

kritische berichte 3.2007

Mythen der Kunstwissenschaft – Art Historical Mythologies

Tristan Weddigen

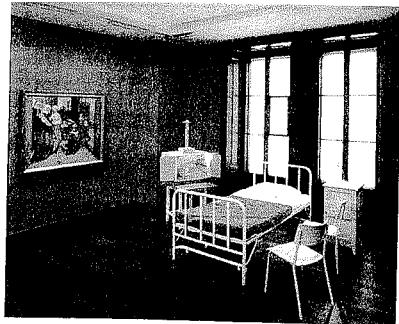
Nina Zschocke, Jörg
Trempler, Sarah
Schmidt, Bernd Nicolai,
Keith Moxey, Rachel
Mader, Hubert Locher,
Evonne Levy, Verena
Krieger, Alexandre
Kostka, Philippe Junod,
Joseph Imorde,
Charles Hope, Julia
Gelshorn, Martin Gaier,
Claire Farago, Reindert L.
Falkenburg, Peter
Cornelius Claussen,
Wolfgang Brückle, Jan
von Brevern, Christian

Ein Antilexikon

Zeitgenossenschaft, Verweigerung, Transfer,
Terribilità, Struktur, Status, Response,
Renaissance, Propaganda, Neue Medien,
Moderne, Landscape, Künstlerische
Forschung, Interikonozität, Influence,
Illusion, Goldgrund, Gestalt, Gesamtkunst-
werk, Betrachter, Antizipation, Ambiguität

3

7



1 Berner-Nelkenmeister, *Die Namengebung des Johannes*, um 1490, und Ilya Kabakov, *Medusa's Raft*, Installation, 1998, in der Ausstellung *Zeitmaschine. Oder: das Museum in Bewegung*, Kunstmuseum Bern, 22. März bis 21. Juli 2002.

Julian Schnabel oder Damien Hirst erreicht werden, diejenigen der Impressionisten weit hinter sich lassen. Der schwindenden Attraktivität der Alten Meister für den Kapitalmarkt begegneten denn auch inzwischen zahlreiche vordem noch eher behäbig auf ihren Schätzen sitzende Museen, indem sie Ausstellungen älterer Kunst mit jungen Teens aufmöbelten.

Dem wilden Wuchern des Zeitgenössischen haben die Art Basel mit ihrer erst seit wenigen Jahren durchgeführten Sonderausstellung *Art Unlimited* das passende Label und der Sammler Adam Lindemann eine Einschätzung verpasst, die das Fach Kunstgeschichte durchaus das Fürchten lehren könnte: «und das ist das Wunderbare am zeitgenössischen Kunstmarkt: Deine Entscheidung, ein Objekt zu kaufen, hat einen Einfluss auf den möglichen Platz des Künstlers in der Kunstgeschichte». ⁵ Ganz so schnell lässt sich die die Wissenschaft allerdings nicht aus ihrem Hoheitsgebiet verjagen. So hat sie, den Ruf nach Zeitgenossenschaft begleitend, eine stattliche Anzahl an Versuchen hervorgebracht, den Boom mit einem verlässlichen Kanon zu versehen. Der zur postmodernen Beliebtheit hypostasierte Stilpluralismus wurde denn auch insbesondere um die bedeutungsschwangere und dementsprechend monetär verwertbare Jahrtausendwende zum beliebten Gegenstand kunsthistorischer Ordnungshüter: Man entwarf Be-

standsaufnahmen der Art *at the Turn at the Millenium* und Entwicklungsgeschichten wie in der Erzählung *Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne*. Man verstieg sich zur Ausrufung neuer Zeitalter: *Moderne – Postmoderne – zweite Moderne*. Und Jörg Heiser kommt das besondere Verdienst zu, im «fröhlichen und ignoranten Nebeneinander» klare Wertmaßstäbe entdeckt zu haben. Bereits im Titel seines Buchs wird deutlich, dieser Mann hat Antworten: «Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht.» Hier wird uns endlich eine erlösende Erklärung angeboten, denn Heiser verspricht: «Ich werde bestimmen, welche Strömungen, Künstler und Werke die zeitgenössische Kunst weiterbringen, welche es vielleicht gerade nicht tun, und ich werde es begründen». ⁶ Welcher Kollege versucht ist, Verlautbarungen wie diese mit spöttischem Lächeln zur Seite zu legen, sollte jedoch kurz innehalten. Denn wir müssen uns immerhin fragen, warum darin nicht nur eben diejenigen Künstler aufgezählt werden, die von der Kunstwissenschaft am häufigsten berücksichtigt werden (und die, ganz nebenbei, auch die verkaufsbilanzierenden Ratings anführen). Auch sollte uns aufhorchen lassen, dass Heiser, wiewohl mit dem Wortwitz des Kritikerjargons, auf die in ehrwürdigeren wissenschaftlichen Veröffentlichungen tonangebenden Begriffe und Deutungsverfahren zurückgreift. Der Kritiker schreibt Kunstgeschichte – und derweil trägt der Kunsthistoriker zu den tonangebenden Ratings bei. Darin mag eine Rechtfertigung für die Beschreibung Germers als «Historiker-Kritiker-Hybride» liegen, wie sie in einem Nachruf auf sein Wirken als Universitätsprofessor mit dem Schwerpunkt «Kunstgeschichte der Gegenwart» noch als Ausnahme verzeichnet wird. ⁷

