Frauen und Exil, Band 9

Herausgegeben von Inge Hansen-Schaberg

Kunst und Gesellschaft zwischen den Kulturen

Die Kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard im Exil und ihre Aktualität heute

Herausgegeben von
Irene Below
Burcu Dogramaci

et+k
edition text+kritik

Die Drucklegung dieses Sammelbandes wurde ermöglicht durch die großzügige Unterstützung der Nicolas-Benzin-Stiftung, der Stiftung Irène Bollag-Herzheimer und des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-491-5

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer, Stuttgart
Umschlagabbildung: Frank Benseler: Hanna Deinhard in Neuwied, 1964, Fotografie: Privatbesitz Frank Benseler; Hanna Deinhard: Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei. Neuwied / Berlin 1967, Privatbesitz Irene Below.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2016
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz
Druck und Verarbeitung: Laupp & Göbel GmbH, Talstraße 14, 72147 Nehren

Dieses Buch gedenkt der 1933 bis 1945 im deutschsprachigen Raum verfolgten, vertriebenen oder ermordeten und später vergessenen Kunsthistorikerinnen: Gertrud Bing, Hanna Levy-Deinhard, Aenne Liebreich, Sophie Lissitzky-Küppers, Rosa Schapire, Kate Steinitz, Louise Straus-Ernst, Erica Tietze-Conrat, Julie Vogelstein und viele mehr.

Inhalt

SYLVIA ASMUS: Grußwort *11*

INGE HANSEN-SCHABERG: Vorwort *15*

IRENE BELOW / BURCU DOGRAMACI: Einleitung *17*

BURCU DOGRAMACI / KARIN WIMMER: Anfänge und Umbrüche. Hanna Levy am Kunsthistorischen Seminar der Universität München 1932/33 *27*

HEINRICH DILLY: Hanna und Johanna Levy vom *Blauen Heft*. Ein Zwischenbericht *43*

NICOS HADJINICOLAOU: Hanna Levy-Deinhard in Paris *69*

JENS KASTNER: »Über die Notwendigkeit einer Soziologie der Kunst«. Hanna Levy-Deinhard als heimliche Pionierin der Kunstsoziologie *90*

NORBERT SCHNEIDER: Zu Hanna Deinhards Konzept einer »allgemeinen Soziologie« der Kunst *104*

AMALIA BARBOZA: Der potenziale Betrachter. Zu einer Soziologie des immanenten, des realen und des potenzialen Publikums bei Hanna Deinhard *119*

MICHAEL KRÖGER: Leerstelle Gegenwart. Hanna Deinhards »potenziale Wirkungskraft« *134*

WOLFGANG KEMP: Hanna Deinhard und die Sozialgeschichte der ästhetischen Rezeption *147*

DANIELA KERN: »... welches Glück ich hatte, dank Ihrer Hilfe noch grade vor Toresschluss in Brasilien einwandern zu können«. Max Horkheimer, Friedrich Pollock and Hanna Levy's exile in Brazil *161*

JENS BAUMGARTEN: Hanna Levy-Deinhards Ansätze zum brasilianischen Barock als Vorläufer einer postkolonialen globalen Kunstgeschichte *175*

DANIELA KERN: Hanna Levy and the *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich* (1945) *191*

ELIANA DE SIMONE: Tristes tempos – doces trópicos. Anna Bella Geigers filmische Hommage an Hanna Levy-Deinhard *204*

IRENE BELOW: »Natürlich sind wir selig mit meiner Stellung, vor allem, weil die New School sozusagen das springboard für hier sein soll«. Lebensthemen im Briefwechsel mit Fayga Ostrower *221*

DAVID KETTLER: How Liberal the Arts? Hanna Deinhard's Unhappy Interlude at Bard College *243*

ELIZABETH OTTO: A Sociology of Art, A Gendered Exile. Hanna Deinhard in Mid-Century New York *264*

BURCU DOGRAMACI: Moderne Architektur und Städtebau. Zu drei Texten Hanna Levy-Deinhards *280*

IRENE BELOW: Hanna Levy-Deinhard, die Studentenbewegung und der Ulmer Verein *297*

MARTIN WARNKE: Erinnerungen an Hanna Deinhard und das kunsthistorische Exil *316*

IRENE BELOW: Die Kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard – eine Lebenscollage *321*

Schriftenverzeichnis: Publikationen von und über Hanna Levy-Deinhard *337*

Herausgeberinnen, Autorinnen und Autoren *343*

Bildnachweis *347*

Personenregister *349*

Anhang: Publikationen der AG »Frauen und Exil« in der Gesellschaft für Exilforschung e.V. *357*

»Über die Notwendigkeit einer Soziologie der Kunst«

Hanna Levy-Deinhard als heimliche Pionierin der Kunstsoziologie

Als Hans Peter Thurn 1973 seine *Soziologie der Kunst* veröffentlichte, war Hanna Deinhard noch eine selbstverständliche Referenz.[1] Dass bezüglich der Rezeption von Kunst die Begriffe »Masse« oder auch »Publikum« soziologisch nur sehr begrenzt hilfreich seien, darauf habe, so Thurn (1973, S. 35), schon Deinhard hingewiesen. Auch dass der Kunstkonsum nicht nur hinsichtlich kultureller Bedürfnisse, sondern auch in Bezug auf die Vermehrung sozialen Prestiges hin zu untersuchen sei, darauf habe Deinhard insistiert. Und Alphons Silbermann bezieht sich in seinem Text *Soziologie der Künste* (1979) auf Deinhard, um ganz allgemein auf die soziale Bedingtheit von Kunst zu verweisen, die eine soziologische Perspektive notwendig mache (vgl. Silbermann 1979, S. 137 f.) und sie etwa von rein kunsthistorischen Positionen abgrenze.

