

Peter H. Feist

Gedanken über Kunstwissenschaft heute und morgen

Wer jahrzehntlang als Kunstwissenschaftler tätig war, darf vielleicht noch einmal überdenken, wie es jetzt um sein Fach steht, und was demnächst von Jüngeren, die es weiterführen, erwartet werden sollte.

Meine Absicht, zunächst die Begriffe, wie ich sie verwende, zu klären und zu begründen, war aufzugeben, weil das den gegebenen Rahmen gesprengt hätte. Daher nur das Folgende. Der Begriff „Kunst“ bezeichnet traditionell nur einen Teil der Kunst im Unterschied zu Literatur, Musik, Theater usw., aber gleichzeitig auch jedwede Kunst im Unterschied zu Wissenschaft, praktischem Handeln und Natur. Diese Doppeldeutigkeit führt in wissenschaftlichen wie popularisierenden Texten zu Unschärfe und Missverständnissen. Das Gleiche wiederholt sich bei dem Begriff „Kunstwissenschaft“. Als „allgemeine Kunstwissenschaft“ widmet sie sich genau wie die Ästhetik, die ein Zweig der Philosophie ist, allen Künsten. Wenn „Kunstwissenschaft“ neuerdings häufiger zur Bezeichnung einer Wissenschaftsdisziplin und eines Studienfaches verwendet wird, ist das aber vornehmlich ein Synonym für „Kunstgeschichte“. Auch dieser Begriff ist doppeldeutig. Er bezeichnet in erster Linie das tatsächliche Geschehen, dass unterschiedliche spezifische Handlungen einer künstlerischen Produktion zeitlich aufeinander folgen, in zweiter Linie aber auch die wissenschaftliche Erfassung und Beschreibung eben dieser Geschichte. Das Fach Kunstgeschichte erforscht mithin die Kunstgeschichte. Das ist sprachlich nicht besonders logisch. Die bessere Bezeichnung „Kunstgeschichtswissenschaft“ konnte sich nicht durchsetzen; sie ist wohl zu umständlich.

Auf der Homepage des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. heisst es daher 2008¹: „Die Kunstgeschichte befaßt sich als Fach innerhalb der Geisteswissenschaften mit der Kunst vom frühen Mittelalter bis heute, konzentriert auf den europäischen Kulturkreis und seine weltweite Ausstrahlung

1 www.kunsthistoriker.org/kunstgeschichte.html

seit dem Zeitalter des Kolonialismus sowie auf die internationale Moderne und globale Gegenwart ... Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft umfassen die künstlerischen Gattungen Architektur, Skulptur, Malerei, Graphik, das sogenannte Kunstgewerbe, Fotografie, Film, Performance, Environment, Videokunst, Netzkunst und viele mehr; die Grenzen zu den Theaterwissenschaften oder auch zur allgemeinen Bildwissenschaft fließen.“ Als Gegenstände der fachlichen Arbeit gelten damit nur ein zeitlicher und räumlicher Ausschnitt aus dem mit der Menschwerdung einsetzenden Prozess bis hin zu einigen Gattungen, die erst in jüngster Zeit aufkamen. Der Begriff Kunstwissenschaft taucht unvermittelt auf und wird, ohne den Unterschied zu definieren, neben den Begriff Kunstgeschichte gestellt.

In ihrem Buch „Grundzüge der Kunstwissenschaft“² schreiben Jutta Held (†) und Norbert Schneider: „Seit den 1960er Jahren hat in der Kunstgeschichte wie in anderen Wissenschaften ein Diskussionsprozess eingesetzt, der die Konturen des Faches entscheidend verändert hat. Er betraf sowohl die Frage nach den Grenzen und der Hierarchisierung des kunsthistorischen Gegenstandsbereichs wie auch nach den theoretischen Prämissen des Faches, der Akzeptanz von Methoden, nach den Schwerpunkten der Forschung und nicht zuletzt nach der Relevanz und ideologischen Ausrichtung ihrer Institutionen und Repräsentationsorgane. Man kann diesen Prozess ... als New Art History zusammenfassen, wozu die angloamerikanische Kunstgeschichte neigt“. Hinzuzufügen wäre, dass auch in der DDR mit der Hochschulreform von 1968 nicht nur eine Umbenennung des Faches Kunstgeschichte in Kunstwissenschaft erfolgte, sondern ebenso die Hierarchisierung des Gegenstandsbereichs, die theoretischen Prämissen und die ideologische Ausrichtung verändert wurden, indem gegenwärtige Kunst viel stärker als zuvor berücksichtigt wurde, die marxistische Theorie zu Grunde gelegt und Nützlichkeit für eine sozialistische Gesellschaft eingefordert wurde. Eine engere Zusammenarbeit mit Nachbardisziplinen, z. B. dem neuen Fach Kulturtheorie (Kunstwissenschaft), wurde angestrebt, war aber nicht besonders ergiebig.