So wenig es bei dieser Ausnahme geblieben ist – es scheint doch, als ob im allgemeinen Werben um die Gegenwart in der Kunst selbst und auch ihrer Geschichte die Sammler, Kuratoren und Kritiker die Nase viel weiter vorne hätten als die Kunstwissenschaft, die mit adelnden Auslegungen der Werke unserer hundert bestverkauften Künstler sowohl ihre Ausein-

andersetzung mit der Gegenwart als auch die von ihr verwaltete historische Perspektive neu zu legitimieren versucht. Das Fach pflegt in einträchtiger Ruhe den Alltag interesseloser Kunstgeschichtsschreibung, in der man sich keine Rechenschaft darüber ablegen muss, ob man gerade die großen Nummern des internationalen Kunstmarkts historisch verortet, und in der man sich auch nicht dafür rechtfertigen muss, dass man eben auf dieser Grundlage Einladungen zu Reden und Katalogbeiträgen erhält. Als hätte das alles gar rein nichts miteinander zu tun. Dafür denken wir laut über künstlerische Strategien der Selbstpositionierung nach. Adam Lindemann publiziert derweil weiterhin bei Taschen, dessen Produkte der standesbewusste Kunstwissenschaftler nicht für konsultationswürdig hält. Kurz: Das Problem stellt sich heute offensichtlich anders dar als 1932. Damals hatte Joseph Gantner mit Rücksicht auf eine von ihm angenommene Verantwortung des Fachs für die künstlerischen Fehlentwicklungen des 19. Jahrhunderts eine entschiedener gegenwartsorientierte Kunstgeschichtsschreibung eingefordert. ⁸ Wenn heute die Wissenschaft Mitverantwortung trägt, dann wohl umgekehrt hauptsächlich mit Rücksicht auf ihre Verquickung mit dem zeitgenössischen Kunstbetrieb. Insofern ist die Stellung von uns Fachvertretern als Zeitgenossen eben doch, wie es in Zürich hieß, prekär und stellt eine Herausforderung an die Selbstwahrnehmung der Wissenschaft dar.

Anmerkungen

1 Die beiden gleichermaßen berühmt gewordenen Äußerungen werden zitiert bei Jaap T. Harskamp, «Contemporaneity, Modernism, Avant-Garde», in: *British Journal of Aesthetics*, 2002, Bd. 20, S. 204–214, S. 208 und S. 210.

2 Vgl. Götz Adriani, «Jede Gegenwart hat ihre Geschichte», in: *Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990*, hg. v. dems., Tübingen 1990, Ausst.-Kat., S. 8–19, S. 8 und S. 9.

3 Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius, «Zeitgenossenschaft als Herausforderung», in: *kritische berichte*, 2005, Bd. 33, Heft 4, S. 70–81, S. 76. Amérys Ausspruch stammt von 1966.

4 Vgl. Stefan Germer, «Die schwierigen Zeitgenossen. Über die Probleme der Historisierung aktueller Kunst», in: *Germeriana. Unveröffent-*

lichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, hg. v. Julia Bernard, Köln 1999, S. 219–232, S. 219. Über den Anteil verstorbener Künstler an der oben erwähnten Brüsseler Ausstellung handelt Kathryn Boyer, «Association Française d'Action Artistique and the School of Paris», in: *Konsthistorisk Tidskrift*, 2001, Bd. 70, S. 157–170, S. 160.

