

Sozialgeschichte der Kunst

Die Kunstgeschichte des Publikums und das Publikum der Kunstgeschichte

Prof. Dr. Andreas Zeising
Seminar für Kunst und
Kunstwissenschaft
TU Dortmund
andreas.zeising@tu-dortmund.de

Die Kunstgeschichte des Publikums und das Publikum der Kunstgeschichte

Andreas Zeising

I. Als Rudolf Zeitler sich 1982 auf dem 18. Deutschen Kunsthistorikertag in Kassel zu sozialgeschichtlichen Betrachtungsweisen in der Kunstwissenschaft äußerte, geschah dies im Wesentlichen aus einer Skepsis heraus. „Wir müssen es den Soziologen anvertrauen, Kunstsoziologien nach den Regeln ihrer Wissenschaft aufzustellen“, äußerte sich Zeitler mahnend: „Als Kunsthistoriker sollten wir immer von den Kunstwerken ausgehen und an ihnen Individuelles und Gesellschaftliches ablesen.“ (Zeitler 1983, 53). Für Zeitler war es ein spätes Resümee, denn 1968 hatte der 6. Internationale Kongress für Ästhetik an der Universität Uppsala, wo er seit 1964 eine Professur bekleidete, das Thema „Kunst und Gesellschaft“ ausführlich thematisiert. Bei dieser Gelegenheit hatten Theoretiker und Historiker jedweder Couleur die Fragestellung aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln und in verwirrender Vielgestaltigkeit behandelt (Actes 1972). Zur selben Zeit stellte in der DDR, wo die Dritte Hochschulreform die Wissenschaft auf das Programm des Sozialismus verpflichtet hatte, die marxistische Perspektive und damit die Frage nach der „gesellschaftlichen Bedingtheit“ von Kunst und ihrem „Bestimmtwerden [...] durch ein Kräfteverhältnis von Klassen“ das alternativlose Ethos der Kunstwissenschaft dar (Feist 1978, 11; vgl. Feist 2006, 23). Rund eine Dekade später, zu Beginn der 1980er Jahre, war der sozialgeschichtliche Ansatz, der unter anderem mit der materialistisch orientierten, 1953 auf Deutsch erschienenen und mehrfach aufgelegten *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* von Arnold Hauser breite Resonanz erlangt hatte (Hauser 1953; vgl. Hohendahl 2002), in der Bundesrepublik etabliert.

Stand die Disziplin in den frühen 1970er Jahren, nach der Befreiung aus dem konservativen Klammergriff, auch im Westen noch deutlich unter dem Einfluss der marxistischen Gesellschaftstheorie und ihrer Vorstellung vom Klassenkampf, so hatte man sich des revolutionären Impetus inzwischen weitgehend entledigt und durch den wechselseitigen Austausch mit den damals tonangebenden sozialhistorischen Richtungen und Schulen der Geschichtswissenschaft neue Perspektiven eingenommen. Gleichwohl sah Zeitler nach wie vor Positionierungsbedarf: Zu dringen war darauf, den wissenschaftlichen Standpunkt der Kunstgeschichte nicht zu verlassen. Das bedeutete nicht nur, so der Vortragende, „strikt von den Kunstwerken“ auszugehen (Zeitler 1983, 53), sondern in der Auseinandersetzung der individuellen künstlerischen Hervorbringung auch ein Potential gesellschaftlicher Veränderung zuzugestehen, statt Kunst als lediglich determiniert durch die bestehenden Verhältnisse zu betrachten.

Zeitlers Bemühen um eine Grenzbefestigung zur soziologischen Wissenschaft einerseits und zum historischen Materialismus andererseits mag als Indiz gewertet werden, wie schwer es mitunter im Fach fiel, die Sozialgeschichte als eine genuin kunsthistorische Zugangsweise zu akzeptieren. Im Kanon fachwissenschaftlicher Methoden nahm sie eine Sonderstellung ein, weil sie genau genommen keine Methode, sondern eine erweiterte Betrachtungsweise war (Roesler-Friedenthal 2003, 218; Danko 2012, 40–43; Aulinger 1992). Wo Hermeneutik, Rezeptionsästhetik, Ikonik oder Semiotik primär werkorientiert verfahren, wollte die Sozialgeschichte dem Fach Wege eröffnen,