Heute ist ein Nebeneinander von traditionellen, weiterhin beispielsweise für die Arbeit der Museen und die Denkmalpflege notwendigen Arbeitsthemen und von neuen Fragestellungen einer „Bildwissenschaft“ anzutreffen. Letztere untersucht u. a. die heutigen wechselseitigen Beziehungen zwischen Bildern, die als Kunstwerke gelten sollen, und solchen, die zu anderen Zwe-

2 Jutta Held, Norbert Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 13

cken, z. B. als Hilfsmittel der Naturwissenschaften oder zur Verkehrslenkung geschaffen werden. Damit wird auch ein für die längsten Zeiten der Geschichte gültiger Zustand in Erinnerung gerufen, dass Bildwerke in erster Linie vorwiegend zu religiösen und anderen kultischen Zwecken und nicht als Kunstwerke erzeugt und behandelt wurden.

Von den zahlreichen und sehr unterschiedlichen Problemen, die von der Kunstwissenschaft, insbesondere in ihrem Charakter als Kunstgeschichtswissenschaft zu bearbeiten sind, will ich hier nur zwei ins Auge fassen, die mir gewichtig erscheinen.

Erstens die Tatsache, dass innerhalb einer bestimmten Kultur stets gleichzeitig verschiedene Auffassungen von Kunst und verschiedene Richtungen des Kunstschaffens nebeneinander bestehen, so dass das geläufige Konzept von jeweils einem „Zeitstil“ der Kunst fragwürdig wird.

Zweitens die Ursachen und die Art und Weise jener tiefgreifenden funktionalen, thematischen und formalen Veränderungen im Kunstschaffen, die traditionell Stilwandel genannt werden und immer ein bevorzugter Gegenstand der Kunstwissenschaft sind. Zwischen beiden Problemen bestehen Zusammenhänge.

Zu 1.

Die Wissenschaft konzentriert ihre Aufmerksamkeit in erster Linie auf Neuerungen in der Kunst. Sie formt dem entsprechend das Kunstgeschichtsbild, d. h. die dann auch bei den Nicht-Fachleuten verbreitete Auffassung vom Verlauf der Geschichte der Kunst. Das stimmt überein mit der gesellschafts- und geschichtstheoretischen Auffassung von einem Fortschritt, einer Höherentwicklung aufeinander folgender Gesellschaftsformationen, die nur zeitweilig durch katastrophale Umbrüche, wie am Ende der Antike, oder durch den Sieg von Reaktionen unterbrochen werden und zu einer Rückbildung führen kann. Die Betonung und Wertschätzung der Neuerungen kann sich auch darauf berufen, dass Kunstschaffende genau wie andere Produzenten den Ehrgeiz haben, es ihren Lehrmeistern und Vorgängern mindestens gleich zu tun, sie aber vor allem möglichst zu übertreffen – oder aber mit deren Auffassung zu brechen. Es ist jeweils zu untersuchen, welche Richtung des Schaffens in der Folge eingeschlagen wird und weshalb.

