

Wenn Kunstgeschichte Wissen schafft

Anmerkungen zu Ulrich Pfisterers *Kunstgeschichte zur Einführung* (Hamburg: Junius 2020)

Von Michael Kröger.

Auf der vorletzten Seite seiner kürzlich erschienenen *Kunstgeschichte zur Einführung* notiert Ulrich Pfisterer für die Zukunft der Kunstgeschichte, dass "die Disziplin ihre spezifische wissenschaftliche Kompetenz im Reigen der anderen Fächer mit Nachdruck herausstellt und annimmt." (S.269) Dass es die Digitalisierung, die gerade heute mit voller Wucht nicht nur die Kunstgeschichte und deren Lehre, sondern auch die Gesellschaft mitten in der Corona-Zeit erfasst hat, liegt auf der Hand und wird auch von Pfisterer so gesehen. Sein 326 seitiges Kompendium ist im Grunde mehr als eine faktenreiche Einführung in die Disziplingeschichte. In vier kompakten Abschnitten (*Kunst, Geschichte, Wissenschaft, Institutionen*) legt Pfisterer pointiert kommentierte Einblicke in eine immense Sammlung von damals und heute relevanten kunsthistorischen Publikationen und ihrer AutorInnen vor, die die Geschichte der Kunstgeschichte in wesentlichen historischen Momenten vorgetrieben und getriggert haben. Dass eine *Kunstgeschichte als Format* ihre Wissensbestände gleichsam immer wieder neu formatiert, ist eine Seite der Medaille; eine andere entsteht, so kann man Pfisterers Band jedenfalls lesen, wenn man, nach Wissen neugierig geworden, als interessierte/r RezipientIn weitere Fragen stellt.

Auch die altherwürdige Disziplin Kunstgeschichte ist wie alle anderen Lebenswissenschaften inzwischen ins Zeitalter ihrer variantenreichen Selbstanwendungen getreten. Konkret auf die KUNST bezogen heißt das: Was Kunst war, hat sich heute in komplexen Begriffen, problemorientierten Theoremen, Ideen und Konzepten

materialisiert. Was heute wie Kunst wirkt oder nach Kunst aussieht, ist heute auch in kommunikationstechnischer und nicht nur kunstorientierter Diskursivität reproduzierbar geworden - mit entsprechenden unerwartet auftauchenden Folgeeffekten. Eine Folge dieser Entwicklung war und ist die Tatsache, dass in der Spätmoderne von heute alles wie auf Null gestellt wirkt, wenn etwas im Kunstkontext und nicht selten wie ein Kunstwerk beginnt. *Fragen nach der Kunst* sind heute jeweils mit einem stetigen *bewußt gemachten Neuanfangen* verbunden - so die einleitende und durchaus einleuchtende These von Ulrich Pfisterers Versuch eine historische und bis in die jüngste Gegenwart reichende Einführung in die maßgeblichen Diskurse der frühen und aktuellen Kunstgeschichte zu wagen. Dass Pfisterer dabei auch einen komplett vergessenen Autor wie besonders Oskar Beyer (*Weltkunstgeschichte*, 1923) und die seit einigen Jahren wieder entdeckte Hanna Levy-Deinhard (*Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei*, 1967) hinweist und sie in das relevante Format *Einführung* aufnimmt ist mehr als verdienstvoll.