Rezeptionsweisen von AutorInnen und methodische Zugriffe verlaufen in Konjunkturen. Die Häufigkeit und auch die Art und Weise, mit denen bzw. wie auf Texte bestimmter VerfasserInnen Bezug genommen werden, ist nicht gleichbleibend stabil, sondern Schwankungen mit verschiedenen Ursachen ausgesetzt. Die Rezeption der kunsthistorischen und kunstsoziologischen Bücher, Aufsätze und Artikel von Hanna Deinhard ist nach den 1970er Jahren stark zurückgegangen. Es sei erstaunlich, schreibt Irene Below (1993, S. 7), dass »die Generation der Studentenbewegung« von 1968 Deinhards Sicht auf Kunst und Kunstgeschichte »nur am Rande wahrgenommen« habe. Schließlich habe sie »explizit die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft« gestellt und zudem »eine prozeßorientierte, dialektische Methode« skizziert, mit der es zu untersuchen sei. In den neueren, deutschsprachigen Einführungen in die Kunstsoziologie taucht sie nicht mehr auf (vgl. etwa Müller-Jentsch 2011; Danko 2012). In Brasilien allerdings, wo Hanna Deinhard – damals Hanna Levy – ab den späten 1930er Jahren bis 1948 lebte und lehrte, hat das staatliche Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional erst 2010 eine Studie zu ihrem Schaffen während jener Zeit publiziert (vgl. Nakamuta 2010).

Wenn sie auch keine systematische Kunstsoziologie vorgelegt hat, so berechtigen ihre Arbeiten dennoch den Anspruch, Deinhard als Stichwortgeberin und Vordenkerin gelten zu lassen und ihr als heimliche Pionierin wieder aus dem konjunkturellen Tief ihrer Rezeption herauszuhelfen. Dies soll in diesem Text geschehen, indem einige ihrer Thesen als grundlegend für die Überlegungen späterer kunstsoziologischer Arbeiten ausgewiesen und diskutiert werden.

Die zunächst paradox erscheinende Bezeichnung der heimlichen Pionierin – wie soll jemand als Vorreiterin gelten, deren Weg dann namentlich kaum jemand folgt? – ist dabei durchaus bewusst gewählt. Denn soziologische Perspektiven betrachten einzelne ProduzentInnen von Texten ebenso wie von künstlerischen Arbeiten, ohne die Besonderheit ihrer Schöpfungen in Abrede zu stellen, immer auch als »Feldeffekte« (Bourdieu), das heißt als Ergebnisse von verschiedenen, gleichzeitigen Entwicklungen innerhalb eines gesellschaftlichen Bereichs wie den Wissenschaften und ihren spezifischen Gegenständen, denen nicht ein intentionaler Ausgangspunkt und eine geplante Ursache zugrunde liegt. Im Folgenden werden nun einige Aspekte der Deinhard'schen Kunstsoziologie im Hinblick auf ihren wegweisenden Charakter hin diskutiert.

Das Publikum der Kunst

Sich mit dem Verhältnis von Kunstproduktion und -rezeption im Kontext ihrer gesellschaftlichen Bedingungen zu beschäftigen, ist heute nicht unbedingt mehr ein Alleinstellungsmerkmal einer expliziten Soziologie der Künste. Forschungszweige wie die Visual Studies oder eine Sozialtheorie des Bildes haben längst soziologische Fragestellungen aufgegriffen (vgl. z. B. Breckner 2010). Aber selbst Kunstgeschichte und philosophische Ästhetik, zwischen denen die Kunstsoziologie als neue Gegenstandsbereiche und Methoden auf den Plan rufende Disziplin hervorgegangen ist, verzichten zumindest in einigen Forschungsarbeiten nicht mehr auf die Diskussion sozialer, politischer und ökonomischer Zusammenhänge. Umso wichtiger erscheint es hervorzuheben, worin die originären Ansätze einer Kunstsoziologie bestanden haben oder bestehen. Diese Hervorhebung scheint nicht etwa aus innerakademischen Distinktionsgründen geboten, die die Kunstsoziologie gegenüber anderen Kunst- und Bildwissenschaften in eine gute Position set-

zen soll, sondern selbstverständlich über die Inhalte, die damit transportiert werden.

