



Es betraf den Stand der theoretischen Reflexion der Disziplin und noch mehr die Frage, wie sich «Kunstgeschichte im interdisziplinären Zusammenhang» verorten sollte. [2] Der Begriff

Kunstgeschichtswissenschaft war mit Bedacht gewählt und hatte durchaus paradigmatischen Charakter, betraf er doch den Spagat einer Disziplin, die sowohl historische als auch systematische Ziele verfolgt.

Die Herausforderungen, sich den eigenen (wissenschafts-) theoretischen Prämissen angesichts eines interdisziplinären Imperativs zu stellen, sind für die Kunstgeschichte seither kontinuierlich gewachsen und seit dem Iconic Turn nochmals exponentiell angestiegen. Schliesslich sind am «Unternehmen Bild» diverse Disziplinen beteiligt. Im Austausch mit unterschiedlichsten Fächern hat sich an der Bilderfrage innerhalb des Fachs Kunstgeschichte eine Theoriedynamik entfacht, angesichts derer man getrost feststellen darf, dass es um die Theoriebildung des Faches nicht mehr so schlecht bestellt ist, wie Dittmann das noch vor über 30 Jahren beanstandete.

Vom Stand dieser Diskussion, die sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten entwickelt hat, zeugen unzählige Beiträge zu theoretisch-methodischen Fragen, für die nun immer öfter auch versucht wird, Summen zu ziehen. Solche Theoriesummen liegen vermehrt nicht nur in synoptischen Quelleneditionen und einführenden Handbüchern, sondern auch insbesondere in Form von griffigen Lexika und Handwörterbüchern vor.

Es wäre zu einfach, die Konjunktur dieser Publikationsformen damit zu erklären, dass sie auf einen Bedarf an schnellem Zugriff auf die angewachsenen Theoriebestände des Fachs reagieren und dass sie in fast logischer Konsequenz aus jenem Boden spriessen, den der Bolognaprozess bereitet hat und den nicht zuletzt geschäftstüchtige Verlage zu bestellen wissen. Vielmehr manifestiert sich in ihnen auch ein Orientierungsbedarf einer «Wissenschaft der Kunst» im «Zeitalter der Bilder». Diese Ära hat eine Theorieflut hervorgebracht, die eine produktive Revision des eigenen kunsttheoretischen Begriffshaushalts notwendig werden liess. Wenn die von Dittmann für die Kunstgeschichte geforderte «durchgearbeitete Wissenschaftstheorie» in ihrem umfassenden und positivistischen Anspruch gewiss streng genommen ein utopisches Ideal ist, so zeigt sich in den jüngeren systematisierenden Publikationen doch zumindest das Desiderat eines methodischen Kanons, der sich in Begriffsformationen sedimentiert. Darin äussert sich also auch der Wunsch, disziplinäre Identifikation zu stiften, die Manchem angesichts der «Erweiterung der Gegenstände» diffus geworden scheint.

Wie unterschiedlich sich die Konturen des Fachs inmitten der interdisziplinären Bilderfrage abzeichnen können, erweist sich an zwei jüngeren Lexika, die schon allein ob der Auswahl von Begriffen und ob ihres Zuschnitts einzelner Beiträge in völlig verschiedene Richtungen weisen: Am 2012 bei Reclam erschienenen *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, herausgegeben von Peter Jordan und Jürgen Müller, sowie am 2011 bereits in zweiter, erweiterter Auflage erschienenen *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, das Ulrich Pfisterer verantwortet.

Trotz aller Unterschiede ist auffallend, dass beide Bände die «Kunstwissenschaft» im Titel tragen. Und bei beiden Bänden werden strategische Motive deutlich, die mit dieser Wahl von den Herausgebern und/oder Verlagen verbunden werden. Wenn solcherlei Publikationen ein Stück weit als jene Wissenschaftstheorie des Fachs gelten können, die Dittmann 1975 unter interdisziplinären Vorzeichen als «Kunstgeschichtswissenschaft» forderte, dann hat in diesen jungen Unternehmungen die «Geschichte» der Kunst scheinbar etwas an Boden verloren – vielleicht auch, um schon allein in der Selbsttitulierung nicht gegenüber einer phantasmatischen <undisziplinierten Bildwissenschaft> vermeintlich ins Hintertreffen zu geraten.

