihrer bildwissenschaftlichen Kompetenz als einer maßgeblichen insistieren. So erstaunt es nicht, dass die Kunstwissenschaft nicht nur den ihr angestammten Gegenstandsbereich der Kunstbilder kontinuierlich erweitert, beispielsweise um die elektronisch prozessierten und digital komponierten Bilder der so genannten Neuen Medien, sondern sich auch nicht-künstlerischer Bilder wie technischer Zeichnungen oder wissenschaftlicher Diagramme anzunehmen beginnt. Konsequenterweise hat sich daraus eine Diskussion ergeben, inwieweit sich die Kunstwissenschaft als Kerndisziplin einer allgemeinen historischen Bildwissenschaft verstehen dürfe.

Der Erweiterung um neue Gegenstandsbereiche korrespondiert ein Methodenpluralismus, der nicht unwesentlich durch den Poststrukturalismus initiiert wurde. Nachdem dieser hermeneutische Letztinstanzen preisgegeben, vor allem die Kategorie des Subjekts in Frage gestellt, die Idee des Autors verabschiedet und die Offenheit des Werkbegriffs propagiert hatte, blieb in der Hauptsache das Bewusstsein um die Unabschließbarkeit des Interpretationsprozesses übrig. In der Folge konnte man sich mitunter nicht des Eindrucks erwehren, die Gleichwertigkeit und damit Gleichgültigkeit jeglicher Lesart lasse den Interpreten das einzelne Werk in seiner Besonderheit aus den Augen verlieren.<sup>2</sup> Das Menetekel eines so apostrophierten *deskilling*, eines „Todes

der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten“<sup>3</sup>, vor Augen, besannen sich Kunstwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler wieder auf Form, Materialität und Kennerschaft, ohne dass die Vielfalt der methodischen Ansätze aufgegeben worden wäre. Das *anything goes* jenes Methodenpluralismus führte zu einer gesteigerten Nachfrage nach festen und handhabbaren Ordnungssystemen für die Kunstwissenschaft. Eine sprunghafte Zunahme an methodologischer Literatur in den letzten beiden Jahrzehnten darf als Indiz eines wachsenden Bedürfnisses gedeutet werden, auf jenen Wunsch einzugehen und dem Fach Kunstwissenschaft Orientierungswissen zu vermitteln. Diesem Bedürfnis sind sehr verschiedenartige und innovative Publikationsformen entwichen. Drei repräsentative Beispiele seien hier wenigstens erwähnt: Für eine intensive Dynamisierung der Diskussion sorgte der Gedankenaustausch über „A Range of Critical Perspectives“, der von 1994 bis 1997 in der Zeitschrift *Art Bulletin* stattfand. Während hier die Herausbildung einer publizistischen Sonderform, die Anlage von Diskursinseln innerhalb eines Periodikums, gewissermaßen Reader im kleinen an die Hand gab, folgte wenig später umgekehrt ein umfangreiches Sammelwerk, welches das Feld überkommener Gegenstände und Methoden gleichsam atomisierte. Die 1996 erschienene Anthologie *Critical Terms for Art History* zieht sich, mittlerweile in erweiterter Auflage, auf kleinstmögliche Einheiten zurück und offeriert mit „critical terms“ nurmehr einen Grundwortschatz kunstwissenschaftlichen Interpretierens. Schließlich stellt seit dem Jahr 2001 die netzbasierte *Schule des Sehens – Neue Medien der Kunstgeschichte* mit multimedialen, unter anderem auf dem *Funkkolleg Kunst* aufbauenden Studieneinheiten kanonisches Wissen im Format eines e-learning-Programms zur Verfügung.<sup>4</sup>

Die vorliegende *Einführung in die Kunstwissenschaft* schlägt einen anderen Weg ein. Sie geht von zwei Prämissen aus: zum einen, dass sich ein methodischer Ansatz besonders gut begreifen lässt, wenn er an einem konkreten Beispiel *in praxi* erprobt wird, und zum anderen, dass sich unterschiedliche methodische Ansätze besonders gut miteinander vergleichen lassen, wenn sie auf ein einziges Objekt bezogen werden. Diese Form von *doing theory* vermag in der Lektüre verschiedener Analysen erfahrbar zu machen, dass sich ein Kunstwerk nie wird hinreichend aus nur einer Perspektive interpretieren lassen. Als exemplarisches Objekt der Analysen bietet sich die Berliner Museumsinsel an. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie einen Werkkomplex umfasst, der dem erweiterten Gegenstandsbereich der Kunstwissenschaft Rechnung trägt, da er sich in einer denkbar großen Vielfalt von Gattungen und Medien abbildet. Für einen Zeitraum von etwa fünfhundert Jahren verkörpert das „Meta-Museum“<sup>5</sup> Museumsinsel gleichermaßen urbanistisches Phänomen, Architekturensemble, Aggregat unterschiedlicher Sammlungsentwürfe, Präsentationsort wie -objekt von Fotografie, nationale Identifikationsfigur oder virtuell begehbaren Raum. Es handelt sich mithin um das vielleicht ka-

pitalste und beziehungsreichste Beispiel, an dem die aktuellen methodischen Ansätze der Kunstwissenschaft vermittelt werden können.