Als eine der wichtigsten Errungenschaften kunstsoziologischer Theorie und Forschung kann die Differenzierung des Publikums betrachtet werden. Das mag zunächst banal klingen, betrachtet man dann aber die nicht-soziologischen Ansätze genauer, stellt sich schnell heraus, dass es das durchaus nicht ist. Nicht nur in den historischen Auseinandersetzungen um die Wirkungen und Effekte von Kunst – etwa von Pierre-Joseph Proudhon (1988 [1865]) bis Herbert Read (2006 [1959]), um zwei explizit an politischen Verhältnissen interessierte Sichtweisen hervorzuheben – wird sehr häufig ein einheitliches, nicht weiter unterschiedenes Publikum vorausgesetzt. Selbst noch in den aktuellen Diskussionen um die kunsttheoretisch wieder stärker in den Fokus geratene Dimension der »Erfahrung« (mit der künstlerischen Arbeit) (vgl. Rebentisch 2013, S. 25 ff.) wird nicht näher ausgeführt, wer unter welchen Bedingungen welche Erfahrungen machen kann. Damit wird implizit unterstellt, es gebe eine prinzipielle Gleichheit, also auf alle gleich verteilte Möglichkeiten der Kunst-Erfahrung (oder der Kunst-Rezeption im Allgemeinen).

Die Kunstsoziologie geht davon aus, dass solche Erfahrungen sozial extrem voraussetzungsreich und dementsprechend auch nicht überall, immer und von allen gleich zu machen sind. Was für eine Kategorie wie die Erfahrung gilt, muss erst recht für die Interessen gelten, da diese noch viel enger (wenn auch nicht determiniert) an sozialstrukturelle Positionierung gekoppelt sind. Hanna Deinhard wendet sich in ihrem Aufsatz *Das Verhältnis zwischen Publikum und Künstler* (1967b) gegen die Vorstellung eines homogenen Publikums, das sich durch gleiche Interessen auszeichnet. Zwar beeinflussten die »beherrschenden Ideale, Interessen und Ideologien« (Deinhard 1967b, S. 101) einer Gesellschaft auch die Bewertung von Kunstwerken insgesamt. Allerdings betont Deinhard ausdrücklich: »Jede entwickelte Gesellschaft hat mehr oder weniger differenzierte Publikumsschichten, und vor allem auch Schichten, die zwar in sich homogen sind, aber im Gegensatz zueinander stehen. Mit anderen Worten: die Tatsache, daß Menschen Zeitgenossen sind, sogar wenn sie derselben Generation angehören, vereint sie nicht notwendig zu einem homogenen Publikum.« (ebd., S. 103)

Die kunstsoziologische Hinwendung zu einer genaueren Betrachtung des Kunstpublikums ist zudem einer programmatischen Einsicht geschuldet, die sich auch bereits bei Deinhard formuliert findet. Es wird nicht mehr, wie in den meisten kunsthistorischen Ansätzen, davon ausgegangen, dass das künstlerische Werk und sein/e SchöpferInnen für sich selbst stehen. Vielmehr rückt eine fundamentale Tatsache in den Vordergrund, die auch am Beginn von Deinhards Erläuterungen zu diesem Thema steht: »sowohl der Begriff des Kunstwerks wie der des Künstlers sind ohne Publikum nicht zu denken.« (ebd., S. 93)

Deinhard weist im Einklang mit den meisten kunstsoziologischen Studien auf den tiefen Einschnitt hin, den die Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfahren hat, auch in Bezug auf das Publikum. Die Beurteilung von Kunst habe immer schon auch davon abgehangen, welcher »soziale Wert der Stellung und der Arbeit des Künstlers beigemessen wird« (ebd., S. 98). Seit dem 19. Jahrhundert allerdings habe das Publikum erst die Möglichkeit, Kunst zu genießen »unter weitestgehender Ausschaltung und Unabhängigkeit von der besonderen religiösen, politischen, mythologischen etc. Bedeutung und dem ursprünglichen Zweck des Werkes« (ebd., S. 99). Zeitgleich mit dem Emanzipationsprozess der KünstlerInnen von den Haltungen und Vorgaben der AuftraggeberInnen wird auch das Kunstpublikum von einer zweckgebundenen Betrachtung befreit.

Die gegenseitige, neue Abhängigkeit von KünstlerInnen und Publikum ist laut Deinhard durch zwei grundlegende, moderne Ambivalenzen gekennzeichnet: Vom Laien-Publikum werde der Künstler einerseits als schöpferische Ausnahme wertgeschätzt, andererseits aber auch als überheblich und nichtsnutzig verachtet. Der Künstler hingegen verachtet das Publikum für seine Verständnislosigkeit und Biederkeit und betrachtet, zumindest eine Zeit lang, die eigene Erfolglosigkeit beim Publikum als Auszeichnung für die eigene Kunst, wünscht sich aber andererseits die Anerkennung vom Publikum. Die Autonomisierung des Kunstfeldes impliziert – in den Worten Pierre Bourdieus – eine »strukturelle Unterordnung« (Bourdieu 2001, S. 86) unter neue Maßstäbe, die zunächst die künstlerische Produktion, nicht zuletzt aber auch die mit der bürgerliche Normen brechenden Lebensstile betreffen

und der sowohl KünstlerInnen als auch das Publikum ausgesetzt sind (vgl. Bourdieu 2001, S. 98ff.).