Der jeweils unterschiedliche Zuschnitt des mit den Titeln einmal mehr gegebenen, nicht mehr ganz neuen Versprechens einer Kunstgeschichte als <Kunstwissenschaft> resultiert im Fall der beiden vorliegenden Bände aber auch aus dem Format – und dies im ganz materiellen Sinn. Denn in beiden Fällen bestimmt sich über Grösse und Umfang der gedruckten Produkte serienbedingt jeweils auch, wieviele und damit auch welche Begriffe aufgenommen werden können. Die Logik des Formats wird zum Filter der Theorie. Das materielle Format bestimmt das ideelle Format dessen, was jeweils aus der Summe der Begriffe als Kunstwissenschaft gelten kann – und was als wissenschaftstheoretisches Selbstbild der Disziplin Kunstgeschichte an die Leser solcher Bände transportiert wird. Dabei ist es, dies sei vorausgeschickt, über die Formate hinweg in den überwiegend exzellenten Einträgen fast durchweg eine Freude, das Fach beim Nachdenken über sich selbst zu beobachten.

## 2. Im Korsett von (100) Grundbegriffen

Der jüngere, von Peter Jordan und Jürgen Müller herausgegebene Band sucht das Bild des Fachs in 100 Grundbegriffen «als Grundlage für das Verständnis aktueller kunstwissenschaftlicher Debatten» auf 360 Seiten im Reclam-typischen Kleinformat (152 mm x 96 mm) zu vermitteln. Entstanden ist ein Brevier, das die 100 Lemmata in ungeheure Kürze zwingt, die mit nur je fünf weiterführenden Literaturverweisen auskommen.

Die programmatische Begründung des Titels «Kunstwissenschaft» und die daraus resultierenden Auswahlkriterien für die aufgenommenen Begriffe erläutern die Herausgeber gleich in der Einleitung. In einer Art Abgrenzungsmanöver wird die Bezeichnung «Kunstwissenschaft» damit ins Feld geführt, dass sie einerseits dem Missverständnis vorbeugen solle, es handle sich «primär um ein Lexikon kunsthistorischer Stilepochen» (9), und dies andererseits «dem Umstand Rechnung tragen [soll], dass die wissenschaftliche Behandlung der Kunst zunehmend neue Untersuchungsgegenstände in den Blick nimmt.» (9). Auch wenn sich bezweifeln lässt, dass diese Erweiterung ein «neues» Phänomen ist, so ist es unbestritten, dass Fotografie, Film und andere Bildmedien «zum selbstverständlichen Kanon des Fachs» (9) gehören. Weit weniger leuchtet die Abgrenzung zu einer über Stilepochen definierten Kunstgeschichte ein, die wohl weniger einem wissenschaftlichen als vielmehr einem sich hartnäckig haltenden, populären Verständnis des Fachs entspringt.

Unter dem Titel Kunstwissenschaft scheinen die Herausgeber auch die in den Wissenschaften virulent gewordene Bilderfrage unterbringen zu können, die sie explizit in ihrer Einleitung zum Thema machen. Zur «vielfältigen Identität» (9) der Kunstwissenschaft gehöre es, sich auch auf die zentrale Frage der Visualisierung in den Wissenschaften einzulassen – auch wenn die Herausgeber die Rolle der Bilder in diesem Punkt zu unterschätzen scheinen. Denn weder «veranschaulichen» Bilder in den Wissenschaften irgendwelche Sachverhalte, quasi illustrativ, noch tragen sie allein zur «Theoriebildung» bei (9). Vielmehr sind Visualisierungen in vielen naturwissenschaftlichen Fächern zur *conditio sine qua non* geworden, ohne die Erkenntnis schlichtweg überhaupt nicht möglich ist. Es ist bedauerlich, dass die reiche Forschung zu Bildern auf diesem Gebiet keinerlei Eingang in die Einträge gefunden hat, zumal gerade an solchen Rändern der Kunst konstitutiv an deren Theorie mitgearbeitet wird.