5 Adam Lindemann, *Collecting Contemporary*, Köln 2006, S. 13.

6 Jörg Heiser, *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*, Berlin 2007, S. 8 und S. 9. Die Nachweise für die anderen oben erwähnten Titel lauten vollständig: *Art at the Turn of the Millenium*, hg. v. Uta Grose-nick u. Burkhard Riemschneider, Köln 1999; Martin Damus, *Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2000; Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – zweite Moderne*, München 1999.

7 Vgl. Julia Bernard, «Einleitung», in: dies. 1999 (wie Anm. 4), S. 9–20, S. 15.

8 Vgl. Joseph Gantner, *Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart*, Wien 1932, S. 13 und folgende.

Jan von Brevem
Verweigerung

I Would Prefer Not To. In einem aktuellen Prag-Reiseführer lesen wir über den tschechischen Architekten Josef Chochol: «Den Höhepunkt seines Schaffens markiert das 1914 fertig gestellte Mietshaus in der Neklanova 30. Wie die Gegenstände in einem kubistischen Gemälde verweigert dieses Gebäude die eindimensionale Ansicht.» ¹

Was bei pubertierenden Jugendlichen und renitenten Angestellten schnell zum Ärgernis wird, scheint von Gemälden, Skulpturen und Gebäuden geradezu erwartet zu werden: sich zu verweigern. Dass Künstler sich verweigern – dem Markt, dem Zeitgeist oder gleich dem ganzen bürgerlichen Stumpfsinn – wissen und schätzen wir spätestens seit 1855, als Gustave Courbet den Langweilern vom Salon kurzerhand und wie zum Hohn seinen eigenen und viel tolleren *Pavillon du Réalisme* in Form einer Bretterbude gegenüberstellte. Aber schon Michelangelo Buonarroti hat

dem Papst bekanntlich den Gehorsam verweigert; und Caspar David Friedrich, um wieder ins 19. Jahrhundert zu springen, verweigerte sich sogar einer Reise zum Watzmann. Dass Künstler sich verweigern dürfen, ja vielleicht sogar müssen, soll in diesem Beitrag daher auch keinesfalls in Frage gestellt werden. Aber Gebäude? Und Bilder?

Im obigen, beliebig gewählten Beispiel geht es um die «eindimensionale Ansicht», die uns das Mietshaus, parallel zu kubistischen Gemälden, verweigert. Es ist nicht ganz klar, wie eine solche «eindimensionale Ansicht» zu bewerkstelligen wäre – sie müsste wohl irgendwie linienförmig sein –, aber darum soll es hier nicht gehen. Dagegen wird bereits ein erster, entscheidender Aspekt der Verweigerung deutlich: Es muss immer irgendetwas verweigert werden oder sich etwas gegen irgendetwas anderes verweigern. Das klingt banal, ist aber wesentlich, denn dieses Irgendetwas ist der so genannte «Normalfall». Ohne ihn wäre keine Verweigerung möglich – und wer weiß, vielleicht ist auch der Normalfall umgekehrt auf den Verweigerer angewiesen. Irgendwo da draußen, so sagen uns die obigen Sätze, muss es viele Gebäude geben, die sich ganz normal verhalten, die allen Erwartungen entsprechen und uns – wie jedes vernünftige Gebäude – zur eindimensionalen Ansicht ihrer selbst einladen.

Ganz normale Bilder. Die Suche nach einem ganz normalen Bild stellt sich als überraschend schwieriges Unterfangen heraus.² Kaum meint man, es in einer hübschen Alpenlandschaft oder einer verträumten Madonna mit Kind entdeckt zu haben, da lauert schon unweigerlich ein Kunsthistoriker hinter der nächsten Ecke und erklärt einem, dass die Landschaft uns den Zugang zum Mittelgrund verweigere und die keusche Madonna den Blickkontakt. Und selbst für Kinderzeichnungen oder Amateurfotos, die sich bisher ganz unauffällig verhalten haben, scheint es, sobald sie im Kunstkontext auftauchen, eine Sache der Ehre zu sein, zumindest die berühmte «eindeutige Lesart» zu verweigern. Es ist ein bisschen so wie mit den neusten Wasch-

mitteln, die typischerweise mindestens einmal so ergiebig sind wie ein herkömmliches Waschmittel. Aber haben Sie schon einmal versucht, ein herkömmliches Waschmittel zu kaufen? Ohne Frühlingsfrische und Colorschutz, nicht als Gel oder Megapearls, weder besonders flauschig noch aktiv gegen Kirschsirup, Mayonnaise oder Nutella? Es ist ein Ding der Unmöglichkeit. Genauso wenig dürfte es möglich sein, ein ganz und gar herkömmliches Bild zu finden. Ein Bild also, über das man zum Beispiel guten Gewissens sagen könnte: «Dieses Bild erlaubt eine eindeutige Lesart. Es entspricht unseren Sehgewohnheiten und bestätigt unsere gängigen Wahrnehmungskategorien.» Wie sollte ein solches Bild auch aussehen?