Wie viele marxistische Ansätze in der Kunstgeschichte (vgl. etwa Hemingway 2006, Carter / Haran / Schwartz 2013) sieht Deinhard das Weltbild und die Kunstbewertung individueller wie kollektiver AkteurInnen sehr eng miteinander verbunden, d.h. die Haltung der Kunst gegenüber folgt demnach direkt aus derjenigen gegenüber der übrigen Welt. Eine Vermittlungsebene, wie sie etwa Bourdieu mit der Theorie der Felder entwickelt bzw. dazwischen geschaltet hat (vgl. dazu etwa Kastner 2009; Wuggenig 2011), ist bei Deinhard noch nicht angedacht. So zieht sie etwa aus Haltungen von historischen Persönlichkeiten (Ludwig XIV., Hans Fugger) gegenüber der Kunst den Schluss, dass »die Beurteilung des Kunstwerks in außerkünstlerischen Kriterien verankert [bleibt]« (Deinhard 1967b, S. 104). Allerdings richtet sie sich auch direkt gegen eine vulgärmarxistische Lesart von Kunstwerken, nach der – das Marx'sche Diktum über die herrschenden Ideen aus der *Deutschen Ideologie* paraphrasierend – der Stil eines Kunstwerks immer der Stil der Herrschenden sei. Diese These unterschlage, dass künstlerische Arbeiten nicht einfach nur Gedanken, Haltungen und Glauben reflektieren würden, sondern eine »besondere Qualität« (Deinhard 1975, S. 31) aufwiesen und darin durchaus den herrschenden Werten widersprechen könnten.

Auf der Seite der Kunstproduktion hatte es für die enge Verbindung von Weltanschauung und Kunst jedoch zunächst explizit keiner Vermittlung bedurft: »die Verschmelzung ihrer spezifisch künstlerischen Probleme mit der Darstellung der weltanschaulichen Werte« (Deinhard 1967b, S. 105) war demnach für die KünstlerInnen keine besonders schwierig zu meisternde Aufgabe, eben weil sich die Aufgabe der Kunst und damit die Ideale und Ziele der Auftraggeber von selbst verstanden. Erst die sozialen Umwälzungen seit der Französischen Revolution hätten Künstler und Publikum voneinander entfremdet. »Der Künstler und sein Werk verloren in der ihn umgebenden neuen kapitalistischen Welt ihre ehemals bestimmte Stellung und Funktion innerhalb des sozialen Gefüges.« (ebd., S. 109) Der Salon des Refusés dient Deinhard als Beispiel dafür, dass »die Trennung zwischen einer ›offiziellen‹ und einer lebendigen Kunst, zwischen zeitgenössischem Künstler und seinem

zeitgenössischen Publikum eine soziale und kulturelle Tatsache geworden ist« (ebd., S. 109).

Es kommt zu einem Wandel der Kunst: »Kunstwerke und Kunst erfüllten für das neue Publikum Funktionen, die bislang nicht zu den Hauptfunktionen der Kunst gehört hatten, weil die Funktionen der Kunst früher meist von relativ kleinen, homogenen Publikumsschichten bestimmt wurden. Die verschiedenen Publikumsschichten früherer Zeit waren bereit, ja sie erwarteten, die Kunstwerke als Ausdruck ihrer eigenen politischen, religiösen, sozialen Bestrebungen zu werten, die ihnen durch die künstlerische Gestaltung bewußter wurden, als sie es sonst waren.« (ebd., S. 111) Deinhard beschreibt dies auch als Loslösung von der Funktion überhaupt, Kunstwerke und Kunsterlebnis seien vom »realen Dasein des Beschauers« (ebd.), von seinen alltäglichen Verrichtungen und Gewohnheiten, abgetrennt worden. Dass diese Abtrennung jedoch zunächst keine vollkommene war, haben Deinhard zufolge, die »echten« Kunst-Konflikte des 19. Jahrhunderts gezeigt. Wenn das Publikum sich über die Darstellungsweisen – etwa des Impressionismus – derart erzürnen konnte, bewiese das nicht zuletzt auch, wie ernst es die Kunst nahm. Sie führt dies auf einen Widerspruch zwischen Bildinhalt und dem Verlangen nach Verschönerung und Zerstreuung zurück. Ein solches Begehren wird hier allerdings noch nicht sozialkonstruktivistisch als historisches Konstrukt hinterfragt, sondern eher als anthropologisch konstant angenommen. Die Zeiten, in denen solch ein »echter Kunst-Konflikt« (ebd., S. 112) habe stattfinden können, seien aber auch längst vorbei. In der Gegenwart (1966), in der Kunst als Geschäft und Massenkonsumartikel fungiere, werde jeder vermeintliche Skandal gleich in Anerkennung umgewandelt. Dies führt zu einer weiteren Ebene, auf der die Schriften Deinhards pionierhaft erscheinen: das Verhältnis von Kunst und Markt.