Obwohl man sich beim Titel für die Wissenschaft und nicht die Geschichte der Kunst entschieden hat, wird gleichwohl die Bedeutung der Historizität für das Fach betont: «Dabei kommt Kunstwissenschaft ohne Kunstgeschichte nicht aus, ist doch die «Macht» der Werke keine überhistorische Konstante, sondern selbst historisch-gesellschaftlich bedingt» (10). Wenn im Zuge dieser Argumentation vom «Werkzeug des Historikers» (10) die Rede ist, wird deutlich, wie stark der Band insgesamt vom Historiker Jordan geprägt ist, der auch als *Spiritus Rector* der Reclam-Reihe gelten darf, die in einem Band zur Geschichte ihren Ausgang nahm.

Insofern bleibt es seltsam offen, woraus sich in diesem an Kunsthistoriker gerichteten Lexikon das Verständnis der «Grundbegriffe» speist – die Einleitung schweigt sich darüber aus.

Während Historiker hier sicher die Anspielung auf Reinhart Kosellecks Geschichtliche Grundbegriffe erkennen, haben die Grundbegriffe für die Disziplin Kunstgeschichte in ihrer Wölfflinschen Diktion eine eigene Gravitation, die seit dem Iconic Turn gerade auch neue Analysefelder eröffnet hat. Aus den Konzepten der politisch-sozialen Begriffsgeschichte und der formalistischen Kunstgeschichte ergibt sich jedoch eine Spannung, deren methodisches Potenzial unausgeschöpft bleibt.

Das auf 100 Einträge festgelegte Format folgt dabei insgesamt einem stringent systematischen Entwurf. In ihm finden sich kleine Meisterstücke, wenn es etwa in den Lemmata zu «Kunstgeschichte/ Kunstwissenschaft» von Hubert Locher oder zu «Methode» von Hubertus Kohle gelingt, diese weiten Felder in äusserster Präzision in bestechende Kürze zu fassen. Wenn jedoch durch die knapp bemessene Beitragslänge beispielsweise beim Thema «Raum» der Verweis auf den Spatial Turn fehlt, oder im Eintrag «Zeichnung» nicht auf die reichen Erträge der jüngsten wissenschaftshistorischen Zeichnungsforschung verwiesen wird, dann wird lediglich einer De-Interdisziplinierung der Kunstgeschichte Vorschub geleistet, die letztlich einer Vereinzelungsstrategie gleichkommt. [3]

Obwohl manche Lemmata gerade ob ihrer Verdichtungsleistung beeindrucken, hat die Kürze auch ihren Preis. Denn gerade für ungeübte Leser, für Laien oder Studienanfänger wird nicht ersichtlich, dass viele dieser kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe ihre Schärfe und (Re-)Präzisierung auch aus einer jungen Debatte erfahren haben, die sich aus der Auseinandersetzung mit nicht-künstlerischen Bildern oder Dingen speiste.

Ein auf der Oberfläche auf «Kunst» hin enggeführter Grundbegriffskanon vermittelt ein konservatives Bild des Faches, das seine Methodik in den vergangenen Jahren jenseits der eigenen Grenzen geschärft hat. [4] Zwar sind mit «Iconic/Pictorial Turn» und «Bild» diejenigen Begriffe aufgenommen, die die Debatte seither auch für die Frage der kunstwissenschaftlichen Methodik angetrieben haben. Aber die Spur, die dies in der Theoriebildung des Faches und in seinen Begriffen hinterlassen hat, ist hier nicht immer aufzuspüren. Dadurch stellt sich das ungute Gefühl ein, dass die Grenzen um die Gegenstände und Methoden des Faches zu eng gezogen sind. Wenn der Preis des Formats ist, den Kanon auf die Kunst zurückzudrängen, wäre der Preis zu hoch: 100 Grundbegriffe würden hinter den Horizont zurückfallen, der sich gerade auch durch die fünf Wölfflinschen Grundbegriffspaare zunächst eröffnen liess.