kritisch hinter ihren Gegenstand zu blicken. Ein altlinker Kunsthistoriker wie Norbert Schneider, der das einschlägige Kapitel für die vielbenutzte *Einführung* in die Kunstgeschichte des Reimer-Verlags verfasste, hob noch 1985 die Distanz zu idealistischen Überhöhungen im Fach mit Nachdruck hervor. Mit geschliffener Rhetorik wandte Schneider sich ebenso gegen die positivistische „Faktografie“ der Stilgeschichte wie gegen einen kunsthistorischen Ästhetizismus, der im „reinen Sehen“ sein Ziel fand oder das Kunstwerk als ein Numinosum feierte und damit zuletzt nur „metaphysische Erklärungen und divinatorische Weiheformeln“ anzubieten habe (Schneider 2008, 273 u. 268f.). Kunst wollte Schneider nicht als autonome Schöpfung verstanden wissen, sondern als eine gesellschaftliche Sphäre, die ökonomischen Verflechtungen unterworfen war oder als privilegierter Besitzstand daran beteiligt sein konnte, Machtverhältnisse zu legitimieren und soziale Widersprüche und Konflikte zu verschleiern.

Wenn Schneider dabei noch einmal marxistische Kernvokabeln wie „Spätkapitalismus“ oder „Basis und Überbau“ aufrief, schien das im Lichte der postmodernen Maxime vom Ende der großen Erzählungen schon nicht mehr ganz zeitgemäß. Eine politische Agenda kam der Kunstgeschichte denn auch spätestens nach 1989 weitgehend abhanden. Mit der Resignation (vgl. Kritische Berichte 1990) ging das Fach insgesamt in einer diffusen Bürgerlichkeit auf und verabschiedete sich von Versuchen der Einmischung in gesellschaftspolitische Belange. Inzwischen, da eine jüngere Generation die Felder Postkolonialismus, Feminismus und Klassismus, die Sozialgeschichte und Social Art History dem Fach eröffneten, noch einmal aufrollt, scheint sich das Blatt zu wenden. „Die Frage nach den historischen und sozialen Bedingungen von Kunst verlangt heute, so meinen wir, ergänzt zu werden um diejenige nach den historischen und gesellschaftlichen Bedingungen – und dem Selbstverständnis – von Kunstgeschichte als Wissenschaft“. Kein Statement aus den 1960ern, sondern unlängst formuliert von Autorinnen, nach deren Überzeugung die Einbindung von Kunst „in die sie umgebenden und

bedingenden gesellschaftlichen Verhältnisse, noch immer als zentrales Problem sozialgeschichtlicher Ansätze oder, allgemeiner gesprochen, jeder Kunstgeschichte gelten [kann], die sich als historische Wissenschaft versteht.“ (Kuhn/Rottmann 2022, 2f.).

II. Zu einem angestammten Thema der Sozialgeschichte der Kunst, der Sphäre der Rezipienten, hat nun Oskar Bätschmann eine neue Studie vorlegt (Bätschmann 2023a). Die ‚klassische‘ Kunstsoziologie hatte zur Kategorie des Publikums ein durchaus angespanntes Verhältnis. Arnold Hauser hielt den Begriff für wenig prägnant und riet mit Nachdruck davon ab, das Publikum „als kollektiv rezipierendes Subjekt“ zu betrachten. Zugleich war er nicht frei von konservativen Vorbehalten, wenn er die Schöpfungen „authentischer, qualitativ hochwertiger Kunst“ nur einer genussfähigen Minorität für zugänglich hielt, während der moderne Künstler sich mit jenem „ungeheuren, unbekanntem und unberechenbarem Koloß [...], der ‚Kunstpublikum‘ heißt“ und seinen Ansichten herumzuplagen habe (Hauser 1983, 479, 481 u. 490). Gänzlich frei von solchen Vorbehalten hat Bätschmann 1997 in seinem maßgeblichen Buch zum *Ausstellungskünstler* aufgezeigt, wie das Publikum im 19. Jahrhundert als „neuer sozialer Körper“ und „Gegenautorität“ in das Gefüge des Kunstsystems einbrach (Bätschmann 1997, 14). Anknüpfend an Martin Warnkes Untersuchung zum Hofkünstler, zeichnete Bätschmann nach, welchen Einfluss Publikumserwartungen und Adressatenorientierung seither auf das Agieren und den Habitus künstlerischer Akteure gewannen. Weitaus weniger gewichtig, doch mit nicht minder weit gestecktem Anspruch lässt Bätschmann nun die Studie zum Kunstpublikum folgen, mit der er die Analyse in die gegenläufige Richtung zu vertiefen sucht.