Was aber ist dann das Sprechen über die Verweigerung der Bilder? Ist es nur sinnfreies Behaupten von Selbstverständlichkeiten? Einer dieser leeren Anthropomorphismen, die wir dann verwenden, wenn uns gar nichts mehr einfällt? Oder ist «Verweigerung» im Gegenteil eine mächtige Metapher, die uns im Sinne Hans Blumenbergs etwas über die Grundbestände unseres (kunstgeschichtlichen) Denkens verraten kann? Ich plädiere hier natürlich für letztere Variante, schon allein deshalb, weil sie so schön pompös daherkommt.

Richtig gute Bilder. Nicht immer ist das, wogegen sich ein Bild verweigert, ein Pappkamerad wie die «eindeutige Lesart». Manchmal scheinen Bilder eher vor einer Entscheidung zu stehen: Sie können bei etwas mitmachen, oder eben auch nicht. In einer wiederum zufällig gewählten Veröffentlichung von 2002 heißt es über zwei Bilder von Paul Klee:

«[Die] abstrakte Bedeutungskomponente des Bildes [Die erhabene Seite] steht in Opposition zur Stellung des Malers im Bauhauskonzept, in dem die Malerei eine dienende Rolle haben musste. Klees Bild verweigert sich dieser Unterordnung. [...] Parallel zum Bild *Die erhabene Seite*, das er mit den Farben des Bauhauses entworfen hat, hat Klee eine andere Version *Die heitere Seite* gemalt, die die Bauhaus-Farbgebung verweigert.»³



2 Jean-Antoine Watteau, *Le Faux-pas*, Detail, ca. 1718, Paris, Musée du Louvre.

In diesen Bildern scheint die Verweigerung gar nicht so leicht auszumachen zu sein: Im einen Fall ist zunächst die Abspaltung einer «abstrakten Bedeutungskomponente» notwendig, im anderen muss man darüber informiert sein, welche Farben Klee gerade *nicht* im Malkasten hatte. Man könnte überhaupt annehmen, dass die Autorin eigentlich sagen wollte: «Klee verweigerte sich der Unterordnung». Dann wäre das Sprechen vom «Verweigern der Bilder» nur eine Möglichkeit, biografistische oder psychologische Untiefen zu umschiffen. Aber tatsächlich glaube ich nicht, dass dies die ganze Wahrheit ist. Es geht hier wirklich um die Bilder, und es handelt sich hier um eine ähnliche Nobilitierungsstrategie, wie sie im ersten Zitat mit der Rede vom «Höhepunkt des Schaffens» des Architekten Chochoł bereits angeklungen ist. Die implizite Behauptung ist immer: «Das sich verweigernde Bild ist das interessantere

Kunstwerk.» Und tatsächlich könnte man weite Teile des Unternehmens Kunstgeschichte ja als Versuch verstehen, Bilder interessant zu machen. Die Verweigerung wäre dann eine, wenn auch sicherlich erst im 20. Jahrhundert ansetzende kunstgeschichtliche Strategie, «bedeutende» Kunstwerke zu erzeugen. Das kann nicht spurlos an der Kunstproduktion und am Kunstmarkt vorbeigegangen sein. Sollte ein innovatives Kunstwerk heutzutage nicht zumindest den allgemeinen Erwartungen widersprechen? Die Autoren des *Kunstkaufbuchs* – einem Ratgeber «für Sammler und solche, die es werden wollen» – haben darauf eine deutliche Antwort: «Ein innovatives Kunstwerk sollte den allgemeinen Erwartungen widersprechen».⁴ Und die Verweigerung, so möchte ich hinzufügen, ist die noch weit aus noblere Form des Widerspruchs. Richtig gute Bilder verweigern sich allerdings, ohne dass man es ihnen erst sagen muss.