### *3. Über das Format hinaus – Ein implizites Forschungsprogramm zwischen den Begriffen*

Dass sich der Umfang eines wie auch immer gearteten Begriffs'kanons' der Disziplin Kunstgeschichte nicht so eindeutig fassen lässt, wie es die <Grundbegriffe> Glauben machen, zeigt der weitaus umfangreichere, von Ulrich Pfisterer herausgegebene Band, der nun bereits in der zweiten Fassung vorliegt. In diesem Handwörterbuch wird den um 25 Lemmata angewachsenen nun 137 Einträgen auf 518 Seiten im Mittelformat (230 mm x 155 mm) weitaus mehr Raum gegeben. Schon der Untertitel «Ideen – Methoden – Begriffe» macht deutlich, dass es hier um etwas anderes geht als allein um Begriffsarbeit. In der Überarbeitung von der ersten zur zweiten Auflage zeichnen sich nicht nur Tendenzen und Trends ab, sondern auch, dass hier forschungs- und problemorientiert am Selbstbild des Fachs gearbeitet wird. Und der Erfolg dieses unter Kollegen und Studierenden beliebten Bands zeugt vom Bedarf dieser Arbeit.

Bereits im nun wiederabgedruckten Vorwort zur ersten Auflage von 2003 kommt auch Pfisterer nicht umhin, die Wahl von «Kunstwissenschaft» anstelle der «geläufigere[n] Bezeichnung <Kunstgeschichte>» (IX) für den Titel zu begründen. Dies geschieht zunächst wie bei Reclam aus einem Abwehrgestus heraus – jedoch nicht gegen ein Stilepochenbild der Kunstgeschichte, sondern hier mit dem Argument, «schlicht der Verwechslung mit einem kunsthistorischen Sachwörterbuch» (IX) vorbeugen zu wollen. Darüber hinaus zielt Pfisterer damit auch auf eine historische Parallelisierung ab: Angeknüpft werden soll an die «um 1900 aufkommende Diskussion über das Verhältnis von theoretisierender Ästhetik und positivistischer Kunstgeschichte und ihre Synthese in einer neuen <Kunstwissenschaft>» (IX)

Man kann sich dabei des Eindrucks nicht erwehren, dass auf diese Weise auch ein namentlicher Zwitter aus Bildwissenschaft und Kunstgeschichte historisch gerechtfertigt wird, um einer sich vermeintlich abzeichnenden Spaltung des Fachs entgegen zu treten: «Zu einem Zeitpunkt, da sich erneut eine eher historisch und an (wenigen) traditionellen Methoden ausgerichtete <Kunstgeschichte> und neue interdisziplinäre, von Theorien-Vielfalt bzw. der dezidierten Orientierung an aktuellen Ansätzen gekennzeichnete <Wissenschaft der Bilder> auseinander zu bewegen scheinen, mag der Begriff <Kunstwissenschaft> an die Interdependenzen von Geschichtlichkeit und aktuellem Denken bzw. Wahrnehmen erinnern, kurz: an die historischen Grundlagen und Bedingtheiten jeder zukünftigen Bildwissenschaft.» (IX).

Der im Vorwort formulierten Herausforderung, die sich aus der transdisziplinären Bilderfrage ergibt, begegnen die Beiträge mit sehr unterschiedlichen Antworten. Anders als bei Reclam wird hier per editorischer Leitlinie von einem konsequent einheitlichen Aufbau der Einträge von vornherein abgesehen (IV). Wenngleich dies dem Format eines Lexikons eigentlich widerspricht, lebt der Band von dieser Vielfalt und wirkt dadurch weniger affirmativ: er zeigt die diversen Sichtweisen auf das Fach und die heterogene historische Entwicklung seiner Begriffe. Wie unterschiedlich gelagert schon allein die Begriffe selbst sind, die mal eher historisch («Schule»), mal eher in aktuellerem Gewand («Transparenz/Opazität») daherkommen, wird deutlich, wenn aufeinander so unterschiedliche Einträge wie «Visual Cultures Studies», «Vita» und «Wahrheit» folgen können.