Das Thema erscheint zeitgemäß, hat dieser Teil des Betriebssystems Kunst doch durch die Stay-at-home Order der Coronazeit an Aufmerksamkeit gewonnen, als das Ausbleiben von Besucherinnen und Besuchern nicht nur in den Fußballstadien, sondern auch in Museen und Ausstellungen eine Leerstelle hinter-



| Abb. 1 |
Besucherandrang
in der Ausstellung
„Making Van Gogh“,
Städel Museum,
Frankfurt a. M.,
aufgenommen am
8. Februar 2020.
Foto: Andreas Zeising

ließ. **| Abb. 1 |** Die im Rückblick oftmals rührend anmutenden Versuche, die angestammte Klientel durch digitale Formate zu erreichen („Allein im Museum“ nannten etwa die Berliner Museen ihre digitalen Kuratorenführungen), zeigt bei näherem Hinsehen, wie schwierig und komplex die Rede vom Kunstpublikum ist. Denn jenseits solcher mehr oder weniger amateurhafter Versuche haben sich ja Popularisierung und Vermittlung von Kunst und Kunstgeschichte tatsächlich zu großen Teilen in die Weiten digitaler Kanäle verflüchtigt. Auf TikTok, Instagram und YouTube adressieren professionalisierte Influencer und selbsternannte Kunstvermittlerinnen eine vollständig verstreute, lediglich durch die Algorithmen der Konzerne evaluierte Öffentlichkeit von Viewern und Followern. Doch auch in Präsenzformaten zeichnen sich Verschiebungen ab. Während im Museums- und Ausstellungsbetrieb die pandemiebedingten Einbrüche der Besucherzahlen nur mühsam kompensiert werden, ziehen kommerzielle Unterhaltungsangebote wie die digitalen Multimedia-Schauen des französischen Unternehmens Culturespaces [↗](#), **| Abb. 2 |** die sich auch ohne Originale freiherzig als Kunstaustellungen

bezeichnen und die altbekannte Maxime „Kultur für alle“ zitieren, Hunderttausende an. Kein Wunder, dass inzwischen eine Nicht-Besucherforschung im Kulturmanagement Fuß fasst (Nicht-Besucherforschung 2019).

Angesichts des breitgefächerten Nebeneinanders von Öffentlichkeiten und Interessenssphären, das bei Bättschmann nur gestreift wird, erscheint das Buch wie eine Rückschau auf ein vordigitales Zeitalter. Der Autor gibt sich bescheiden und spricht vom Resultat einer unsystematischen Recherche in der Hoffnung, mit ihr „ein Forschungsgebiet für die Kunstgeschichte weiter geöffnet zu haben“ (Bättschmann 2023a, 165). Das macht den zentralen Terminus des Kunstpublikums allerdings nicht weniger problematisch. Gehört die Frage, was darunter zu verstehen ist, doch zweifellos zu den komplexesten der Forschung (vgl. Öffentlichkeit/Publikum 2010): Meint Publikum die Masse der Besucher, die (gebildete) Öffentlichkeit, die Adressatenschaft, die Konsumenten, den Normalbürger, das Volk bzw. ‚die Leute‘ (*plebs, peuple*), oder ist es eher soziologisch zu charakterisieren, etwa als Multiplikator, Zielgruppe oder zahlende Klientel? Was

will das Publikum: Sucht es Genuss, Erbauung, Belehrung, Unterhaltung, Sensation oder Zerstreuung? Ist es durch spezifische Interessen, Einstellungen, Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen charakterisiert, wie sie Museumsgänger, Kunstliebhaber und Touristen an den Tag legen, oder ist darunter schlicht die große Zahl der irgendwie an Kunst partizipierenden Laien zu verstehen? Schon angesichts dieser Vielschichtigkeit möchte man zweifeln, ob es Sinn hat, den Gegenstand auf kaum 200 Seiten abzuhandeln. Bättschmann nennt in einem Gespräch das Kunstpublikum einen „blinden Fleck“ der Forschung (Bättschmann 2023b, 561). Dies mag überraschen, hat die Kunstsoziologie diesem Thema doch nicht erst seit Pierre Bourdieu dezidierte Aufmerksamkeit geschenkt (vgl. Held/Schneider 2007, 166 u. 230–241). Im Spannungsfeld der sozialen Trias von Produktion, Distribution und Rezeption fragt sie nach Einstellungen, Habitus und Wahrnehmungsweisen von Statusgruppen und Rezipienten, die nicht in abstrahierender Verallgemeinerung, sondern in ihrer jeweiligen durch Sozialisation erworbenen Spezifik Untersuchungsgegenstand sind. Bättschmann bekräftigt eingefleischte

Vorbehalte, wenn er – freilich nicht ganz zu Unrecht – das Überwiegen einer positivistischen, auf sozialwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden gestützten Zugangsweise moniert, die häufig auf die Gegenwart bezogen bleibt (vgl. exemplarisch Klein 1997). Im Gegensatz dazu habe die kunsthistorische Rezeptionsforschung zumeist einen idealisierten Betrachter im Kollektivsingular konstruiert, kaum aber das Publikum als einen gesellschaftlichen Akteur wahrgenommen. Beiden methodischen Defiziten will seine Darstellung beikommen.