Löst Verweigerung Probleme? Die sich verweigernden Klee-Bilder deuten darauf hin, dass die Verweigerung noch auf eine andere Weise für die Kunstgeschichte produktiv werden könnte. Gottfried Boehm hat in seinem Vorwort zur deutschen Ausgabe von George Kublers *Die Form der Zeit* auf den grundlegenden Widerspruch einer Geschichte der Kunst hingewiesen, denn «entweder zielt die kunsthistorische Analyse auf den Kunstcharakter des Werkes, dann schwindet ihr der historische Kontext, oder sie beschreibt es als Element historischer Bedingungen, dann unterbleibt die Bestimmung der künstlerischen Struktur.»⁵ Die Verweigerung, so könnte man spekulieren, wäre eine Möglichkeit, diesem Problem zu begegnen. Durch sie kann eine, wenn auch schwache, Verbindung zwischen den unvereinbar scheinenden Sphären des Werks und der Geschichte etabliert werden. Die Bilder von Klee behaupten sich gegenüber der Geschichte (des Bauhauses), sie bewahren ihren «Kunstcharakter» – aber sie verweigern sich eben doch gegen diese Geschichte und werden so aus ihr heraus verständlich. Ob man die Auffassungen von «Kunst», «Werk» und «Geschichte», die aus dieser Verwendung der Verweigerung resultieren, mit einkaufen möchte, ist allerdings eine andere Frage.

Ebenfalls ganz verkürzt soll auf eine letzte mögliche Funktion der Verweigerung hingewiesen werden. In einer aktuellen Publikation findet sich über Barnett Newmans Bildserie *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani* folgende Passage:

«Bilder dieser Art [...] entziehen sich jeder ideologischen Instrumentalisierung. [...] Sie eröffnen jedoch in dieser Verweigerung zugleich die Möglichkeit einer visuellen Erfahrung, die sich selbst wiederum in Begriffen der Verweigerung und des Ausgesetzseins beschreiben lässt. Die Bilder verweigern jede Mimesis».⁶

Auf der weltweiten Rangliste der Verweigerer ist diese Serie offenbar ganz vorne mit dabei. Das Bemerkenswerte an dem Argument ist jedoch, dass die Verweigerung auf den Betrachter zurückfällt und dabei etwas erzeugt, das «visuelle Erfahrung» genannt wird. Ist die Verweigerung hier also als rezeptionsästhetisches Ele-

ment zu verstehen? Als eine Art Leerstelle im Bild, die es uns erlaubt, einen Zugang zu diesem zu finden und mit unseren eigenen Erfahrungen daran anzuknüpfen? Das trifft es nicht ganz, denn es geht anscheinend nicht darum, das Werk im Erfahrungsprozess zu vervollständigen. Die Verweigerung ist eher etwas, das das Bild macht und dem der Betrachter sich aussetzen kann. Merkwürdig daran bleibt, dass die Bilder zwar «jede Mimesis» verweigern, die durch sie erzeugte Erfahrung aber offenbar mimetischen Charakter hat: Das Bild verweigert sich, und die visuelle Erfahrung ist – Verweigerung.

Verlangen nach Verweigerung. Bilder, zumindest Gemälde oder Zeichnungen, sind erst einmal Dinge. Dinge verweigern sich nicht. Sie sind einfach da, und unsere Sehgewohnheiten, Ideologien und Lesarten sind ihnen reichlich egal. Man könnte vielleicht sagen, dass es sich bei dieser totalen Indifferenz uns gegenüber um eine Verweigerung im elementaren Sinne handelt –, aber dann wäre vollständige Zustimmung von Verweigerung gar nicht mehr zu unterscheiden. Das Recht der Dinge scheint vielmehr gerade darin zu liegen, sich weder entscheiden noch rechtfertigen zu müssen.⁷

In letzter Zeit hört man auch immer wieder von der angeblichen «Widerständigkeit» der Bilder (vom «Widerspruch» habe ich schon berichtet), aber ich befürchte fast, dass Bilder nicht sehr viel widerständiger sind als beispielsweise ein Tischbein, an dem wir uns stoßen, oder ein auf dem Fußboden liegender Kleiderhaken, über den wir stolpern. Man müsste also eher danach fragen, woher *unser* Bedürfnis nach Verweigerung kommt, dass wir sie so gerne in den Bildern sehen wollen.

Schon für den Erzähler in Herman Melvilles 1856 erschienenem Verweigerungsklassiker *Bartleby* übt der Verweigerer – eben Bartleby, Kopist in einem Notariat – eine seltsame Faszination auf den Erzähler und Arbeitgeber aus. Bartleby weigert sich zunächst, andere Aufgaben als das Schreiben zu übernehmen, bis er dann schrittweise auch diese Arbeit mit seinem schlichten «I would prefer not to» ablehnt.