Mit den Beiträgen des ersten Teils – „Gegenstände und methodische Ansätze“ – werden verschiedene Weisen der Interpretation praktiziert, bezogen auf das Ensemble oder einzelne Facetten der Museumsinsel. Seinem doppelten Fokus liegt die Einsicht zugrunde, dass Gegenstand und methodischer Ansatz kunstwissenschaftlicher Analyse einander bedingen. Neue Untersuchungsgegenstände ziehen neue Interpretationsweisen nach sich, und nicht jeder Gegenstand kann mittels jedweden Ansatzes adäquat interpretiert werden. Zusammengenommen zeigen die Beiträge den Ertrag wie auch die zwangsläufige Unvollständigkeit einer Einzelanalyse auf und betonen die Stärken einer vielstimmigen Interpretation. Immer wieder spielen verschiedene Ansätze ineinander, und Übergänge, die sich zwischen ihnen eröffnen, machen erkennbar, dass sich einzelne Herangehensweisen nicht verabsolutieren lassen. Dieser erste Teil wird mit einem zweiten durch sechs Aufsätze verklammert, welche sich allesamt mit der bereits Ende 2001 generalsaniert wiedereröffneten Alten Nationalgalerie befassen, die für den vorliegenden Band damit gleichsam eine ‚Insel auf der Insel‘ bildet. Der zweite Teil – „Praxisfelder und Berufe“ – stellt verschiedene kunstwissenschaftliche Berufs- und Aufgabenfelder vor. Vertreterinnen und Vertreter der Hochschule, des Museums, der Museumspädagogik, der Denkmalpflege, der Bauforschung und der Kunstkritik erläutern die Bedeutsamkeit der Museumsinsel für ihr jeweiliges Arbeitsgebiet und vice versa. Ziel des Einführungsbandes ist es also, mittels der direkten Nachbarschaften die Reichweite und Bedeutung der verschiedenen methodischen Ansätze und Praxisfelder hervortreten zu lassen. Damit verfolgt das vorliegende Buch eine zweifache Strategie: einerseits Gegenstandsvielfalt, Methodik und Praxisfelder der Kunstwissenschaft vor Augen zu führen, andererseits aktuelle Forschungen zur Berliner Museumsinsel vorzustellen, wobei beide Ansinnen Hand in Hand gehen.

Das beschriebene Konzept, ein Spektrum verschiedener methodischer Ansätze zu bündeln und auf einen ausgewählten Untersuchungsgegenstand anzuwenden, hat Vorbilder. So legte die Literaturwissenschaft bereits 1985 eine mittlerweile in vierter Auflage erschienene Sammlung acht verschiedener Deutungen von Heinrich von Kleists „Das Erdbeben in Chili“ vor, auf die noch eine im Jahr 2002 veröffentlichte Anthologie Bezug nimmt, die das gleiche Vorgehen am Beispiel von Franz Kafkas „Das Urteil“ erprobt.<sup>6</sup> Auch die Filmwissenschaft machte sich dieses Verfahren zu eigen, indem sie sieben historische Interpretationen von Alfred Hitchcocks „Psycho“ kommentierte.<sup>7</sup> Und nicht zuletzt die Kunstwissenschaft bot mit *12 Views of Manet's „Bar“* einen Reader an, der das semantische Potential und den diskursiven Wert einer polyperspektivischen Interpretation am Modell eines Meisterwerks der Klassischen Moderne demonstrierte.<sup>8</sup> Thematisieren die genannten

Sammelbände jedoch nur ein einzelnes Werk, das lediglich eines von vielen Segmenten – Novelle, Spielfilm und Tafelbild – aus dem Untersuchungsgebiet der jeweiligen Disziplin repräsentiert, beleuchtet der vorliegende Band mit der Berliner Museumsinsel ein Kompositum, das als Kollektivsingular zum einen distinkt genug ist, um als ein Objekt wahrgenommen zu werden, zum anderen aber facettenreich genug, um jene Vielzahl unterschiedlicher Gattungen und Medien abzubilden, die allesamt zum Gegenstandsbereich der Kunstwissenschaft gehören.<sup>9</sup>