Künstlerische Auffassungen und Kunstprodukte, die solcher Wertschätzung von Innovation nicht entsprechen, werden in der Regel abschätzig beurteilt und häufig für das Kunstgeschichtsbild schlichtweg ignoriert. Die Wissenschaft verwendet keine Mühe auf „rückständige“ Arten von Kunst. Es ist oft schwierig, von ihnen überhaupt eine Vorstellung zu gewinnen. Für die

neuere Zeit verfügen wir über eine Fülle von Künstlernamen, die in Ausstellungskatalogen u. ä. erwähnt werden, ohne dass wir sagen können, wie die Werke dieser Künstler aussahen, weil sie nicht abgebildet und von keinem Museum gesammelt wurden, da sie nicht zum erfolgreichen „Fortschritt“ der Kunst beitrugen. Das kann selbst für einzelne Gründungsmitglieder solcher Gruppierungen und „Sezessionen“ gelten, die insgesamt als wichtig für diesen Fortschritt anerkannt werden. Das Kunstgeschichtsbild wird jedoch m. E. durch diese Wissenslücken unvollständig und somit im Grunde falsch, weil nicht die gesamte Rolle, die Kunst zu einem Zeitpunkt spielte, erkennbar wird.

Es wäre ausserdem zu berücksichtigen, dass verschiedene Auffassungen von Innovation miteinander im Streit liegen. So galt und gilt für das 20. Jahrhundert das, was die einen als Fortschritte des Realismus zu einem sozialistischen Realismus ansahen, den Anhängern von formalen Avantgarden als etwas völlig Altmodisches und Rückschrittliches. Das ergibt zwei miteinander unvereinbare Ansichten von der Kunstgeschichte dieses Zeitraums, die gegeneinander ins Feld geführt werden.

Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts brachten aber sowohl die Kunstpraxis als auch die wissenschaftliche Forschung und die Kunsttheorie die bisherigen Vorstellungen ins Wanken. Auch die sog. „bürgerliche“ Wissenschaft begann die Moderne und ihren Siegeszug kritisch zu beleuchten, nicht alles Neue als einen gelungenen Zugewinn zu bewerten. Das verlangt aber auch einen veränderten Blick auf andere, nicht zur Moderne gerechnete Kunstpraxis. An diesem mangelt es noch. Der sozialistische Realismus wiederum adaptierte in heftigen Debatten verschiedene Elemente der Moderne. Ein wichtiger Zug war ein neues Verständnis für Rückgriffe auf ältere Erfahrungen und Kunstmittel. Künstlerische „Erberezeption“ schien zunächst nur ein Merkmal für das Altmodische des sozialistischen Realismus zu sein: Malen wie Menzel oder Repin. Dabei war längst anerkannt, dass sich die expressionistischen oder kubistischen Neuerer durch die Gestaltungsprinzipien sehr alter, sog. „primitiver“ Kunst anregen ließen. Inzwischen wird wohl nirgendwo bezweifelt, dass ein Aufgreifen von bewusst ausgewählten Anregungen aus bestimmter älterer Kunst ein Anteil jeder Neuerung ist. Nach Art und Ursachen solcher „Stilwiederaufnahmen“ ist gründlich zu forschen.

Ebenso wichtig für ein genaueres Bild von der Geschichte der Kunst ist eine umfassende Vorstellung davon, was an einem „historischen Ort“ insgesamt an Kunst erzeugt und verwendet wird. Unter historischem Ort verstehe ich jeweils ein bestimmtes, von anderen mehr oder weniger unterschiedenes

Gebiet, in dem spezifische sozio-kulturelle Verhältnisse bestehen – eine Stadt, eine Region, ein Staat, selbst mehrere ähnliche Staaten.

Vor allem für die „abendländische“ Kunstgeschichte ergab sich die erwähnte Vorstellung, dass einheitliche, wenn auch national und regional differenzierte „Zeitstile“ aufeinander folgen. Obwohl dieses Denkmodell längst brüchig wurde, spielt es weiter nicht nur in populärwissenschaftlichen, sondern auch in wissenschaftlichen Texten sowie Museen und Ausstellungen eine das Denken orientierende Rolle.