Kunst und Kunstmarkt

Deinhard stellt ein verändertes Verhältnis von Publikum und Kunst fest, das auf »das enorme Anwachsen des Kunstinteresses in allen durchindustrialisierten Ländern« (ebd., S. 113) zurückzuführen sei. Museen und Biennalen hätten außergewöhnlichen Zulauf erhalten, und der Kunstmarkt verzeichne Rekordgewinne nicht nur bei alten, sondern sogar bei

noch lebenden KünstlerInnen. Sie beschäftigt sich mit dieser These damit rund 30 bis 40 Jahre vor den Analysen von Walter Grasskamp (1998), Nina Tessa Zahner (2006) oder Isabelle Graw (2008). Auch sie beschreiben den Strukturwandel des Feldes mit Beginn der 1960er Jahre, der Ausweitung des Kunstpublikums auf die neuen Mittelschichten und die Durchsetzung der Pop Art, was auch eine Verschiebung von Bewertungskriterien innerhalb des Kunstfeldes zur Folge habe, eine »Heteronomie« (Graw) statt Autonomie und eine »Demokratisierung« (Zahner) begründe (zur Kritik an den Heteronomie- und Demokratisierungsthesen vgl. etwa Wuggenig 2012; Müller 2014). Auf Deinhard wird in den neueren Forschungen jedenfalls kein Bezug genommen, obwohl auch in diesen die 1960er Jahre als Jahrzehnt des Umbruchs beschrieben und analysiert werden.

In der Diagnose, dass der »Warencharakter des Kunstwerks« von KäuferInnen und Verkäufern weitaus deutlicher eingestanden wird, ist Deinhard ebenfalls ihrer Zeit weit voraus. Dieser verstärkte »wirtschaftliche Aspekt [habe] nicht zu unterschätzende Wirkung auf den Charakter des allgemeinen Kunstinteresses« (Deinhard 1967b, S. 114). Sie ist auch in den Konsequenzen, die sie aus dieser Diagnose zieht, besonnener als so manche/r heutige BeobachterIn des Kunstmarktes, denn sie verkennt nicht den besonderen Status, den künstlerische Arbeiten trotz der zunehmenden Legitimität ihres Warenwertes haben. Von der vereinfachenden und letztlich falschen Behauptung wie derjenigen, das Kunstwerk sei »eine Ware wie jede andere« (Groys 2003, S. 9), sieht sie bewusst ab. Denn sie betont, dass der Warencharakter zwar ausschlaggebend sein könne für den Kunstkonsum, sich dieser aber niemals in ihm, also dem Bezug auf die wertvolle Ware, erschöpfen würde. Sie betont damit den von Bourdieu später so hervorgehobenen Unterschied zwischen Waren- und Symbolwert der künstlerischen Arbeit (vgl. Bourdieu 2001; Wuggenig 2011). »Jedenfalls verleihen aber die propagandistisch veröffentlichten Preise dem Besitz von Kunstwerken ein soziales Prestige, welches das Prestige des bloßen materiellen Reichtums zwar unterstreicht, gleichzeitig aber doch davon unterschieden ist.« (Deinhard 1967b; S. 114) Deinhard führt diese Verknüpfung von Preis und Prestige auf eine Besonderheit der US-amerikanischen Kultur zurück, in der ein individueller Erfolg viel stärker als in Europa über materielle Gegenstände Anerkennung finde. In Europa besitze Bildung aufgrund der Überreste von feudalen und bürgerlichen Strukturen demgegenüber noch Prestige, das sie in den USA nicht habe.

Deinhard stellt dann noch einen Zusammenhang her zwischen der modernen Arbeitsteilung und dem Entstehen des Massenpublikums für Kunst. Erst die Verlängerung der Freizeit durch die Aufspaltung der Arbeit habe die materielle Voraussetzung für den massenhaften Kunstkonsum geschaffen. Kulturpessimistisch stellt sie gleich im Anschluss daran im Duktus der Kritischen Theorie fest, dass diese Voraussetzungen gleichzeitig unterlaufen würden. Die Mechanisierung der Arbeit würde nämlich die geistigen Voraussetzungen für Kunstrezeption, die sie auf materieller Ebene schafft, gleich wieder bedrohen.

Hinsichtlich des Wandels der Beziehung von Kunst und Publikum relativiert Deinhard die Diagnose des Massenpublikums allerdings auch: Die »erwähnten Millionen der Museumsbesucher, Bilder- und Reproduktionskäufer etc. sind vom Standpunkt der technologischen Gesellschaft und ihrer ›Kulturindustrien‹ keineswegs ein *Massenpublikum*, sondern beschränken sich zahlenmäßig im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung auf eine Minderheit: die des zu Wohlhabenheit gelangten Mittelstandes.« (Deinhard 1967b, S. 121) Der finanzielle Aspekt bei Kunstkonsum und -rezeption sei gerade innerhalb der Mittelschichten zu vernachlässigen. Deinhard beschreibt die Teilhabe am Kunstgeschehen demgegenüber mit dem schönen Wort »Prestigepflicht« (ebd., S. 125), also als eine soziale Verpflichtung zur Teilhabe, um sich selbst einzuordnen und eingeordnet zu werden. Sie macht damit zudem auf die besondere soziale Bedeutung von Kunstrezeption – hinsichtlich der Legitimierungsweisen der eigenen Stellung im sozialen Raum – aufmerksam, die dann später in der Kunstsoziologie Bourdieus so zentral wird.