In diesem Rahmen bedeutet *doing theory* auch, dass sich jeder Beitrag durch eine eigene Stilistik auszeichnet. So findet sich ein Text im definitorischen Stil eines Lexikoneintrags neben einem Aufsatz in der essayistischen Manier eines Feuilletonartikels, in dem sich der Kritiker selbst über die Schulter blickt. Der ausdrückliche Wunsch nach einer stilistischen Mannigfaltigkeit, nach einer „Erweiterung der wissenschaftlichen Rhetorik um subjektive Schreibweisen“, wie es in einem Beitrag heißt, resultiert aus der Erfahrung, dass sich die Kunstwissenschaft in einem großen Reichtum an Sprachspielen artikuliert, die für das Selbstverständnis ihrer methodischen Ansätze und Praxisfelder nicht selten eine prägende Kraft entwickelt haben. Wenn dieses Buch in seinem Titel den Begriff „Kunstwissenschaft“ führt, so versteht sich diese Geste weniger als eine Reverenz an das am Leitbild der Naturwissenschaften orientierte Ideal einer positivistisch legitimierten Kunstgeschichte um 1900, die sich ebenfalls „Kunstwissenschaft“ nannte. Vielmehr soll durch den Begriff zum Ausdruck gebracht werden, dass es sich bei der in Rede stehenden Disziplin um eine systematisierende und selbstreflexive Wissenschaft handelt, die auf der einen Seite über ein fundamentales historisches Tiefenwissen verfügt, auf dem jedes Bildwissen aufbauen muss, und auf der anderen Seite über eine analytische Kompetenz gebietet, die jedes Bild erst eigentlich verstehbar macht.

### *Die Beiträge*

Der erste Teil „Gegenstände und methodische Ansätze“ hebt mit Überlegungen Ernst Seidls zur Museumsinsel als einem Raumgebilde an. Der jüngst propagierte *spatial turn* und eine „Renaissance des Raumes“ lassen ihn die gesamte Museumsinsel als ein urbanistisches Phänomen betrachten, dessen Analyse zur Erkenntnis dreier elementarer Motive stadträumlicher Struktur führt: der Akropolis als gegenüber der restlichen Bebauung herausgehobenes Ensemble, der Agora als zur Stadt hin abgegrenzte, binnenräumlich geöffnete Einheit und der Achse als wirksamstes Mittel der Strukturierung, Verbindung und Erschließung. Der Autor begreift diese Kompositionstypen

als Grundbausteine historischer wie zeitgenössischer Stadtbaukunst und fragt in ikonologischer und rezeptionsästhetischer Perspektivierung nach ihrer kulturhistorischen, sozialen und politischen Bedeutung.

Den Komplex Museumsinsel in seiner Gesamtheit wie in einzelnen Elementen thematisiert auch Sabine Fabo. Ihr Interesse richtet sich auf seine Informatisierung und Formatierung durch neue elektronische Medien. Während laut André Malraux wesentliche Merkmale einer Medialisierung von Kunst bereits durch die Institution Museum selbst und nicht erst durch technische Reproduktionsmedien ausgeprägt werden, nämlich Neukontextualisierung oder Fiktionalisierung, ist es das Charakteristikum der elektronischen Medien, so die Autorin, dass diese die auratische Präsenz des Kunstwerks zugunsten eines Potentials an Verknüpfungsmöglichkeiten mit anderen Daten dezentrieren. Das digital repräsentierte Kunstwerk setzt nicht so sehr auf seine Reproduktion, wie es Walter Benjamin proklamierte, sondern auf seine Kommunikation mit anderen Kontexten, auf seine Einbettung in andere Daten. Ausgehend von der elektronischen Aufbereitung der Alten Nationalgalerie, der virtuellen Zusammenführung der Sammlung Giustiniani, der Simultaneität von Materialität und Virtualität im Pergamonmuseum und der Online-Präsentation des Masterplans plädiert Fabo für ein avanciertes Konzept des digitalen Museums, das die museale Situation nicht bloß mimetisch verdoppelt, sondern Beziehungsgeflechte generiert, die außerhalb des elektronischen Mediums nicht existieren.

Dem Abguss als einem Reproduktionsmedium vor der Ära elektronischer Medialisierung widmet sich Andreas Köstler. Sein Beitrag legt in einem ersten Teil dar, dass die Substituierung originaler Kunstwerke durch Abgüsse oder Simulacra die museologischen Konzeptionen des 19. Jahrhunderts richtunggebend mitbestimmte. Gerade auf der Museumsinsel spielten die plastischen Abformtechniken eine markante und herausragende Rolle als Mittel der Sammlungsergänzung und der Konstruktion historiografischer Narrative. So ist wissenschaftshistorisch die Funktion der Berliner Abgussammlung als ein Versuch, die Geschichte der Kunst im Medium des Abgusses zu linearisieren, für die Herausbildung der form-, stil- und entwicklungsgeschichtlichen Ansätze der Kunstwissenschaft nicht zu unterschätzen. In einem zweiten Teil weist Köstler auf die Wiederentdeckung von Abformungen in der zeitgenössischen Kunst hin und thematisiert das jüngere Interesse am Hyperrealen und am Fake, um mit Michael Camille für eine Erweiterung der Kunstwissenschaft um eine „simulacral history of art“ einzutreten.