Es gab mehrfach Korrekturen. Beispielsweise stellte der wirkungsvoll formulierende und in seiner Zeit in der deutschen Kunstwissenschaft sehr maßgebliche Wilhelm Pinder (1878–1947) schon vor über 80 Jahren als längst erkannt fest, „dass Stile ... keine einschichtig ihnen reservierte Zeiten haben; dass sie nicht im ‚Gänsemarsch‘ einander folgen, sondern sich übereinander, gegeneinander schieben“.³ Was er die „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ nannte, führte er biologistisch darauf zurück, dass Unterschiede zwischen gleichzeitigen Werken älterer und junger Künstler auf ihren angeborenen, für jeweils ihre Generation kennzeichnenden Wesensarten beruhten. Stattdessen ist m. E. zu sagen, dass in der Regel junge Menschen anders als bereits gealterte auf die für sie gemeinsamen Zustände und Vorgänge ihrer Zeit reagieren. Einige Jahre später korrigierte auch Richard Hamann (1879–1961), der wie Pinder Mitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften wurde, das Konstrukt vom einheitlichen Zeitstil insofern, dass er für einen Zeitraum jeweils zwei verschiedene Kunstauffassungen und gestalterische Tendenzen anführte, die u. U. auch in ein und dem selben Werk wirksam wurden. Beide entsprachen aber ihrer jeweiligen Zeit und deren Lebensinhalt, Kunstwollen und Kunstbedürfnissen.⁴ Hamann ersetzte dazu bisherige Stilbezeichnungen durch eigenwillige neue Begriffe (z. B. Prunkstil und Naturalismus statt Frührenaissance, Vorbarock statt Hochrenaissance), die allerdings nicht üblich wurden. Mit „Zeit“ ist freilich ein Abstraktum als Ursache für gemeinsame Auffassungen postuliert, was nicht befriedigen kann.

Für Kunstwissenschaftler, die sich auf Erkenntnisse von Marx und Engels beriefen, die später in die Richtungskämpfe zwischen Leninisten, Trotzkiisten, Stalinisten usw. gerieten, wurde es zu einem zentralen Anliegen, Kunst-

3 Wilhelm Pinder: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, Berlin 1926, S. 24 u. 11

4 Richard Hamann: Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, Berlin 1933, besonders S. 7, 22, 379 ff.

auffassungen und daraus resultierende Kunststile auf Klassenzugehörigkeit der Akteure bzw. entsprechende Parteinahme in Klassenkämpfen zurückzuführen. Das führte zu wichtigen Einsichten und Neubewertungen, aber mehr noch zu Einseitigkeiten, die sich verheerend auf Kunstpraxis und Kunstwissenschaft auswirken konnten. Heute wird zwar kaum noch bezweifelt, dass weltanschauliche, soziale und auch aktuell politische Gesichtspunkte auf die Entscheidungen von Kunstproduzenten für eine bestimmte Gestaltungsweise wirken, aber sie sind keineswegs deren einzige Ursache. Ebenso offensichtlich ist, dass die Zugehörigkeit zu einer Klasse oder Schicht und deren Lebenserfahrungen nicht zwangsläufig zu einer einzigen gemeinsamen Art von Verhalten, Denken und Fühlen führt, also auch nicht nur zu jeweils einer bestimmten Kunstauffassung.

In einer konkreten Situation an einem historischen Ort werden beim Streit zwischen Klassen oder auch Nationen und Staaten sicherlich jeweils bestimmte Kunstrichtungen als besonders geeignete geistige „Waffen“ gegeneinander benutzt, aber diese Zuordnung ist nicht bindend. Neugotik konnte im 19. Jahrhundert ganz unterschiedlichen ideologischen Sinn haben. Im 20. Jahrhundert waren Anhänger ebenso wie Gegner und Unterdrücker des Expressionismus über alle konträren politischen Lager verteilt. Es war eine verhängnisvolle Sackgasse, als in der Sowjetunion unter Stalin und in ihrem Machtbereich einige Jahre lang versucht wurde, einen einzigen „Stil“ als für den Sozialismus geeignet zu kanonisieren und den Künstlern aufzuzwingen. Künstler und deren kunstkritische Verbündete, die durchaus eine Kunst für den Sozialismus wollten, rieben sich auf in dem Bemühen, ihre verschiedenen Vorschläge für solche Kunst den Machthabenden plausibel zu machen und konnten ihre Fähigkeiten nur mühsamer und langsamer oder auch gar nicht entwickeln. Dabei soll nicht übersehen werden, dass die Überwindung von Hemmnissen, die Überlistung der Obrigkeit durchaus auch die Kreativität anfeuern und zu neuen Einfällen führen konnte.