Kunst und Kunstwerk

Entgegen dem langlebigen Vorurteil gegenüber der Kunstsoziologie, sich nicht oder nicht auf befriedigende Weise mit dem Kunstwerk bzw. der künstlerische Arbeit selbst auseinandersetzen zu können (sondern nur mit dessen / deren Rahmenbedingungen), hat Hanna Deinhard auch dies getan. Zum einen dreht sich der ganze Aufsatz *Bedeutung und Ausdruck* (1967a) um die Frage nach angemessenen Lesarten von Kunst-

werken (vgl. dazu auch Below 1993). Zum anderen hat Hanna Deinhard in einem Aufsatz mit dem Titel »The Work of Art as Primary Source« (Deinhard 1983) zentrale Aspekte ihrer Herangehensweise ans Kunstwerk ausgeführt.

In *Bedeutung und Ausdruck* geht es Deinhard darum, die beiden als richtig befundenen Aussagen »Jede große Kunst ist zeitlos« und »Jedes Kunstwerk ist Ausdruck seiner Zeit« miteinander zu vermitteln. »Das Ausgangsproblem jeder Kunstsoziologie besteht in der Frage: Wie ist es möglich, daß Werke, die als Produkt einer menschlichen Tätigkeit stets innerhalb einer bestimmten Zeit und Gesellschaft und für eine bestimmte Zeit, Gesellschaft oder Funktion entstanden – obschon sie ursprünglich nicht notwendigerweise als ›Kunstwerke‹ geschaffen wurden –, wie ist es möglich, daß diese Werke ihre Zeit überdauern und völlig verschiedenen Epochen und Gesellschaften sinn- und ausdrucksvoll erscheinen? Und andererseits: Auf welche Weise läßt sich in einem Werk die Zeit und Gesellschaft erkennen, die es hervorbrachte?« (Deinhard 1967a, S. 9) Um diese Vermittlung am konkreten Bild bzw. Kunstwerk durchführen zu können, unterscheidet sie den Ausdrucksgehalt eines Kunstwerkes von dessen Bedeutungen. Der Ausdrucksgehalt von Kunstwerken beruht nach Deinhard auf objektiv gegebenen Formbeziehungen. Diese verweisen auf »die historische (außerkünstlerische) Bedingtheit ihrer Entstehungszeit« (ebd., S. 30). Der Ausdrucksgehalt beruht auf dem Sichtbaren des Werkes, bezieht sich auf dessen »zeitlose« Aspekte und ist relativ konstant. Sie wendet allerdings gleich ein, dass dies weder bedeute, dass das Kunstwerk unabhängig von der historischen Situation des Schöpfers / der Schöpferin, noch losgelöst vom historischen Ort des Betrachters / der Betrachterin zu analysieren sei. Auch ist der Ausdruck nicht unveränderlich. Sie führt wegen dieser Einwände dann auch den Begriff »potentialer Gehalt«[2] ein: »Es soll darunter jener Ausdruck eines Werkes verstanden werden, der allein aus der besonderen Verwendung (Konfiguration, Gestalt, Gebrauch) derjenigen Mittel resultiert, die jeder Kunstart spezifisch zu eigen sind.« (ebd., S. 15) Bedeutung oder Bedeutungen eines Werkes sind demgegenüber vom Sichtbaren relativ unabhängig und ergeben sich aus politischen und philosophischen Ideen, religiösem Glauben, psychologischen Einsichten etc. »Und während der Ausdruck *relativ konstant* bleibt, ist die

Bedeutung durchaus veränderlich.« (ebd., S. 16) Bedeutung und Ausdruck eines Werkes entsprechen sich nicht. Sie können übereinstimmen, können aber auch im Widerspruch zueinander stehen. Bis ins 19. Jahrhundert hinein seien Kunstwerke ausschließlich im Hinblick auf ihre Bedeutung geschaffen worden. Erst die moderne Kunst habe »den Ausdruck allein zum grundlegenden und ausschließlichen Prinzip erhoben [...], nach dem Werke geschaffen und bewertet werden« (ebd., S. 20).