Im Anschluss an die Überlegungen zu technischen Reproduktionsmedien behandelt Thomas Hensel wissenschaftliche und technische Bilder als Gegenstand der Kunstwissenschaft. Am Beispiel von Rembrandts „Der Mann mit dem Goldhelm“, der eine wichtige Rolle für die Herausbildung der Berliner Museumslandschaft spielte, demonstriert er, dass die Kunstwissenschaft einen

wesentlichen Anteil am Begreifen auch wissenschaftlicher und technischer Bilder hat, sich allerdings stets um das Verstehen von deren Spezifität zu bemühen hat. Mit der Neutronenautoradiografie wird ein bildgebendes Verfahren vorgestellt, dessen Artefakte die Abschreibung eines der berühmtesten Bilder der europäischen Kunstgeschichte mit begründeten, dessen konstruktivistischer Charakter, der keine Abbilder, sondern visuell repräsentierte theoretische Modelle erzeugt, im Zuge jenes kunstwissenschaftlichen Urteilens allerdings nicht hinreichend berücksichtigt worden ist. De facto bedarf kaum etwas vermehrt eines formanalytisch kennerschaftlich geschulten Auges als das technische Bild. Berücksichtigt man, dass kunstwissenschaftliches Arbeiten in Bezug auf seine Domänen wie die Stilanalyse in historischer und methodologischer Hinsicht wesentlich auf wissenschaftlichen und technischen Bildern beruht, ist die Ausweitung des Gegenstandsbereichs der Kunstwissenschaft auf eben diese Bilder keine Option, sondern eine *conditio sine qua non*.

Das Verständnis der Kunstwissenschaft als einer technisch informierten Wissenschaft spitzt Wolfgang Ernst zu, wenn er das Museum systemtheoretisch als ein autopoietisches System sowie mediensemiotisch und vor allem aus Sicht der modernen Informationstheorie als einen dynamischen Wissensspeicher adressiert, der ästhetische Information sammelt, sichert, sortiert und überträgt. In dieser Hinsicht lässt sich die Schausammlung des Museums als ein Interface zur Öffentlichkeit, das Museum als eine technische Gedächtnisapparatur und die Stiftung Preußischer Kulturbesitz im besonderen als ein Verbund der Speichermedien Museum, Bibliothek und Archiv interpretieren. Diskursanalytisch gedacht dürfen vor dem Horizont einer teleologischen Stil- und Entwicklungsgeschichte Gustav Friedrich Waagens Einrichtung der Kunstaussstellung im Alten Museum und Hegels universalhistorische Ästhetik als einander kongenial gelten. So materialisiert sich für den Autor Hegels Vorstellung einer Prozession des Weltgeistes in der auf der Museumsinsel geplanten Archäologischen Promenade als einer Passage durch die Geschichte der Kunst. Wie Sabine Fabo und Andreas Köstler konstatiert Wolfgang Ernst einen Konflikt zwischen autonomer Monumentalisierung und diskursiver Kontextualisierung, zwischen Original und Information. Vor diesem Hintergrund ist für ihn die vornehmste Aufgabe eines wissensarchäologisch und mediengenealogisch selbstreflexiven Museums, die Vorzüge von ästhetischer Schau und Datenverarbeitung zu vereinen.

Eine Bi- oder Polyfokalität ist auch das Anliegen Andreas Köstlers, bezogen auf das architektonische Erscheinungsbild der Museumsinsel. Das denkbar heterogene historistische Konglomerat von Museumsbauten stellt die Architekturgeschichtsschreibung hinsichtlich einer Beschreibbarkeit der Verhältnisse von äußerer Form eines Bauwerks und seiner inneren Disposition, aber auch des Beziehungsgeflechts von urbanistischer Einbettung, insularer Binnenstruktur und einzelner architektonischer Form vor besondere Heraus-

forderungen. Am Beispiel von Altem und Neuem Museum demonstriert der Autor die Tragweite einer primär die Botschaft des Außenbaus fokussierenden stilgeschichtlich fundierten Ikonologie einerseits und einer auf das Innenleben der Architektur gerichteten funktionsgeschichtlichen Perspektive andererseits. Diese verschiedenen die Architekturgeschichtsschreibung in ihrer Eigenart bezeichnenden Blickwinkel gilt es gemäß Kötler zusammenzuführen. Eine Analyse des Bode-Museums bekundet die Fruchtbarkeit eines polyfokalen Ansatzes von Architekturgeschichte, der die einzelnen Ansichten und Standpunkte integriert und produktiv miteinander in Beziehung setzt.

Ausgehend von den politisch-ästhetischen Reflexionen, die Peter Weiss in seinem Roman *Die Ästhetik des Widerstands* an den Pergamonaltar knüpft, führt Stefan Römer in die Theorie und Praxis der Institutionskritik ein. Befragt man die moderne Geschichte des Altars und seiner Inszenierung ideologiekritisch auf der Folie postkolonialistischer, soziologischer und kulturanthropologischer Überlegungen, wie sie bislang weniger die Kunstwissenschaft als vielmehr die cultural studies auszeichnen, erweisen sich das Werk und sein Setting im Pergamonmuseum als Elemente eines nationalstaatlichen Gründungsmythos, als Konstrukte für die Stiftung einer idealen kulturellen Identität und Projektionen eines Ursprungs europäischer Kunst und Kultur. Unter anderem am Gegenstand der Appropriation Art als einer künstlerischen Praxis der Institutionskritik, die auf eine Dekonstruktion von Aura abzielt, zeigt Stefan Römer, dass sich Institutionskritik mit Kunst, Kunsttheorie, Kunstwissenschaft, Ausstellungspraxis oder Öffentlichkeitsarbeit auf das Zusammenwirken aller Akteure des Betriebssystems Kunst bezieht. Da es mithin keinen Standpunkt der Kritik außerhalb der Institution Kunst gibt, ist Institutionskritik eo ipso selbstbezüglich und als selbstanalytische Praxis von Kunst wie Kunstwissenschaft zu verstehen.