Zur Erklärung des Kunstgeschehens trägt bei, zu wissen, wie viel und welche Kunst, die früher oder anderswo geschaffen wurde, den Künstlern an einem historischen Ort zur Kenntnis gelangen konnte. Die Entwicklung der Reproduktionsmedien hat dies ungemein beeinflusst, aber Künstler wollen in erster Linie die unmittelbare Anschauung von Originalen, um sich eventuell von ihnen anregen zu lassen. Politische und sozio-kulturelle Bedingungen, z. B. Reisemöglichkeiten oder -behinderungen, bewirken die gravierendsten Unterschiede für die Kunstentwicklung in den verschiedenen Regionen.

Ebenso wichtig wie die Ermittlung möglicher Anregungen für den Fortgang des Kunstschaffens ist es m. E., herauszufinden, wogegen sich Künstler stellten, von welcher Art Kunst sie sich abgrenzen, welche Konkurrenten sie verdrängen wollten. Das betrifft auch die erwähnte „rückständige“ und für uns schwer erkennbare Kunst, z. B. eines lokalen Rivalen in der Kunstszene. Der Verlauf einer Schaffensbiographie oder einer ganzen Kunstströmung sollte nicht nur nach einer inneren Konsequenz dargestellt werden. Es gilt auch zu erkennen, wann absichtlich „Gegenbilder“ gegen Vorhandenes, möglichst mit gleicher Thematik, geschaffen werden.

Als ein letzter Punkt zum Problem der Neuerungen sei erwähnt, dass Neuerungen, die sich dann zu einer neuen Etappe der Kunstgeschichte auswachsen, zunächst nur von ganz wenigen Künstlern erbracht werden, und dass sie auch in der Folge niemals von allen Kunstschaffenden aufgegriffen und von allen Kunstkonsumenten akzeptiert werden. Dies leitet zum zweiten hier zu erörternden Problem über.

Zu 2.

Eine künstlerische Neuerung ist jedesmal die Leistung eines Künstlers, die er manchmal im Kontakt mit Gleichgesinnten vollbringt. Was daraus wird, ist eine Angelegenheit vieler – sowohl Künstler als auch und vor allem Nicht-Künstler.

Im Kunstschaffen müssen nicht unbedingt Neuerungen auftreten; manchmal gibt es auch gute Gründe für ein Festhalten an Bewährtem. Neuerungen sind aber aus oben genannten Gründen häufiger. Sie können unterschiedlich radikal sein und Zentrales oder nur Nebensächliches betreffen. Sie gelten Thematischem, Funktionen der Werke und Formalem. Sie setzen eine begründete Absicht zu Veränderung voraus – und eine allgemeine Situation, in der Veränderungen von vielen angestrebt werden, weil sie als notwendig empfunden werden. Jedes Mal wird die Entscheidung getroffen, eine bestimmte von ganz vielen ebenso vorhandenen Möglichkeiten zu verwirklichen. Diese Möglichkeiten sind Ergebnisse des Voraufgegangenen. Die daraufhin eingeschlagene neue Richtung ist zwar durch dieses Vorherige nahegelegt, aber in ihrer spezifischen Art keineswegs eine zwangsläufige Folge, sondern gewählt. Die wissenschaftliche Behandlung dieser Fragen kann niemals auf alle denkbaren Alternativen eingehen, sollte aber in gewissem Masse mitdenken und mitdenken lassen, wie die Kunstgeschichte verlaufen wäre, wenn bestimmte Entscheidungen anders getroffen worden wären. Die Kunstkritik an aktueller Kunst ist zwar zu Recht hauptsächlich Analyse des Entstandenen und Geschehenden, versucht aber dennoch auch,

die Richtungswahl von Künstlern durch Lob oder Tadel, Ermutigung oder Warnung zu beeinflussen.