III. Seiner Intention nach geht es Bättschmann um eine kunstgeschichtliche Perspektivierung, welche die adressierte oder partizipierende Öffentlichkeit sichtbar macht, indem der „Anteil des Publikums“ (Bättschmann 2023a, 15ff.) an der bildenden Kunst, verstanden als historisch unterschiedliche Art und Weise ihrer Zurschaustellung, Hervorbringung oder performativen Aufführung, zu rekonstruieren ist. Das Buch verfolgt sein Thema im Wesentlichen am Leitfaden der Chronologie, die einen Bogen spannt von Plinius dem Älteren bis zu Marina Abramović, wobei

Abb. 2 |
Berichterstattung
der Lokalpresse
über die immersive
Kunstaussstellung
„Phoenix des
Lumières“ in
Dortmund.
Ruhrnachrichten
vom 4.10.2023 ↗



zwangsläufig vieles angeschnitten, wenig vertieft wird. Die Kapitelabfolge fokussiert auf Praktiken der öffentlichen Ausstellung und Rezeption von Kunst, angefangen bei anekdotisch überlieferten Begebenheiten zur Zeit der Renaissance und literarisch überformten Berichten über die aufsehenerregende Präsentation von Werken eines Bernini oder Jacques-Louis David, bis zur Geschichte des modernen Museums- und Ausstellungsbetriebs, die in mehreren Etappen aufgefächert wird. Was Bättschmann dabei in den Blick zu nehmen sucht, ist einerseits die konstitutive Rolle und zunehmend gewichtigere Meinungsmacht der Laienöffentlichkeit, die mit den Urhebern und professionalisierten Sachverwaltern von Kunst in eine „Urteilkonkurrenz“ (Bättschmann 2023a, 26) tritt, andererseits die unterschiedlichen Wahrnehmungen und Adressierungen des Publikums im Kunstbetrieb, die zwischen den Polen Wertschätzung und Verachtung pendelt.

Bättschmann konsultiert eine Vielzahl höchst unterschiedlicher schriftlicher und bildlicher Quellen, bei denen Äußerungen der Akteure, sprich des Publikums selbst, erstaunlicherweise keine Rolle spielen. Bereits die auf den ersten Seiten zusammengetragenen Zitate sind ausnahmslos Aussagen *über* das Publikum. Ins Blickfeld geraten so vor allem die Stimmen, Sichtweisen und Wertungen von Künstlern, Kunsttheoretikern, Kritikern und Literaten, die aus ihrer jeweiligen Position heraus der Öffentlichkeit einen Platz zuweisen und Ansprüche an die Adressaten von Kunst formulieren. Was im Gesamtbild entsteht, ist keine Rezeptionsgeschichte, die den „Anteil des Publikums“ als soziale Realität spiegelt, erst recht keine Kunstgeschichte ‚von unten‘, sondern vielmehr eine Geschichte von Vorstellungskomplexen, Vereinnahmungen, Fremdzuschreibungen und Rollenzuweisungen, mit der man der Rezipientenschaft entgegentrat – ob nun aus künstlerischem Eigennutz, mit sozialer Empathie, patriarchalem Wohlwollen oder aus wissenschaftlichem Interesse (wie im Falle des Dresdner Holbein-Plebiszits von 1871). Problematisch ist das vor allem dort, wo über das Publikum mit Herablassung geurteilt oder es als Störfaktor betrachtet

wurde. Spottkarikaturen des 19. Jahrhunderts, die das Galeriepublikum als hohnlachende Menge zeigen, bleiben unwidersprochen: „Das Auslachen von Künstlern und ihren Werken ist die spontanste und eindeutigste Äußerung der Feindschaft des Publikums“ (ebd., 106). Ungewollt reproduziert wird damit eine von Künstlern und der zeitgenössischen Kritik forcierte Sichtweise, die über die realen Verhältnisse wenig aussagt.