Seit den Forschungen von Deinhard's Nachlassverwalterin Irene Below und seit Wolfgang Kemp's (wenngleich durchaus kritischer) Würdigung in dessen Band *Der explizite Betrachter* kann Hanna Deinhard heute zu Recht als Vorläuferin der kunstwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik gelten. „*Kunst ist zeitlos und zugleich*, lautet eine einfache wie paradoxe Formulierung in Hanna Deinhard's "Ausdruck und Bedeutung" (1967) *zeitgebundener Ausdruck der Gegenwart, in der es wahrgenommen wird*. Wer würde hier nicht an Wolfgang Kemp's "Anteil des Betrachters" denken, der 1983 die RezipientInnen erstmals ernsthaft in den Fokus nahm. Ihr explizit problemorientierter, kunstsoziologischer Ansatz liest sich heute in der Tat so als wäre dieser auf der Höhe unserer "zeitgebundenen" Zeit: der zeitlose "potenzielle Gehalt ist der Ausdruck eines Werkes, der allein seiner sichtbaren Natur entstammt, ein Ausdruck der nur gesehen werden kann." (ebda.) Deinhard war offenbar eine der ersten methodenbewusst und kunstsoziologisch operierenden KunsthistorikerInnen, die begriffen, dass der aktive Diskurs, das ein sich selbst reflektierendes Schreiben und Argumentieren der HistorikerIn auch die Welt mitkommuniziert, wie in der Gegenwart dieser Beschreibung auch ein Modus des Darstellens, Ordnen's und Vermittelns mitreflektiert wird.

Galt gegen Ende des XX. Jahrhunderts gerade die Frage nach der Funktionalität von historisch geprägten Sehweisen und der Kritikalität ihrer methodischen Ansätze als Ausdruck damaliger Kunstreflexion, ist mit Pfisterers scheinbar so unscheinbarer Frage nach dem permanenten Neuanfang das Vermitteln selbst in den Fokus des Machens, des Vermittelns von Ansprüchen und des Aktivierens von Erwartungserwartungen geraten: Kunstgeschichte versteht Pfisterer als sich selbst und uns RezipientInnen aktivierende "Disziplin am Anfang" (S. 16) was man einerseits nachvollziehen aber auch - und zwar produktiv - missverstehen kann. Welche/r KünstlerIn weiß heute nicht, auf wie vielen und welch großen Schultern er/sie eigentlich steht? Diese Einsicht hat offenbar auch ihren Autor bewegt. Dabei beschränkt er sich in dieser Einführung einerseits darauf instruktive Kommentierungen und Hinweise auf Texte und Publikationen zu geben, die damals und noch heute die Kunstgeschichte animiert, herausgefordert, irritiert und getriggert haben. Andererseits interessiert den Autor aber auch Ausblicke, Hinweise auf Probleme, die erst noch kommende Generationen werden können können. So hebt Pfisterer eigens hervor, dass es nur wenige individuelle Beschreibungen der subjektiven Wahrnehmungsleistungen von Kunsthistorikern gegeben habe (S. 60 f.).

Die LeserInnen erkennen während der Lektüre dieses Bandes schnell, dass hier jemand schreibt, der er einen immens großen Über- und Einblick in die historischen und aktuellen Probleme der neueren Kunstgeschichte vorgelegt hat und diese in extrem offer, divers-quer denkender und kontextueller Weise präsentiert. Pfisterer thematisiert unter dem Oberbegriff Kunst so komplexe Zusammenhänge wie die *Aporien der Rezeption*, über *die Bedingtheiten von Wertung, Geschmack und Kunsturteil* und schildert - häufig in hoher Schnelligkeit - die Geburt und heutige Relevanz der *Bildwissenschaft* bzw. *Pictorial Turn*, die seit Beginn der 00er Jahre von Forschern wie Mitchell und Bredekamp u.a. gefordert wurde. Dass dabei die Wertfrage in der Kunst nicht mehr ausgeklammert werden kann, gehört zu den Aufgaben gerade heutiger Theoriebildung. Dass Kunstgeschichte immer auch Geschichte reflektiert, überliefert und durch Erzählweisen verändert, ist Thema des zweiten Kapitels. Hier behandelt Pfisterer auch die Evolution des Erfindens neuzeitlicher Kunsttechniken bis

hin zum aktuellen Machen und reflektierenden Experimentierens moderner Materialien, die in Monika Wagners bedeutender Untersuchung *Vom Material in der Kunst* einen Höhepunkt fand.