In *The Work of Art as Primary Source* entwickelt sie dann, gewissermaßen als Konsequenz aus dieser Analyse, die Idee einer immanenten Soziologie der Kunst. Sie diene dem besseren Verständnis der Beziehung zwischen der künstlerisch geschaffenen Realität und der Realität der übrigen historischen Welt. Eine solche, immanente Soziologie sei nur vor dem Hintergrund der Annahme möglich, dass künstlerische Arbeiten in ihren diversen Strukturen Hinweise auf essenzielle Elemente der soziokulturellen, nicht-künstlerischen Welt enthielten. Das bedeute nicht, dass alle wesentlichen Elemente einer Epoche, einer Ära oder Zeit in Kunstwerken enthalten sein müssten, noch heißt es umgekehrt, dass sie sich auf den Ausdruck solcher Aspekte beschränken würden. Deinhard benennt hier bereits die wesentlichen Herausforderungen, die sich für die Frage nach den Kunstwerken als »Zeugen ihrer Zeit« (Bernd Roeck) auch 20 Jahre später noch stellen. Wenn plausibel angenommen werden kann, dass künstlerische Arbeiten die Spuren ihrer Zeit in sich tragen, fragt sich einerseits, »welche Geschichte« (Roeck 2004, S. 69) sie überliefern können und sollen; und andererseits ist die relative Eigengesetzlichkeit des Kunstfeldes in Rechnung zu stellen und zu konstatieren, dass die »Durchbrüche zum ganz Neuen, die wirklichen Paradigmenwechsel in der Kunst [...] nichts mit sozialen Veränderungen zu tun [haben]« (ebd., S. 77).

Worum es geht, ist laut Deinhard, die Fragerichtung zu ändern: Die zentrale Frage dürfe nicht mehr lauten, welche speziellen Haltungen gegenüber der historischen Wirklichkeit durch das Kunstwerk zum Ausdruck gebracht würden. Vielmehr gehe es darum zu erforschen, ob wesentliche kognitive Merkmale von Bildern auf eine allgemeine Referenz verweisen, auf eine basale Übereinstimmung »with classificatory specialized concepts established for the development of the modern

period« (Deinhard 1983, S. 91). Dass solche Übereinstimmungen zwischen »factual knowledge« (Information) und »cognitive knowledge« (Erkenntnis, Ahnung) keinesfalls selbstverständlich sind, betont sie unter Verweis auf die Beispiele von Manets *Erschießung Maximilians* und Picassos *Guernica*: »nothing that is artistically important in either works ›corresponds‹ to what is factually important in terms of the events' military, social, political histories.« (ebd., S. 91)

Vor diesem Hintergrund die besondere Situation von Kunstproduktion unter kolonialen Bedingungen analysiert zu haben (vgl. Deinhard 1944; vgl. auch Below 2005, S. 157 f.), macht Deinhard zudem zu einer Pionierin jener »kritische[n] Revision« (Karentzos 2012, S. 253) der Kunsthistoriografie, die erst seit wenigen Jahren Ansatzpunkt postkolonialer Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum ist. Ihre Studien aus den frühen 1940er Jahren zum Barock in Brasilien (1941) oder der kolonialen Malerei in Rio de Janeiro (1942) (vgl. Nakamuta 2010, S. 34 ff.) werfen allerdings auch die Frage nach der Übertragbarkeit eindeutig europäisch geprägter Epochen- und Stilbegriffe (wie eben »Barock«) auf einen außereuropäischen Kontext auf. Einerseits gliedern ihre Untersuchungen (geografisch wie politisch) »periphere« Praktiken in die allgemeine Kunstgeschichte ein, andererseits werden dabei aber nicht die Kategorien des »Zentrums« hinterfragt. Insofern wird bei allem Verdienst in dieser Hinsicht ein wirklich postkolonialistischer Anspruch von Deinhard selbst nur zur Hälfte eingelöst.

Fazit

1937 hielt Hanna Levy-Deinhard in Paris einen Vortrag mit dem Titel *Sur la nécessité d'une sociologie de l'art* und formulierte damit zugleich – wie Irene Below es nennt – ihr »Lebensthema« (Below 2005, S. 156). Die Notwendigkeit der Kunstsoziologie ergab sich für sie aus den kunsthistorisch ungeklärten – und innerhalb der Disziplin unklärbaren – Verhältnissen zwischen der Kunstproduktion und den impliziten Anforderungen des Kunstpublikums, zwischen der Kunstrezeption und den diversen, zeitgleich existierenden Weltanschauungen, die ihr auf unterschiedliche Weise zugrunde lagen, und zwischen den kunstinternen und den allgemeinen, ökonomischen Kriterien, die an einen Gegenstand angelegt werden können. In all diesen drei Bereichen hat sie

zukunftsweisende Gedanken entwickelt, die auch für die Kunstsoziologie heute nach wie vor inspirierend sein können.

Einerseits fallen selbst aktuelle kunsttheoretische Arbeiten häufig hinter die Erörterungen dieser Schlüsselfragen zurück (weil sie sie zum Teil gar nicht stellen). Andererseits ist die These von der Pionierin aber auch nicht so zu verstehen, dass Deinhard erstens alle relevanten Fragen an die bildende Kunst bereits aufgeworfen und zweitens die selbst gestellten Fragen auch immer zufriedenstellend und umfassend beantwortet hätte. Nicht zuletzt die schnellen Entwicklungen des globalisierten Kunstfeldes würden dies auch verwunderlich erscheinen lassen. So wurde etwa dem von der marxistischen Kunsttheorie immer wieder aufgeworfenen Problem des Verhältnisses von Kunst und übriger Welt in der Bourdieu'schen Feldtheorie mit empirischen wie theoretischen Mitteln begegnet, zu denen die Ausführungen Deinhards eher wie die Andeutung einer Richtung als das Begehen eines Weges erscheinen. Auch lässt sich durchaus infrage stellen, ob ihre Thesen zu Ausdruck und Bedeutung des Kunstwerks ohne Weiteres auch auf multimediale und performative Arbeiten der Gegenwartskunst anwendbar sind. Und schließlich ist trotz eigener Exilerfahrung von Hanna Levy-Deinhard relativ wenig auf die strukturellen, soziopolitischen Verschiebungen wie etwa Migrationsbewegungen eingegangen worden, was für eine zeitgemäße Kunstsoziologie aber unumgänglich ist. Ihre Position als vergessene Stichwortgeberin sollte dies allerdings nicht schmälern.