Deutlich wird das auch im Kapitel „Die Massen“, in dem Bättschmann demographische Zahlen zum Bevölkerungswachstum, denen bildliche Darstellungen großstädtischer Menschenansammlungen in illustrativer Weise beigesellt sind, mit Sentenzen aus Gustave Le Bons Erfolgsbuch *Psychologie des foules* von 1895 kommentiert. Dies verdeutlicht zwar die angstbesetzten Vorbehalte, die man von bürgerlicher Warte aus gegenüber dem Phänomen der „ästhetischen Massen“ hegte, wie Gabriel Tarde sie 1901 nannte, liefert aber keine gegenläufige Sichtweise, die Einblicke oder Aufschlüsse über die wirklichen, womöglich devianten Einstellungen geben könnte, um solche kulturkonservativen Stereotype zu konterkarieren. In Bättschmanns Darstellung erhält das Publikum selbst schlicht keine Stimme. Hier wie auch an anderen Stellen stößt man sich zudem am Umgang mit künstlerischen Werken, die wie sozialgeschichtliche Zeitdokumente eingeblendet werden. Camille Pissarros Gemälde einer Menschenmenge auf dem Boulevard Montmartre etwa dient als vermeintlicher bildlicher Beleg einer Ära der „Masse“ – mit dem Thema des Buches hat es jedoch nichts zu tun.

IV. Diskussionswürdig erscheint, dass Bättschmann den Begriff des Publikums in recht weitläufiger und nicht durchweg konsistenter Weise konzeptualisiert. Trifft es wirklich zu, dass ein Leon Battista Alberti „unübersehbar vom Publikum“ spricht (Bättschmann 2023b, 561), wenn er Termini wie *multitudine* und *spectatores* gebraucht, um die Empfehlung auszusprechen, Künstler mögen die intendierte Wirkung ihrer Werke am unbefangenen Laienurteil überprüfen? Kann von einem Publikum die Rede sein, wenn

Leonardo da Vinci, so die Legende, den Karton der *Anna Selbdritt* der Florentiner Bürgerschaft zur Begutachtung überließ, was, wie Vasari zu wissen meinte, „all dies Volk zum Staunen brachte“ (Bätschmann 2023a, 35). War die gaffende Menge, die sich bei der Präsentation von Berninis *Apoll und Daphne* einfand, wirklich ein Kunstpublikum, oder nicht eher eine zufällige anonyme Öffentlichkeit? Man mag das so sehen, doch hält die Ausweitung einer sozialgeschichtlichen Theoretisierung kaum stand. Wenngleich der Begriff *publico* von seinem Ursprung her die Herstellung einer Öffentlichkeit meint, hat doch nicht alle Kunst, die öffentlich ist, auch bereits ein Publikum (zum Problemfeld vgl. Kunst und Öffentlichkeit 2015). Anschaulich zeigt dies der Fall der Kunst im öffentlichen Raum, die nicht selten auf Gleichgültigkeit, Nichtbeachtung und Desinteresse stößt, während sie von Kunstinteressierten – etwa den Besucherinnen und Besuchern der Münsteraner Skulptur Projekte – weithin in die Arme geschlossen wird. Sinnvollerweise lässt sich von Publikum dort sprechen, wo Kunst nicht lediglich einer anonymen Öffentlichkeit ausgesetzt ist, sondern im Akt des Ausstellens ein geteiltes Interesse hergestellt wird – eine Kommunikation und Interaktion, an der die Adressatenschaft als Akteur beteiligt ist, wo Kunst und Öffentlichkeit konvergieren „und Eigenschaften, Inhalte, Wahrnehmungen, usw. austauschen, vermitteln, transferieren oder anbieten“ (Kammerer 2012, 8). Bätschmann selbst stellt eine lexikalische Definition an den Anfang seiner Untersuchung, die in diese Richtung zielt – sie stammt bezeichnenderweise aus dem *Lexikon zur Soziologie* (Rammstedt 2020; Bätschmann 2023a, 22). Wo der Beachtung ein geteiltes Interesse fehlt, ist die Begegnung mit Kunst eine zufällige Konfrontation, die indifferente Reaktionen wie Staunen, Ärger oder Achselzucken hervorrufen mag, die nicht mit dem Urteil eines Publikums zu verwechseln sind.