Innerhalb der Lemmata geht es stets darum, nicht nur historische Entwicklungslinien aufzuzeigen, sondern auch auf Konjunkturen oder Dominanzen hinzuweisen, wenn etwa «Leitkategorien» («Raum») oder «expandierende Forschungsfelder» («Postkolonialismus») identifiziert werden. Daraus ergeben sich Forschungsperspektiven, die immer wieder explizit angesprochen werden. Das geht so weit, dass auf «Chancen, die nicht verpasst werden dürfen», hingewiesen wird («Neuronale Kunst- und Bildwissenschaft»), die der Fachleserschaft als Aufgaben ins Pflichtenheft geschrieben werden. Wenn es durch die programmatischen Aussagen der Einzelbeiträge den Anschein hat, dass sich in der Zusammenstellung der Begriffe ein Programm des gesamten Fachspektrums abzeichnen soll, werden aber auch Schief lagen deutlich. Auch in dieser neuen Fassung kommen etwa viele Gegenwartsphänomene der Kunst immer noch ein Stück weit zu kurz, wie dies Heinrich Dilly schon angesichts der Erstauflage anmerkte. [5]

Aber aus den Verengungen ergeben sich auch implizit Desiderate. Zunächst wird nicht immer ganz plausibel, warum welche Begriffe auftauchen: etwa wenn «Datenbank» sowie «Virtualität und Interaktivität» aufgenommen sind, jedoch nicht der inzwischen stärker beforschte Begriff «digitales Bild». Auch in Bezug auf einzelne Kategorien bleibt für die Methodik des Fachs zu diskutieren, ob Begriffe wie «Repräsentation» noch ohne jene intensive Forschung der Wissenschaftsgeschichte auskommen können, die für «Sichtbarmachungen» naturwissenschaftlicher Phänomene oder gesamte epistemische Bildprozesse unhintergehbare Modelle und Theorien der «Repräsentation» entwickelt hat. [6]

Wie sehr das Theoriefeld derzeit in Bewegung ist und die kritische Erschließung der eigenen methodischen Begriffe in vielen Fällen erst beginnt, erweist sich etwa dort, wo aus gerade noch mythischen Begriffen des Fachs nun <kanonische> geworden sind. Dies lässt sich insbesondere an jenen Fällen ablesen, wo es Begriffe aus dem «Anti-Lexikon» der kritischen Berichte von 2007 in die zweite Auflage des Metzler Lexikons geschafft haben. [7] So haben Begriffe wie «Struktur» oder «Gestalt» innerhalb kürzester Zeit Karriere gemacht und sich von Anti-Begriffen zu zentralen Forschungskategorien der Disziplin entwickelt. Aus solchen Forschungskonjunkturen ergeben sich im Gesamtbild des Lexikons jedoch auch merkwürdige Ungleichgewichtigkeiten, wenn nun etwa «Gestalt» und «Struktur» aufgenommen sind, jedoch der dazu komplementäre, gerade für das Verhältnis von Kunst und Bild zentrale Begriff der «Form» fehlt – hingegen die methodische Kategorie «Formanalyse» durchaus auftaucht.

Für das Verhältnis von Bild und Kunst fallen die programmatischsten Aussagen über das Fach in jenen Beiträgen, in denen es unter den Vorzeichen des Iconic Turn explizit um die Disziplinfrage geht, also etwa in den Einträgen zu «Bildwissenschaft», «Kunstgeschichte, Genese der Disziplin» oder «Naturwissenschaft und Kunst». Eine der wohl markantesten Äusserungen findet sich in Horst Bredekamps Eintrag zu «Bildwissenschaft», die als konstitutiver Teil der Kunstgeschichte begriffen wird: «Eine Bildwissenschaft, die sich von der Kunstgeschichte absetzt, läuft ... Gefahr, das Bildhafte der Bilder zu verfehlen. Eine Kunstgeschichte, die sich nicht als B. versteht, droht ihrerseits ihr kritisches Instrumentarium zu verlieren und ihre historische Aufgabenstellung zu schwächen.» (74).