Der Beitrag von Peter Geimer bildet den Auftakt einer Folge von sechs Aufsätzen, die sich allesamt schwerpunktmäßig der Alten Nationalgalerie annehmen. Geimer spürt dem ambivalenten Status des fotografischen Bildes, seinen unterschiedlichen Verwendungszusammenhängen und Rezeptionsweisen nach und verdeutlicht, dass die Grenzen zwischen seinen verschiedenen Funktionen und Erscheinungsweisen, zwischen technischer Spur und ästhetischem Elaborat oftmals nicht klar zu bestimmen sind. Die Fallstudien dreier nach dem von Albrecht Meydenbauer entwickelten Verfahren der Fotogrammetrie aufgenommener Bilder aus dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts führen vor Augen, dass epistemische wie auch ästhetische Leistungen des Fotografischen, die unterschiedlichen Ordnungen der Repräsentation angehören, in ein und demselben Bild zusammentreffen können. So eignet selbst dem der Objektivität verpflichteten so genannten Messbild neben seiner aufzeichnenden, quantifizierenden Funktion auch eine gestaltete, ästhetische Dimension, ein visueller, nicht kontrollierbarer ikonografischer Überschuss

und Mehrwert. Indes gilt es gerade im Kontext der Diskussionen über die Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft, jene Leistungen des fotografischen Bildes, das Spannungsfeld zwischen Vermessung und Inszenierung, Maß und Bild nicht naiv, in Absehung von den jeweiligen Eigenheiten technischer und künstlerischer Bilder, einzuebnen.

Überlegungen zu Fragen der Inszenierung, der *mise-en-scène* und Choreografie von Kunstwerken entwickelt Françoise Forster-Hahn entlang dreier berühmter Ausstellungen in der Alten Nationalgalerie in den Jahren 1876, 1906 und 1955. Schon Sabine Fabo und Wolfgang Ernst haben en passant darauf hingewiesen, dass die Wahrnehmung eines Museumsbesuchers aufgrund seines psychomotorischen, kinästhetischen Erlebens des Ausstellungsparcours nicht statisch und objektiv ist, sondern prozessual und konstruktiv. Indem die Autorin dem durch die Theaterwissenschaft inspirierten *performative turn* folgt und mit Ritual und Zeremoniell Modelle aus der Anthropologie berücksichtigt, unterstreicht sie die Wichtigkeit eines rezeptionsästhetischen Ansatzes. Demnach ist die Rolle des Betrachters nicht diejenige eines passiven Beobachters, sondern die eines aktiven Partizipanten. Gleichermäßen rekonstruierten die genannten Ausstellungen in der Nationalgalerie vermittels effektvoller Inszenierungsstrategien nicht lediglich Geschichte, sondern konstruierten sie auch: von der Formung einer nationalen Identität für das junge Kaiserreich über die Erfindung einer deutschen Tradition für die Moderne bis hin zur Symbolisierung des politischen Bündnisses zwischen DDR und Sowjetunion und der Evokation nationaler Einheit in einer nach dem Zweiten Weltkrieg geteilten Hauptstadt Berlin.

Wie Françoise Forster-Hahn spürt Katharina Sykora einer Verknüpfung der Ideen von Kunst und Nation nach. Ihr Augenmerk liegt indessen auf den geschlechtsspezifischen Mustern, welche die Situierung der Nationalgalerie im Stadtraum, ihre Architektur, ihre figürliche Ausstattung, die Auswahl und Präsentation ihrer Sammlung sowie Form und Inhalt einzelner in ihr ausgestellter Werke prägten und in jenem Prozess des Zusammendenkens von Kunst und Nation bestätigt, irritiert und verändert wurden. In der Gründungs- und Konsolidierungsphase des modernen deutschen Nationalstaates konstruierten bürgerliche Vorstellungen die Geschlechtscharaktere als polar und komplementär aufeinanderbezogen: Männlichkeit verhielt sich zu Weiblichkeit wie Dynamik zu Statik, Handeln zu Repräsentation, Individualität zu Allgemeinheit oder Kreativität zu Reproduktivität; Weiblichkeit wurde als Bild gedacht und Männlichkeit als dessen Schöpfer. Die Autorin verfolgt dieses enge wechselseitige Bedingungsgefüge bis in die Binnenstruktur kunsthistorischer Gattungshierarchien und einzelner Gemälde hinein. Um die Nationalgalerie als „gendered space“ zu charakterisieren und eine visuelle Produktionsgeschichte von Geschlecht nachzuzeichnen, bedient sie sich eines breitgefächerten Sets methodischer Ansätze, angefangen bei Form-

und Strukturanalyse sowie ikonografisch-ikonologischen Überlegungen, über sozialgeschichtliche und rezeptionsästhetische Fragestellungen bis zu diskursanalytischen Erwägungen.