Überhaupt ist zu fragen, wie begrifflich scharf und tragfähig die Rede vom Kunstpublikum in kunstwissenschaftlicher Hinsicht eigentlich ist. Dass in Nachbardisziplinen wie der Literatur- und Musikwissenschaft meist nicht pauschal vom Literatur- oder

Musikpublikum, sondern vom Lese-, Theater- oder Konzertpublikum die Rede ist, zeigt, dass diese Sozialfigur erst dort greifbare Gestalt gewinnt, wo die Partizipation der Öffentlichkeit im institutionellen, publizistischen oder pädagogischen Feld als Teil des Kunstsystems verankert ist. Für Arnold Hauser zählte zum Konzept des Kunstpublikums „die Mobilität der tonangebenden Schichten, die verringerte Sekurität der einzelnen Künstler, doch auch die steigenden Chancen der Künstlerschaft im ganzen und die Beteiligung beider Parteien, der produktiven wie der konsumtiven, an der fluktuierenden Konjunktur des Marktes“ (Hauser 1983, 484). Tatsächlich gewinnt Bätschmanns Darstellung dort sozial- und kunstgeschichtlich konkrete Züge, wo mit der Herausbildung des bürgerlichen Ausstellungsbetriebs in der Zeit um 1800 ein Ausstellungs-, Museums- und Lesepublikum als soziale Figuration ins Leben tritt – mithin in jenem Zeitraum, auf den bereits das Buch über den *Ausstellungskünstler* fokussierte.

Letztlich erliegt das Buch jener Schwäche, die Bätschmann eingangs der Rezeptionsforschung ansetzt: Über weite Strecken ist vom „Publikum“ als einer nicht weiter differenzierten oder lediglich klassistisch grob umrissenen Öffentlichkeit von Adressaten und Rezipienten die Rede, nicht aber von einer komplexen sozialen Wirklichkeit, die als je epochenspezifische Figuration handelnder Subjekte mit bestimmten rezeptiven Kompetenzen, ästhetischen Erwartungen und sozialen Einstellungen zu analysieren wäre, die höchst unterschiedliche Umgangs- und Interaktionsweisen mit Kunst und Formen der Kunstkommunikation ausmachen. Von dieser Linie weicht auch das abschließende Kapitel nicht ab, in dem Bätschmann mit spürbarem Missbehagen die „Korruption des Kunstmarkts“ (Bätschmann 2023a, 157) unter den Bedingungen seiner globalen Kommerzialisierung umreißt. Der gesamte kulturelle Sektor erscheint hier wie eine heißgelaufene Vermarktungsmaschinerie, in der Kunst nur noch ein beliebiger Anlass ist, eine zerstreungssüchtige und eifrig umworbene Masse bestmöglich zu unterhalten. Die Tatsache, dass etwa in der Museumsarbeit heute allerorten Anstrengungen

unternommen werden, das Publikum im Sinne einer gegenhegemonialen Praxis von passiven Konsumierenden zu aktiv Mitgestaltenden zu emanzipieren (exemplarisch Sternfeld 2018) wird in dieser Grobzeichnung ebenso ausgespart wie die in Bildungskontexten weithin kritisch diskutierten Fragen nach Experten-Laien-Dichotomien, Citizen Science oder partizipativer Ermächtigung. Am Ende bleibt der Eindruck einer überaus klugen und unterhaltsam zu lesenden Sammlung episodischer Betrachtungen, die sich indessen nicht zu einem Netz von Bedeutungen zusammenzieht, sondern den Begriff des Kunstpublikums, um den es geht, in alle Winde zerstreut.

V. „Zunehmende Sorgen erweckt die Studiensituation an den Universitäten in einem Fach, das seiner Struktur nach nicht auf große Mengen oder gar Massen abgestimmt werden kann“, hieß es 1982 in der Eröffnungsansprache von Georg Friedrich Koch auf dem Kasseler Kunsthistorikertag, von dem bereits die Rede war (Koch 1983, 15). Nach der Bildungsreform und dem beginnenden Zustrom geburtenstarker Jahrgänge an die Universitäten verzeichnete das Studienfach Kunstgeschichte regen Zulauf. Führte die *Kunstchronik* 1979 noch 42 eingereichte Magisterarbeiten und 95 abgeschlossene Promotionen an, so waren es 1982 bereits doppelt so viele (Koch 1983, 15). Stetes Wachstum verzeichnete zum selben Zeitpunkt auch ein anderer Sektor, derjenige der Museen, der im genannten Jahr die „ungeheure Zahl“ von 54 Millionen Besuchern verbuchte (Koch 1983, 16).