Literatur

BELOW, IRENE: »Unbekannte Kunsthistorikerinnen. Hanna Deinhard wiedergelesen.« In: Frauen, Kunst, Wissenschaft 6/16 (1993), S. 6–21.

BELOW, IRENE: »Jene widersinnige Leichtigkeit der Innovation.«. Hanna Deinhards Wissenschaftskritik, Kunstsoziologie und Kunstvermittlung. In: Hudson-Wiedemann, Ursula / Schmeichel-Falkenberg, Beate (Hrsg.): Grenzen überschreiten. Frauen, Kunst und Exil. Würzburg 2005, S. 151–180.

BOURDIEU, PIERRE: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a. M. 2001.

BRECKNER, ROSWITHA: Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien. Bielefeld 2010.

CARTER, WARREN / HARAN, BARNABY / SCHWARTZ, FREDERIC J. (HRSG.): Renew Marxist Art History. London 2013.

DANKO, DAGMAR: Kunstsoziologie. Bielefeld 2012.
LEVY, HANNAH: Modelos Europeos na Pintura Colonial. In: Revista do Serviçio do Patrimônio Histórico Artístico Nacional 8 (1944), S. 7–66.
DEINHARD, HANNA: Bedeutung und Ausdruck. In: dies.: Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei. Neuwied / Berlin 1967a, S. 7–87.
DEINHARD, HANNA: Das Verhältnis zwischen Publikum und Künstler. In: dies.: Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei. Neuwied und Berlin 1967b, S. 89–128.
DEINHARD, HANNA: Reflections on Art History and Sociology of Art. In: Art Journal 35/1 (1975), S. 29–32.
DEINHARD, HANNA: The Work of Art as Primary Source. In: Wolandt, Gerd (Hrsg.): Kunst und Kunstforschung. Beiträge zur Ästhetik. Bonn 1983, S. 89–96.
GRASSKAMP, WALTER: Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe. München 1998.
GRAW, ISABELLE: Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur. Köln 2008.
GROYS, BORIS: Topologie der Kunst. München 2003.
HEMINGWAY, ANDREW (HRSG.): Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left. London u. a. 2006.
PROUDHON, PIERRE-JOSEPH: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst (1865). Berlin 1988.
READ, HERBERT: A Concise History of Modern Painting (1959/1968). London 2006.
KARENTZOS, ALEXANDRA: Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierungen, Kanonisierungen, Repräsentationen. In: dies. / Reuter, Julia (Hrsg): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Wiesbaden 2012, S. 249–266.
KASTNER, JENS: Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus. Wien 2009.
MÜLLER, HANS-PETER: Pierre Bourdieu. Eine systematische Einführung. Berlin 2014.
MÜLLER-JENTSCH, WALTHER: Die Kunst in der Gesellschaft. Wiesbaden 2011.
NAKAMUTA, ADRIANA SANAJOTTI (HRSG.): Hanna Levy no SPHAN. História da arte e patrimônio, Rio de Janeiro 2010, online unter: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerPesDoc5_HannaLevySPHAN_m.pdf [letzter Zugriff: 8.2.2016]
REBENTISCH, JULIANE: Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung. Hamburg 2013.
ROECK, BERND: Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution. Göttingen 2004.
SILBERMANN, ALPHONS: Soziologie der Künste. In: ders. / Luckmann, Thomas: Sprache. Künste. Handbuch der empirischen Sozialforschung. Hrsg. v. René König. Stuttgart 1979, S. 117–345.
THURN, HANS-PETER: Soziologie der Kunst. Stuttgart u. a. 1973.

WUGGENIG, ULF: Das Arbiträre und das Universelle. Über Pierre Bourdieus Soziologie der Kunst. In: Bourdieu, Pierre: Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Hrsg. v. Schultheis, Franz und Egger, Stephan. Konstanz 2011, S. 480–546.
WUGGENIG, ULF: Kunstfeldforschung. In: Munder, Heike / Wuggenig, Ulf (Hrsg.): Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst. Zürich 2012, S. 27–51.
ZAHNER, NINA TESSA: Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. / New York 2006.

1 Ich danke Hannahlisa Kunyik für die Hilfe bei der Recherche zu diesem Text.
2 Zu diesem Aspekt siehe auch die Beiträge von Norbert Schneider und Amelia Barboza in diesem Band.