«With any other man I should have flown outright into a dreadful passion, scorned all further word, and thrust him ignominiously from my presence. But there was something about Bartleby that not only strangely disarmed me, but, in a wonderful manner, touched and disconcerted me.»⁸

Bartleby ist nicht dazu in der Lage, den Grund für seine Verweigerung anzugeben. Ein Mann ohne Geschichte und ohne erkennbare Motivationen, ähnelt er tatsächlich mehr einem Ding als einem lebendigen Wesen. Der geniale Dreh von Melvilles Geschichte ist, dass der Erzähler Bartlebys Verweigerung als Gelegenheit begreift, sich in seinem eigenen Sein zu bestätigen: «Here I can cheaply purchase a delicious self-approval.»⁹ Und schließlich kulminiert das in dem großartigen Bekenntnis: «I burned to be rebelled against again.»¹⁰

Geben wir es ruhig zu: Auch wir verlangen nach Verweigerung. Deshalb, und aus keinem anderen Grund, verweigern sich die Bilder.

Anmerkungen

1 Madeleine Reincke, *Baedeker Prag*, Ostfildern 2005, S. 271.

2 Im Folgenden spreche ich der Einfachheit halber nur noch von Bildern und meine damit Gemälde und Zeichnungen. Die Zwischenüberschrift habe ich dem hervorragenden Band abgesehen: *Ganz normale Bilder*, hg. v. David Gugerli u. Barbara Orland, Zürich 2002.

3 Elize Bisanz, *Malerei als écriture. Semiotische Zugänge zur Abstraktion*, Wiesbaden 2002, S. 181.

4 Martin Leyer-Pritzkow u. Klaus Sebastian, *Das Kunstkaufbuch*, München 2005, S. 39.

5 Gottfried Boehm, «Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem», in: George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt am Main 1982, S. 7–26, hier S. 13.

6 Reinhard Hoeps, *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe*, Paderborn 2005, S. 191.

7 Vgl. Peter Geimer, «Nur der Wasserhahn war Zeuge», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. Februar 2007, S. Z3, darin bes. der Hinweis auf Francis Ponge.

8 Herman Melville, *The Piazza Tales*, New York/London 1856, S. 31–108, hier S. 51.

9 Ebd., S. 56.

10 Ebd., S. 58.

Alexandre Kostka
Transfer

Die 1992 von Thomas W. Gaetgens auf dem XXVIII. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte (CIHA) ausgesprochene Forderung, dass die Kunsthistoriker/innen den Künstler/innen «nachreisen», das heißt ihre Forschungen der transnationalen Aktivität der Künstler/innen anpassen sollten, hat sich seitdem als eine allgemeine Praxis etabliert.¹ So viel «Transfer» wie heute war noch nie. Ist aber dieser Begriff nicht einfach nur ein anderer Ausdruck für das, was schon die Gründer unserer Disziplin untersuchten? Und ist er – angesichts neuer Forschungsansätze wie der *histoire croisée* oder der *entangled history* – nicht schon längst überholt?

«Transfer» bedeutet nicht einfach nur eine Intensivierung des Interesses für internationale Zusammenhänge, sondern einen grundlegenden Perspektivenwechsel. Die am französischen Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) tätigen Germanisten und Kulturforscher Michel Espagne und Michael Werner weisen darauf hin, dass der nationalstaatlich geprägte Rahmen der Komparatistik nicht ausreicht, um die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen den Nationen zu erklären.² Um nationale Unterschiede überhaupt feststellen zu können, würden fiktive Messgrößen festgelegt, die dann umgekehrt wieder die Ergebnisse der Forschung beeinflussten: ein *circulus vitiosus* also, der ganz besonders in der spannungsreichen deutsch-französischen Geschichte für viele Missverständnisse gesorgt habe.³ Anstatt ein Kräfteverhältnis von «gebender» und «nehmender» Kultur im Sinne von «aktiv» und «passiv» zu zementieren, solle man die Aufmerksamkeit eher auf die kreative Umformung von Bedeutungen in asymmetrischen Kräfteverhältnissen richten. Dabei solle man nicht vergessen, dass Transfers sich auch außerhalb des nationalen Rahmens, etwa zwischen Regionen (zum Beispiel Sachsen und Frankreich), entwickeln. Auch gegen die in der vergleichenden Literaturwissenschaft angeblich unreflektiert gebrauchte Kategorie des «Einflusses» wenden sie sich. Werner und Espagne spüren