Warum ein Künstler dies oder jenes tut und was mit einem Werk erreicht werden soll, sagt er oder sie in der Regel nicht und kann es gar nicht mit letzter Genauigkeit sagen. Es hat immer mehrere und teilweise unterbewusste Gründe. Das trifft nicht nur auf das Kunstschaffen zu, sondern auf die Psyche der Menschen überhaupt. Wir Kunstwissenschaftler sollten die Erkenntnisse der Anthropologie und Psychologie viel besser kennen und berücksichtigen, als dies wohl generell der Fall ist.

Die Kunstwissenschaft – sicher nicht nur sie – neigt zu monokausalen Erklärungen. Glücklicherweise geschieht das immer seltener. Es führt nämlich zu Irrtümern. Es gilt, den viel mühsameren Weg zu gehen, das Zusammenwirken mehrerer Ursachen, Anliegen, Antriebe, Absichten zu erhellen, auch wenn am Ende nur annähernde Erkenntnisse und Vermutungen vorgelegt werden können und offen ausgesprochen wird, dass die Erklärung ein Versuch bleibt.

In erster Linie möchte ein Künstler wohl seine Weltsicht zur Anschauung bringen und dadurch möglicherweise auch irgendeine gesellschaftliche Bestrebung unterstützen. Letzteres ist keineswegs immer der Fall. Im 20. Jahrhundert bildeten konzeptuell und faktisch zwei Modelle des Künstlertums die Pole, zwischen denen abgestufte Übergänge bestanden. Am einen Pol steht der nur seiner inneren Stimme folgende, allein entscheidende, „freie“ Künstler, ein wertvolles Ergebnis einer langen sozio-kulturellen Entwicklung. Am anderen der für eine ausserkünstlerische Idee und Bestrebung engagierte Künstler, der mit seinem Schaffen einer sozialen Kraft, einem Staat, einem Volk als „Sprachrohr“ oder Ideologe dienen will. Dabei können aber auch „freie“ Künstler, selbst posthum, durch Interpretation zu Ideologen gemacht werden. Sehr wirkungsvoll funktionierten Anhänger moderner Richtungen als Repräsentanten einer „freien Welt“ in deren politischem Gegensatz zu „kommunistischen Diktaturen“. Jeder Künstler muss schliesslich zugleich in gegebenen Verhältnissen seinen Lebensunterhalt sichern und wird nach persönlichen ideellen und materiellen Erfolgen streben.

Wie diese verschiedenen Antriebe jeweils zu gewichten sind, ist sicherlich nie genau zu ermitteln und muss auch dem Künstler selbst nicht voll bewusst sein. Unter Zurückhaltung von moralischer Bewertung sind jedoch Kompromisse zu benennen, die jemand eingegangen ist. Wenn Künstler häufig äussern, sie dächten beim Arbeiten überhaupt nicht an mögliche Urteile von späteren Betrachtern, mag das für einzelne Phasen ihres Schaffens,

ihrer Formfindung zutreffen; insgesamt widerspricht es sowohl dem kommunikativen Sinn von Kunst als auch dem persönlichen Interesse des Künstlers, mit seiner Leistung wahrgenommen zu werden und wirken zu können. Er wird also auf „Rückmeldungen“ über seine Wirkung achten, selbst wenn er vorgibt, sie seien ihm gleichgültig. Das kann konfliktthaltig sein. Beispielsweise war der impressionistische Maler Claude Monet zeitweise unzufrieden damit, dass sein Kunsthändler von ihm Wiederholungen gut verkäuflicher Bildmotive an Stelle etwaiger neuer Einfälle anforderte, aber er wollte und konnte auf den finanziellen Erfolg doch nicht verzichten.