Die Konsequenzen, die sich aus einem zentralen Verständnis der Bilder auch für die Bedeutung der Kunst innerhalb des Fachs ergeben, identifiziert Beat Wyss in seiner Sicht der «Kunstgeschichte, Genese der Disziplin» darin, dass es eine Zuspitzung geben könnte: «Gegenwärtig befindet sich das Fach in einer Phase der Neubestimmung zwischen interdisziplinärer Methodenvielfalt und der Betonung spezifischer Kompetenzen für alle Formen des Visuellen – darunter auch wieder verstärkt des Künstlerisch-Ästhetischen im engeren Sinne.» (246). Während hier eine Verengung des Spektrums angedeutet wird, macht der Beitrag Erna Fiorentinis zu «Naturwissenschaft und Kunst» klar, dass gerade in der «radikalen Historisierung» zur Kunst polarer Konstellationen das Potenzial liegt, dass «sich die Kunstwissenschaft auch selbst neu befragen...» (303) muss – und damit Theoriebildung und Selbstverständnis des Fachs aus der Aussensicht vorangetrieben werden.

Wie sehr Pfisterers Band das Format eines Lexikons überschreitet und zu einer Programmschrift gerät, wird am Ende des Begriffsalphabets am deutlichsten. Der letzte Eintrag ist der Zukunft gewidmet, deren Bild Whitney Davis unter dem Lemma «Zukunft der Kunstgeschichte» entwirft. [8] In Davis' subjektivem Zukunftsentwurf wird nicht nur die Historisierung des Sehens ins Zentrum gerückt, sondern damit verbunden das Verhältnis von Bild und Kunst zur zentralen Fragestellung erklärt: «Anders gesagt, das durch Folge und Wiederholung rückgekoppelte Verhältnis von Kunst und Bild – jene grundsätzliche Behauptung der Kunstgeschichte – ist nicht ihre Methode oder Theorie, sondern ihr *Forschungsgegenstand*.» (501f). So sympathisch Davis' Hinweis auf den (zu historisierenden) Akt des Sehens als zentrale Kategorie für dieses Rückkoppelungsverhältnis ist, so skeptisch macht hier der Hinweis auf Onians' *Neurorarthistory* – wie zuvor bereits das Lemma zu «Neuronalen Kunst- und Bildwissenschaften». [9]

Wenn dieser Zukunftsentwurf «die umfassende Erforschung des Visuellen nicht ohne Kunstgeschichte» (501) postuliert und darauf abzielt, das Fach «als geisteswissenschaftliche Disziplin» (501) zu bestärken, kauft man sich mit der Erweiterung hin zu Neurophysiologie im Gewand einer Neuroästhetik ein massives Problem ein. Denn mit einer solchen Hybridisierung der Kunstgeschichte hin zu einer experimentell-verfahrenen Naturwissenschaft wäre der Status der Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft im Handstreich prekär geworden. Ob sich hier das Bild der Kunstgeschichte als einer <angewandten Geisteswissenschaft> abzeichnet, sei einmal dahingestellt – ein wünschenswertes Szenario kann dies nicht sein. Denn egal welchen Titel man dem Fach geben mag, der Status einer Geisteswissenschaft ist wohl unumstritten.