Der zweite Teil widmet sich ausgewählten kunstwissenschaftlichen Praxisfeldern und Berufen. Für Susanne von Falkenhausen ist es eine der hauptsächlichen Aufgaben der Kunstwissenschaft, nicht nur Interpretationsmuster zu formulieren, sondern auch dem gesellschaftlichen Legitimationsdruck, unter dem Kunst und Kultur stehen, kritisch zu begegnen. In diesem Bewusstsein bezieht die Autorin vier Diskursfelder auf die Nationalgalerie, die Gegenstand zentraler Diskussionen innerhalb des Hochschulfaches Kunstwissenschaft sind. Zum einen bettet sie die Nationalgalerie in ein strukturell beschreibendes Modell des kulturellen Gedächtnisses ein: Als ein dynamischer Palimpsest figuriert sie eine Allegorie des geschichtlichen Wandels. Die Entscheidung zugunsten einer historistischen Redekoration ihrer Raumhülle ruft mit dem Ornament eine jüngst erneut umstrittene Reibungsfläche der Kunsttheorie auf, die als Signifikant einer Kategorie wie Differenz und als eine Instanz gegen die totalisierende Reinheitsrhetorik des Modernismus verstanden werden kann. Ferner bedeutet die kuratorische Rehabilitierung der Salonkunst des 19. Jahrhunderts eine Revision des kunsthistorischen Kanons, der in der Nationalgalerie kein Bild nationaler Homogenität mehr festschreibt, sondern im Gegenteil eines der kulturellen wie politischen Fragilität ‚deutscher‘ Identitätskonstruktionen entwirft. Schließlich lässt ein Blick auf die Sehgeschichte der Bilder erkennen, dass die um eine mimetische Perfektion bemühte Windows-Ästhetik auf dem Rechnerbildschirm auch den mimetisch mühelos daherkommenden Fensterbildern aus dem Biedermeier zu neuer Würde verhilft, dass mithin jedem Medienwandel ein solcher der Diskurse folgt.

Moritz Wullen betrachtet die Alte Nationalgalerie als eine kuratorische Herausforderung. Die Neuordnung ihrer Sammlung eröffnete die Möglichkeit der kritischen Auseinandersetzung mit einer idealistischen Dreieinigkeit von Begriffen, die im 19. Jahrhundert nahezu religiöse Bedeutung hatten: „Kunst“, „Geschichte“ und „Nation“. Leitvorstellung des Arrangements war es nicht, gleichsam einen Schautempel selbstverständlicher Meisterwerke zu reinszenieren, sondern jene Diskussionsplattformen, auf denen zur Zeit der ursprünglichen Einrichtung des Museums Kunst als Kunst erst entstehen und wirken konnte, modellhaft nachzuempfinden. Auch hat in der Komposition der Sammlung eine Skepsis gegenüber überkommenen Geschichtsfiktionen sichtbar Ausdruck gefunden. So repräsentieren die Stockwerke der Nationalgalerie keine lineare, teleologische historische Ordnung. Vielmehr sind die drei Etagen des Stüler-Baus seit 2001 den unterschiedlichen Blickweisen des 19. Jahrhunderts auf die Möglichkeiten und Funktionen von Kunst gewidmet, etwa Kunst als Wissenschaft oder Kunst als Religion. Bereits Susanne von Falkenhausen wies auf die Zerbrechlichkeit der Idee einer nationalen

Bildästhetik hin. Tatsächlich waren, bezogen auf das 19. Jahrhundert, die Stildiversitäten innerhalb einer Nationaltopografie größer als die scheinbaren Charakterverschiedenheiten der Nationen selbst. Gemäß Wullen bot die Neu-  
hängung die Chance, den ideellen Grundstein der Nationalgalerie, die These einer „deutschen Kunst“, zu konterkarieren. Museologisch hat das Gebäude der Nationalgalerie die Idee einer Nationalgalerie überlebt und ist zu einer nationalen Galerie internationaler Kunst geworden.

Dass Artefakte erst durch bestimmte Kontexte zu Kunst werden, ist eine Grundannahme auch von Annett Reckert. Die Museumspädagogik ist an der Konstruktion von Kunst maßgeblich beteiligt. Doch von den vorgestellten Praxisfeldern eignet ihr, deren Geschichte, Theorie und Praxis die Autorin darlegt, das unschärfste Berufsbild und eine diffuse Ausbildungssituation. Während auf der einen Seite die Begleitprogramme der Museen im Zeichen einer erstrebten Eventkultur und eines sich verändernden Rezeptionsverhaltens expandieren, wird die Vermittlungsarbeit marginalisiert und „schwindsüchtig“. Der kuratorischen Tätigkeit nachgeordnet, laviert die Museumspädagogik zwischen den Fachwissenschaften Museologie, Kunst-, Erziehungs- und Kommunikationswissenschaft. Anhand des Programmangebotes der Nationalgalerie fächert die Autorin ein breites Spektrum von Tätigkeitsgebieten und Handlungsformen auf und plädiert für eine Aufwertung der Museumspädagogik, etwa im Dienste eines zentralen und effizienten Projektmanagements, das umfassende Kompetenzen in personaler und medialer Vernetzungs- und Vermittlungsarbeit erfordert.