Ob eine Neuerung zum Tragen kommt, hängt von vielen Nicht-Künstlern ab. Ein neuartiges Bauwerk setzt wie jedes andere einen daran interessierten Bauherren voraus. Öffentlich aufgestellte Plastik muss von irgendwelchen Gremien oder Behörden genehmigt werden. Ein Gemälde usw. muss jemand ausstellen, wenn es von vielen gesehen werden soll. Nur so kann eine künstlerische Neuerung auch andernorts bekannt werden und eventuell weitere Künstler anregen, so dass sich möglicherweise eine neue Strömung bildet. Nur so kann sie Zustimmung beim Publikum finden, Käufer oder künftige Auftraggeber überzeugen. Man weiss längst, welche wichtige Rolle für die neuere Kunstgeschichte sowohl Kunsthändler als auch die Schaffung neuer Ausstellungsmöglichkeiten spielten. Neue Kunstformen werden fast immer zuerst in einer Kunsthandlung (Galerie) oder einer Ausstellung vom Typus „Sezession“ sichtbar. Die Kenntnis davon, und zwar auch über den jeweiligen Ort hinaus, ist der Kunstkritik und ihrer Verbreitung durch verschiedene Medien geschuldet. Die Interpretationen und Wertungen der Kunst durch veröffentlichte Kritik, einschließlich deren Irrtümer, Blindheiten und Feindseligkeiten, sind ein ganz wesentlicher Faktor der Kunstgeschichte.

Die technischen Voraussetzungen für ein sich immer weiter verbreitendes Bekanntwerden von Kunst und speziell von neuen Möglichkeiten und „Einfällen“ entwickeln sich immer schneller. Es war schon erstaunlich, wie rasch man im frühen 20. Jahrhundert wusste, welche verwandten neuen Bestrebungen jeweils etwa gleichzeitig in Frankreich, Deutschland, Russland, Italien, den Niederlanden usw. zu Tage traten, so dass Künstler Verbindungen knüpfen konnten. Heute ist man nahezu überall „live“ dabei, und auch China, Indien, Afrika usw. werden immer enger an die weltweite „Kunstszene“ angeschlossen.

Um den Verlauf der Änderungen im Kunstschaffen und die Erfolge oder Niederlagen neuer Tendenzen zu begreifen, muss die Kunstwissenschaft sowohl die vorherrschende, widerspruchsvolle geistige Situation und deren so-

zio-ökonomische Ursachen als auch die Möglichkeiten und Vorgänge der Veröffentlichung und Verbreitung von Kunstwerken und der Meinungen über diese untersuchen bzw. die Erkenntnisse entsprechender anderer Wissenschaften verarbeiten. Ich halte ein solches Ausgehen von der Erforschung der gesellschaftlichen „Kunstverhältnisse“ seit langem für eine Hauptaufgabe der Kunstwissenschaft und besonders erkenntnisfördernde Forschungsmethode.⁵ Obwohl nur Künstler, mit spezifischen mentalen und praktischen Fähigkeiten ausgestattet, Kunst machen, neuartige Werke erfinden und zahlreiche spezielle Gestaltungsprobleme aufwerfen und lösen, ist die Geschichte der Kunst dennoch nicht allein ihre selbständige Leistung, sondern vielmehr durch einen weiteren Zusammenhang von Gesellschaft und Kultur bedingt.

Das Verständnis von Kunst und Kunstgeschichte wurde vor gut hundert Jahren entscheidend dadurch befördert, dass das Fach Kunstgeschichte besondere Blickrichtungen auf ihre Gegenstände sowie entsprechende Forschungsperspektiven hervorbrachte und sich aus seiner Einbindung in die Kulturgeschichte löste. Unter Bewahrung dabei gewonnener Erkenntnisse ist heute jedoch eine Rückkehr in diesen Zusammenhang geboten bzw. bereits mannigfach geschehen. Indem die Kunstwissenschaft die komplizierten Beziehungen zwischen den externen Faktoren und den spezifischen innerkünstlerischen Entwicklungen aufhellt, die bei der Entstehung jedes Kunstobjekts wirken, leistet sie ihren wertvollen eigentümlichen Beitrag zu unserem Wissen über die Gattung Mensch.

5 Peter H. Feist: Neue Überlegungen zum Forschungsgegenstand „Kunstverhältnisse“, in: Kunstverhältnisse. Ein Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung, Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaften der Akademie der Wissenschaften der DDR, Wissenschaftliches Kolloquium Berlin 1988, hrsg. von der Akademie der Künste der DDR, Sektion Bildende Kunst, und der Akademie der Wissenschaften der DDR, Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaften, o. O. 1989, S. 12-19