Im Rückblick scheint es, als sei die Wirksamkeit, die der sozialgeschichtliche Ansatz im Fach entfaltet hat, auch ein Reflex auf den gewandelten Stellenwert und die zunehmende Reichweite, die Kunst und Kunstgeschichte in der Gesellschaft erlangt hatten. Wo es nicht mehr nur um Formprobleme und Stildebatten ging, sondern darum, Funktion und Relevanz von Kunst in der Gesellschaft aufzuzeigen, konnte auch die Kunstgeschichte selbst auf populäre Resonanz stoßen: In den 1980er Jahren verzeichneten die von Werner Busch und Monika Wagner im Medienverbund konzipierten Funkkollegs *Kunst* und

Moderne Kunst, die den sozialgeschichtlichen Ansatz methodisch konsequent verfolgten, zehntausende Teilnehmer (Funkkolleg Kunst 1987; *Moderne Kunst* 1992; zur Methodik Busch 1984; zur kritischen Diskussion Böhm 1984; Sauerländer 1985; Below 1986; zum bildungsgeschichtlichen Kontext Zeising 2018). Beide Sendereihen folgten dem bildungspolitischen Anspruch, wissenschaftlich-akademische Inhalte in gemeinverständlicher Form zu vermitteln und dabei den aktuellen Methodendiskussionen des Faches Rechnung zu tragen. Auf diesem Niveau und mit dieser Publikumsresonanz hat das Fach Kunstgeschichte seither nie wieder eine ähnliche Breitenwirkung erreicht oder auch nur angestrebt.

In der DDR bestimmte sich das fachliche und methodische Selbstverständnis vor der Folie der ‚gesellschaftlichen Legitimation‘, die man der Kunstgeschichte als Beitrag einer Erziehung zum Sozialismus antrug. Anders als im Westen ging das Bestreben dahin, historische Wissenschaft und Kunsterziehung eng zu verklammern (vgl. Klemm 2012, 46–58). An die ‚Kunstwissenschaft‘ erging der bildungspolitische Auftrag, ihre Erkenntnisse im Sinne der dialektischen Einheit von Geschichte, Theorie und Kritik breitenwirksam zu vermitteln, um so die gesellschaftsbezogene Analyse in die Gegenwart hinein zu verlängern. 1978 zog der Wissenschaftliche Rat für marxistisch-leninistische Kultur- und Kunstwissenschaften der DDR eine zufriedene Bilanz: „Gestiegen ist die Effektivität der Kunstwissenschaft für den Bereich der Volksbildung. Forschungsergebnisse sind in die Lehrplangestaltung eingeflossen. Sie wurden wirksam für die wissenschaftliche Fundierung und ästhetische Spezialisierung des Unterrichts in den musischen Fächern“ (zit. n. Klemm 2012, 71). Das war freilich vielleicht auch nur eine Illusion.

In sehr unterschiedlicher Weise, so lässt sich jedenfalls sagen, bemühte sich die akademische Wissenschaft um breite Resonanz und darum, ein ‚Publikum‘ zu erreichen. Wie sich die Situation seither gewandelt hat, verdeutlicht wiederum Oskar Bätschmann, der kürzlich im Interview gefragt wurde, welches Publikum die akademische Kunstgeschichte heute noch

erreichen könne. Seine Antwort fiel skeptisch aus. Im Kunst- und Medienbetrieb richte sich das Interesse der Leute inzwischen vornehmlich auf Sensationen oder leichte Kost, kaum noch auf seriöse wissenschaftliche Information. Auch wenn es hier und da gelingt, so Bättschmann sinngemäß, sich mit gelehrtem Wissen einzubringen, sei das „Schwinden des kunsthistorischen Publikums“ doch ein Fakt: „Der wissenschaftliche Diskurs bleibt so innerhalb des Faches.“ (Bättschmann 2023b, 563). Die Skepsis erscheint symptomatisch für die selbstgewählte Isolation der universitären Disziplin und die Grenzziehung zu Phänomenen der Popularisierung und Vermittlung. Vom Anspruch, weite Kreise zu erreichen, hat sich das Fach weitgehend verabschiedet. Hoffen wir, dass es nicht dabei bleibt.