Es gibt, so könnte man Pfisterer umfangreiche Zusammenstellung von relevanten kunsthistorischem Material in temporaler Hinsicht resummieren, noch keine Disziplin einer Kunstgeschichte der Zukunft; womöglich aber eine *Kunstgeschichte als Zukunft*, die man sich gegenwärtig in ihrem "potenziellen Gehalt" (Hanna Deinhard) vorstellen könnte. Kunst war und ist eine Art von Wissen, das unerwartet und plötzlich Neues schafft; sie zerstört dabei die Hoffnung, es könnte künftig alles unverändert bleiben. Anders als die Gegenwart, die jetzt gerade vergangen ist, wird die Zukunft keinen Bestand haben, denn jede Gegenwart einer Zukunft ist bereits verwandelt worden.

Dass die Einzigartigkeit und Exklusivität des Werks längst durch die "technische Reproduzierbarkeit" des Digitalen ergänzt und in neue Imaginationsräume verwandelt werden wird und auf diese Weise längst die Kunstgeschichte und das Medium Science-Fiction miteinander verbinden könnte, verdeutlicht der letzte Abschnitt "Das Versprechen des Digitalen" im 3. Kapitel. Worin der gegenwärtig methodisch bewußte Umgang mit dem Digitalen en detail bestehen wird, stellt Pfisterer nicht im Einzelnen zur Diskussion (S. 269) - wirft hier aber implizit Dimensionen von Fragestellungen auf, die die Optionen einer *Zukunft in Form einer Kunstgeschichte* entscheidend verändern und erweitern werden. Neben *Formen* und *Fiktionen* werden dann wohl *Fragen* nach relevanten Werten, abweichenden Ideen des Diversen und Begründungen von Handlungen eine Rolle spielen.

Das inzwischen die Kommunikationsstrategien und Zeichenelemente der Social Media etwa von dem Kunsthistoriker und Medienphilosoph Wolfgang Ullrich längst als kunstwürdig betrachtet und in der Reihe *Bild-Kulturen* bei Wagenbach propagiert werden, war nur noch eine Frage der Zeit - konkret etwa den Jahren nach 2010. Doch gerade in diesem Kontext einer seit Jahren permanent überbordenden Digitalisierung wird sich zeigen, ob und wie die Disziplin der Kunstgeschichte eigen Kräfte und Leistungen entwickeln kann, die dieser globalen Neuordnung der globalen Bildkultur

etwas Eigenständiges entgegen stellen kann. Das Kapitel "Das große Publikum" (S. S. 252ff.) beendet den Band mit der zeitgenössischen Frage, wie KünstlerInnen und das Medium Kunst schon sehr früh das Publikum als Resonanzraum jenseits der bisherigen Kunstgrenzen ansprachen und zu neuartigen Handlungsweisen und theoretischen Reflexionen etwa auch des globalisierten Kunstmarktes herausforderte.

Die Lektüre des ebenso instruktiven wie inspirierenden Bandes lässt am Ende - zum Glück für die jüngeren Generationen - die hier virulent gewordene Frage unbeantwortet, ob sich Kunstgeschichte als eine autoselektive und -aktive *Disziplin des Anfangs* zukünftig nicht weiter in vielfältigste Teildisziplinen ausdifferenzieren wird oder ob sie - wie beispielhaft zuletzt in Niklas Luhmanns *Kunst der Gesellschaft* (1995) in der Lage sein wird, die Bilder, Formate, Beobachtungen und Fragestellungen wieder einmal mehr auf sich selbst zu beziehen und erneut anders als erwartet zu erfinden. Zweifel an der Legitimation dieser Form *großer Erzählungen* sind heute angebracht und werden von Pfisterers Band auch produktiv unterstützt.

Dr. Michael Kröger arbeitet als freier Autor und Kurator in Osnabrück. Promotion 1985 über „Städtefotografie des 19. Jahrhunderts“ bei Franz Joachim Verspohl.