Für Ulrike Wendland stellt sich das Weltkulturerbe Museumsinsel als eine der bedeutendsten Denkmalbaustellen in Deutschland dar. Ihr Interesse gilt den Handlungsfeldern der Denkmalpflege: dem Erforschen, Dokumentieren, Schützen, Instandsetzen und Pflegen. Die Autorin identifiziert neben den Methoden, der Organisation, den Akteuren und deren Kräfteverhältnissen auch die gesetzlichen Grundlagen von Denkmalpflege und -schutz und gibt eine Chronologie entsprechender Maßnahmen auf der Museumsinsel. Ein wesentlicher Grundsatz der Denkmalpflege ist die maximal mögliche Erhaltung der authentischen Substanz eines Denkmals und die Reversibilität eines jeden Eingriffs. In der Praxis allerdings ist ihre Arbeitsweise durch Kompromisse zwischen konservatorischen Belangen und denen der Nutzung, der Wirtschaftlichkeit oder auch der Ästhetik bestimmt. Der denkmalpflegerische Idealfall ist die Einfrierung selbst eines Fragmentes, die Konservierung auch von Altersspuren, Veränderungen und Störungen. So müsste konsequenterweise der ruinöse Zustand des Neuen Museums bewahrt werden, weil dieser das Schicksal des Bauwerks am aussagekräftigsten überliefert. Für die Museumsinsel insbesondere gilt denkmalkundlich, dass aufgrund ihres Ensemblecharakters keiner der Museumsbauten ohne die anderen betrachtet werden kann.

Dadurch dass sie die Festlegung notwendiger Restaurierungsmaßnahmen

ermöglicht, schlägt die Bauforschung eine wichtige Brücke zur praktischen Denkmalpflege. Manfred Schuller veranschaulicht am Beispiel des Neuen Museums, das am besten erschlossen ist und sich gerade aufgrund bauhistorischer Untersuchungen als ein singuläres Monument der Technikgeschichte erwiesen hat, die Geschichte und Praxis sowie die heutigen Möglichkeiten der historischen Bauforschung. Deren Arbeitsschritte zielen auf die Klärung der Baugeschichte, auf eine möglichst exakte Datierung der einzelnen Bauabschnitte, eine Analyse des Planungs- und Bauvorgangs, die Rekonstruktion der ursprünglichen Gestalt einschließlich der Veränderungen und der Funktionswechsel wie auf ein Verstehen der Bautechnik und möglicher Schadensbilder – wozu der Umgang mit Nachbardisziplinen wie der Architektur unumgänglich ist. Fehlen archivalische Quellen, so bilden Baureste, ergrabene Fundamente und einzelne erhaltene Architekturteile die alleinige Informationsbasis, an denen eine „Entschlüsselungsarbeit“ ansetzt. Nicht zuletzt lassen sich auf der Museumsinsel mit den Rekonstruktionen berühmter antiker Bauwerke im Pergamonmuseum auch historische Spuren der Bauforschung verfolgen.

Das stark gestiegene Interesse an Architektur, von dem auch das vorliegende Buch zeugt, nimmt Heinrich Wefing zum Anlass, das Praxisfeld des Kunstkritikers, insbesondere des Architekturkritikers oder -journalisten, zu hinterfragen und über Chancen und Defizite des Berufs nachzudenken. Jenseits einer Vorliebe für den ästhetischen Diskurs gilt es, historische, politische oder institutionelle Kontexte zu analysieren und verständlich zu vermitteln. So spiegelte sich etwa in der Kontroverse um den ersten Wettbewerb für das Neue Museum nicht primär ein Streit über architektonische Vorlieben, sondern eine Auseinandersetzung über die Zukunft des Museums und seine Zweckbestimmung als Quotenbringer oder Ort der Kontemplation. Der Autor entwirft ein Soziogramm des Journalisten und seiner Gesprächspartner und zeigt deren symbiotische Arbeitsbeziehungen und Interessenverstrickungen auf. Gerade die Museumsinsel wird qua Ausstrahlungskraft für Inszenierungen politischer Spektakel instrumentalisiert, und nur die strikte Beachtung eines menschlichen Mindestabstands zu Akteuren etwa der Politikszene sichert die notwendige inhaltliche Distanz der Berichterstattung. In der Tat fanden die entscheidenden Selbstverständigungsdebatten der Nation nach der Wiedervereinigung zuerst im Feuilleton statt, wobei die Macht der Kritik mitunter erheblich war. Im besten Falle ist die schreibende Verfertigung von Architektur nicht nur nachrufend, sondern nimmt Einfluss auf künftige Gestaltungen.