#### *4. Kunstwissenschaft und das Problem mit den Begriffen: Dingwissenschaft und Kunsttheorie*

Der Pate für den Metzler-Band ist leicht ausgemacht: Es handelt sich selbstverständlich um Erwin Panofsky. Nicht nur weil er im Vorwort als solcher benannt wird und eine nicht zuletzt von ihm mitgeprägte Diskussion um «Kunstwissenschaft» weitergeführt werden soll. Auch ein Blick ins Namensregister zeigt, dass er nicht nur ideell, sondern allein schon durch die zahlenmässige Spitzenposition die Inhalte des Lexikons auch ganz konkret mitbestimmt, und die Kontur des Fachs gerade unter interdisziplinären Vorzeichen nach wie vor zu beherrschen scheint. Das hier also eine Programmschrift im Sinne Panofskys entstanden ist, mag freilich auch aus der Hamburger Schulung des Herausgebers resultieren. Nur am Rande sei bemerkt, dass Pfisterer nebenbei die Herkulesarbeit gelingt, jenes «Begriffslexikon[s] für unser Fach» (VIII) zu liefern, das Panofsky 1934 in einem Brief an Alfred Barr noch schmerzlich vermisste.

Mit dem Metzler-Band ist in weiten Strecken die von Panofsky geforderte «Begriffsgeschichte zentraler Termini der Kunstwissenschaft als den ‹Schlüsseln› zu historischen und aktuellen Denk- und Wahrnehmungsmodi» (VIII) entstanden.

Die Position, die Panofsky in den 1920er Jahren jedoch selbst in der Debatte um die «Kunstwissenschaft» vertrat, fordert die Unternehmen der jüngeren Lexika, die ja gerade die Begriffe oder sogar Grundbegriffe ins Zentrum rücken, aber auch grundlegend heraus. Denn freilich stellte Panofsky die «Möglichkeit ‹kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe›», die losgelöst von den Gegenständen für sich stehen, fundamental in Frage. [10] Vielmehr stand für ihn zweifelsfrei fest, dass sich Theorie und Empirie sich nicht voneinander trennen lassen: «... kunsttheoretische Begriffskonstruktion und praktisch-historische Tatsachenforschung» stünden in einer «eigentümlichen und unzerreißbaren Wechselbeziehung» [11]. Ohne die «Reflexion ... kunsttheoretischer Probleme» bleibe Kunstgeschichte «Dingwissenschaft». [12]

Es liegt in der Natur der Sache, dass Lexika nur eine Seite der Medaille hervorkehren. Sie rücken die Begriffe und die Theorie ins Rampenlicht und stellen den hohen Reflexionsgrad der eigenen Disziplin unter Beweis. Nach der eingehenden Lektüre von zwei Lexika wünscht man sich allerdings wieder etwas mehr die andere Seite der Medaille, die Dinge, zurück. Keines der beiden Lexika enthält eine einzige Abbildung, die einen inmitten des Texts erst gar nicht über jene «eigentümliche[n] und unzerreißbare[n] Wechselbeziehung» von Theorie und Empirie, von Theorie und Ding, hinwegsehen lassen könnte.

## Fussnoten

Seite 118 / [1]

---

Lorenz Dittmann, Kunstgeschichte im interdisziplinären Zusammenhang, in: Richard Schwarz (Hg.), Wissenschaft als interdisziplinäres Problem, Teil 2 (= Internationales Jahrbuch für Interdisziplinäre Forschung, Bd. II), Berlin, New York 1975, S. 149-174, hier: S. 149.

Seite 119 / [2]

---

Dem ersten Satz ist die erläuternde Fussnote beigegeben: «Die Begriffe Kunstgeschichtswissenschaft, Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte werden hier ohne Bedeutungsunterschiede gebraucht, variiert nur aus stilistischen Gründen. Es ließe sich zwar mit einigem Recht differenzieren zwischen Kunstgeschichte als Gegenstand und Kunstgeschichtswissenschaft als Medium der Forschung, aber dieser Unterschied läßt sich, schon wegen der Titel der zu zitierenden Bücher, nicht durchhalten. Von der Kunstgeschichte gänzlich ablösbare kunstwissenschaftliche Probleme gibt es m. E. nicht.», Dittmann, Kunstgeschichte (Anm. 1), S. 149, Anm. 1.

Seite 122 / [3]

---

Zum Spatial Turn siehe etwa: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.), Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008. Aus dem Feld der Zeichnungsforschung siehe die vierbändige Reihe der Forschergruppe «Wissen im Entwurf», darunter etwa: Karin Krauthausen, Omar W. Nasim (Hg.), Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs (Wissen im Entwurf; Bd. 3), Zürich 2010.