Literatur

- Actes 1972:** Actes du sixième congrès international d'esthétique. Uppsala 1968 / Proceedings of the Sixth International Congress of Aesthetics, Uppsala 1968, hg. v. Rudolf Zeitler, Uppsala 1972.
- Aulinger 1992:** Barbara Aulinger, Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung, Berlin 1992.
- Bättschmann 1997:** Oskar Bättschmann, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.
- Bättschmann 2023a:** Oskar Bättschmann: Das Kunstpublikum. Eine kurze Geschichte, Berlin 2023.
- Bättschmann 2023b:** Im Gespräch mit Oskar Bättschmann, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 86, 2023, 549–564.
- Below 1986:** Irene Below, The Blind Man – Nachlese zum Funkkolleg Kunst, in: kritische berichte 14, Heft 3, 1986, 56–70.
- Böhm 1984:** Gottfried Böhm, Geschichte ohne Kunst. Anmerkungen zum Funkkolleg „Kunstgeschichte“, in: Merkur 38, Heft 430, 1984, 959–963.
- Busch 1984:** Werner Busch, Funkkolleg Kunst, in: BDK-Mitteilungen 20/1, 1984, 13–17.
- Danko 2012:** Dagmar Danko, Kunstsoziologie, Bielefeld 2012.
- Feist 1978:** Peter H. Feist, Künstler und Gesellschaft. Ein methodologisches Problem der Kunstwissenschaft (1972), in: Ders., Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft. Studien zur Kunstgeschichte und zur Methodologie der Kunstwissenschaft, Dresden 1978, 6–17.
- Feist 2006:** Peter H. Feist, Die Kunstwissenschaft in der DDR, in: Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit, hg. v. Martin Papenbrock (Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 8, 2006), 13–49.
- Funkkolleg Kunst 1987:** Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, hg. v. Werner Busch, 2 Bde., München 1987.
- Hauser 1953:** Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 2 Bde., München 1953.
- Hauser 1983:** Arnold Hauser, Soziologie der Kunst (1974), München 1983.
- Held/Schneider 2007:** Jutta Held und Norbert Schneider, Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln 2007.
- Hohendahl 2002:** Peter Uwe Hohendahl, Das Projekt Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Arnold Hauser, in: Kulturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk im Blick auf das Europa der frühen Neuzeit, hg. v. Klaus Garber, München 2002, 245–262.
- Kammerer 2012:** Dietmar Kammerer, Vorwort, in: Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst, hg. v. Dietmar Kammerer, Bielefeld 2012, 7–11.
- Klein 1997:** Hans Joachim Klein, Kunstpublikum und Kunstrezeption, in: Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, hg. v. Jürgen Gerhards, Opladen 1997, 337–356.
- Klemm 2012:** Thomas Klemm, Kein Tag ohne Linie? Die kunst- und gestaltungstheoretische Forschung in der DDR zwischen Professionalisierung und Politisierung (1960er bis 1980er Jahre), München 2012.
- Koch 1983:** Achtzehnter Deutscher Kunsthistorikertag, Kassel, 20. bis 24. September 1982. Eröffnungsansprache des Ersten Vorsitzenden Georg Friedrich Koch, in: Kunstchronik 36/1, 1983, 12–18.
- Kritische Berichte 1990:** Kritische Berichte, 18/3, 1990 (Thema: „Zwanzig Jahre danach – Kritische Kunstwissenschaft heute“).
- Kuhn/Rottmann 2022:** Léa Kuhn und Kathrin Rottmann, Soziale Fragen und Kunstwissenschaft heute. Editorial, in: Kritische Berichte, 50/2, 2022, 2–7.

Kunst und Öffentlichkeit 2015: Kunst und Öffentlichkeit, hg. v. Dagmar Danko, Olivier Moeschler und Florian Schumacher, Wiesbaden 2015.

Moderne Kunst 1992: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, hg. v. Monika Wagner, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1992.

Nicht-Besuchersforschung 2019: Nicht-Besuchersforschung. Audience Development für Kulturinstitutionen, hg. v. Martin Tröndle, Wiesbaden 2019.

Öffentlichkeit/Publikum 2010: Peter Uwe Hohendahl, Karen J. Kenkel, Russell A. Berman und Arthur Sturm, Öffentlichkeit/Publikum, in: Ästhetische Grundbegriffe, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2010, 583–637.

Rammstedt 2020: Otthein Rammstedt, Publikum, in: Lexikon zur Soziologie, hg. v. Daniela Klimke u. a., Wiesbaden 2020, 621.

Röhl 2018: Boris Röhl, Marxistische Philosophie und Kunstgeschichte. Einführung, Entwicklung, Terminologie, Münster 2018.

Roesler-Friedenthal 2003: Antoinette Roesler-Friedenthal, Kunstsoziologie, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, 217–222.

Sauerländer 1985: Willibald Sauerländer, Kunst ohne Geschichte?, in: kritische berichte 13, Heft 4, 1985, 61–65.

Schneider 2008: Norbert Schneider, Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung (1985), hg. v. Hans Belting u. a., Berlin 2008, 267–295.

Sternfeld 2018: Nora Sternfeld, Das radikaldemokratische Museum, Berlin 2018.

Zeising 2018: Andreas Zeising, Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Kunstvermittlung im frühen Rundfunk der 1920er bis 1940er Jahre, Köln 2018.

Zeitler 1983: Rudolf Zeitler, Zum Problem „Kunst und Gesellschaft“, von der Kunstgeschichte her gesehen, in: Kunstchronik 36/1, 1983, 52–54.