Ersichtlich ist der vorliegenden *Einführung in die Kunstwissenschaft* und ihrem Gegenstand, der Berliner Museumsinsel, gemein, dass beide *work in progress* sind. Notwendigerweise sind beider Standortbestimmungen im Fluss. Wenn die versammelten Beiträge einen kleinen Einblick in die gegenwärtigen Denkbewegungen der Kunstwissenschaft zu geben vermögen, hat der

vorliegende Band sein Ziel nicht verfehlt. Schließlich und endlich möchte er dazu einladen, in jenen Bewegungen weiter auszuholen. Eine kommentierte Auswahlbibliografie allgemein in die Kunstwissenschaft einführender Literatur am Ende des Buches mag ergänzend zur Orientierung gereichen. Den Herausgebern ist es an dieser Stelle eine angenehme Pflicht, ihren Dank auszusprechen: dem Dietrich Reimer Verlag, vor allem in Person von Dr. Friedrich Kaufmann und Beate Behrens, von Eva Mußotter, Julia Heilmann und Martina Baleva und nicht zuletzt von Nicola Willam, für die Bereitschaft zur großzügigen Realisierung des Buchprojektes sowie den Autorinnen und Autoren für ihre freundliche Geduld und ihr großes wissenschaftliches Engagement.

### Anmerkungen

- 1 Siehe zu den sechs Begriffen in chronologischer Reihenfolge: Ferdinand Fellmann, *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey*. Reinbek bei Hamburg 1991, 26; W. J. Thomas Mitchell, The Pictorial Turn, in: *Artforum*, March 1992, 89–94; Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?* München 1994, 11–38, hier 13; Ingo Arend, Wo bleibt das Positive? Komplexes Mischmasch. In Berlin stritt man um die Frage: Was ist linke Kunstkritik?, in: *Kunstforum International*, Bd. 140, 1998, 470–472, hier 472; Bernd Roeck, Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft*, 29, 2003, 294–315; und Angela Dalle Vacche (Hg.), *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*. New Brunswick (New Jersey)/London 2003; sowie Klaus Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln 2003, 10. In der Kunstwissenschaft haben sich bislang nur die Termini *iconic turn* und *pictorial turn* durchgesetzt. Deren semantische Differenzen betont Sigrid Schade, Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten „pictorial turn“, in: Juerg Albrecht/Kornelia Imesch (Hg.), *Horizonte – Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*. Ostfildern-Ruit 2001, 369–378, insbesondere 372–376.
- 2 Siehe Thomas Hensel/Andreas Köstler, Nachtseite des Poststrukturalismus. „Critical Terms“ als Ausweg aus dem Methodenstreit?, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 26, 1998, 2, 16–22.
- 3 Siehe Rosalind Krauss, Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten, in: *Texte zur Kunst*, 20, 1995, 61–67; sowie dies., Welcome to the Cultural Revolution, in: *October*, 77, 1996, 83–96.
- 4 Siehe die kommentierte Auswahlbibliografie am Ende dieses Bandes.
- 5 Ein Gespräch mit Peter-Klaus Schuster, in: Carola Wedel (Hg.), *Die neue Museumsinsel. Der Mythos – Der Plan – Die Vision*. Berlin 2002, 157–163, hier 157.
- 6 Siehe David E. Wellbery (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili“*. München 1985 (+2001); sowie Oliver Jahraus/Stefan Neuhaus (Hg.), *Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen*. Stuttgart 2002.

- 7 Siehe David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge (Mass.)/London 1989 (41996), 224–248.
- 8 Siehe Bradford R. Collins (Hg.), *12 Views of Manet's „Bar“*. Princeton (New Jersey) 1996. Siehe auch Thierry Greub (Hg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Berlin 2001, der wie Bordwell (wie Anm. 7) historische Beiträge versammelt; sowie die seit 1997 erscheinende Reihe „Masterpieces of Western Painting“, die jeweils mehrere Aufsätze zu einem berühmten Tafel- oder Wandbild in einem Buch zusammenbindet.
- 9 Der gegebene Rahmen erlaubt es nicht, alle für die Kunstwissenschaft relevanten Gattungen und Medien aufzurufen. So konnte etwa mit dem Medium Film die so genannte siebte Kunst, die zunehmend mehr Aufmerksamkeit des Faches auf sich zieht, nur gestreift werden. Siehe demnächst den von Thomas Hensel, Klaus Krüger und Tanja Michalsky herausgegebenen Sammelband zu ‚Bild, Kunst und Film‘. Und hinsichtlich einer filmischen Bezugnahme auf die Museumsinsel Thomas Meder, Ästhetischer Widerstand. Widerstand der Ästhetik?, in: Knut Hickethier/Eggo Müller/Rainer Rother (Hg.), *Der Film in der Geschichte* (Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 6). Berlin 1997, 200–210.