Seite 122 / [4]

---

Siehe hierzu etwa: Angela Fischel, Bildbefragungen. Technische Bilder und kunsthistorische Begriffe, in: Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Vera Düinkel (Hg.), Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, Berlin 2008, S. 14-23.

Seite 124 / [5]

---

Heinrich Dilly, Rezension von: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen - Methoden - Begriffe, Stuttgart 2003, in: sehepunkte 4 (2004), Nr. 4 [15.04.2004], URL: <http://www.sehepunkte.de/2004/04/4979.html>.

Seite 124 / [6]

---

Siehe hierzu etwa: Michael Lynch, Steve Woolgar (Hg.), Representation in Scientific Practice, Cambridge, Mass. 1990; Michael Hagner, Zwei Anmerkungen zur Repräsentation in der Wissenschaftsgeschichte, in: Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner, Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.), Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur, Berlin 1997, S. 339-355; Bruno Latour, Der Pedologenfaden von Boa Vista. Eine

photo-philosophische Montage, in: Ders., Der Berliner Schlüssel, Berlin 1995, S. 37-51; Hans-Jörg Rheinberger, Objekt und Repräsentation, in: Bettina Heintz, Jörg Huber (Hg.), Mit dem Auge denken, Wien 2001, S. 55-61.

Seite 125 / [7]

---

Tristan Weddigen (Hg.), Mythen der Kunstwissenschaft. Ein Anti-Lexikon (= kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Jg. 35, Bd. 3), Marburg 2007.

Seite 126 / [8]

---

Ein umfassendes Bild zeichnet Davis in seiner Monografie: Whitney Davis, A General Theory of Visual Culture, Princeton, N.J. 2011.

Seite 126 / [9]

---

Zur Kritik der Neuroästhetik, siehe: Michael Hagner, Neuronen im Museum. Zur Kritik der Neuroästhetik, in: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung (in Vorbereitung); Michael Hagner, Alle Neuronen im Schrank?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. März 2011, S. 34; vgl.: Peter Geimer, Sie sind zum Grundstudium zugelassen. Eine Debatte über die zwei Wissenskulturen am Beispiel der Neuroästhetik, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. November 2010, S. N 7.

Seite 127 / [10]

---

Erwin Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zur Erörterung über die Möglichkeit «kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe» (1924), in: ders., Deutschsprachige Aufsätze II, hg. v. Karen Michels/ Martin Warnke (= Studien aus dem Warburg-Haus; Bd. 1), Berlin 1998, S. 1035-1063.

Seite 127 / [11]

---

«...kunsttheoretische Begriffskonstruktion und praktisch-historische Tatsachenforschung stehen gerade deshalb, weil sie die Sache von zwei gänzlich verschiedenen Seiten, aber eben jeweils nur von einer Seite, ins Auge fassen, in einer eigentümlichen und unzerreißbaren Wechselbeziehung», Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie (Anm. 10), S. 1048.

Seite 127 / [12]

---

«Reine Dingwissenschaft ist nun aber die Kunstgeschichte nur so lange, als sie die erwähnte Voraussetzung wirklich nur als <Voraussetzung> hinnimmt, d. h. so lange, als sie sich zwar nach den kunsttheoretisch ergründeten Problemen orientiert, nicht aber auf dieselben reflektiert», Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie (Anm. 10), S. 1055.

## Abbildungen

Seite 118 / Abb. 1

---

Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe, hrsg. von Stefan Jordan, Jürgen Müller, Stuttgart 2012, Buchumschlag.

Seite 118 / Abb. 2

---

Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe, hrsg. von Stefan Jordan, Jürgen Müller, Stuttgart 2012, Beispielseite.

Seite 118 / Abb. 3

---

Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer, 2. erw. und aktualisierte Auflage, Stuttgart 2011, Buchumschlag.

Seite 118 / Abb. 4

---

Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer, 2. erw. und aktualisierte Auflage, Stuttgart 2011, Beispielseite.