

Kathryn Brush: The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press 1996; XIII + 263 S., 28 Abb.; ISBN 0-521-47541-4; £ 40,-

Im Vergleich mit anderen Disziplinen ist das Verhältnis der Kunstgeschichte zu ihrer eigenen Historie eher unterentwickelt. Woran das liegt, darüber kann man spekulieren. Vielleicht hat die Tatsache, daß es hier nur verhältnismäßig wenige Persönlichkeiten gibt, die weit über die Fachgrenzen hinaus bekannt sind, zu dieser Situation mit beigetragen. Ausreichend erscheint eine solche Begründung allerdings nicht. Denn gerade biographisch orientierte Arbeiten haben in jüngerer Zeit durchaus Konjunktur; aber auch Studien zur Geschichte des Museums oder der Denkmalpflege sind nicht selten. Das alles ändert jedoch nichts am Sachverhalt einer nach wie vor höchstens in Teilen rekonstruierten Geschichte kunsthistorischer Methodik und fachspezifischen Denkens. Insbesondere für das 19. Jahrhundert und für die Anfänge der Disziplin bleibt hier noch Wesentliches zu tun. Daß dabei – angesichts der bedeutenden Rolle des Mittelalters in der frühen Forschung – nicht zuletzt die Mediävisten gefragt sind, versteht sich von selbst. Und hier scheint denn auch das eigentliche Problem zu liegen: Ein mangelndes Interesse an mittelalterlicher Kunst wirkt sich unmittelbar auf den Umgang mit der Historiographie aus; die eher verhaltenen Anstrengungen zu ihrer Erforschung sind deshalb umgekehrt auch Symptom und Indikator für den Stellenwert, den mittelalterliche Kunst im Wissenschaftsbetrieb einnimmt. Ein um sich greifender Methodendarwinismus trägt außerdem zu einer eher skeptischen Haltung gegenüber älterer Forschung bei, gerade dann, wenn es um Arbeiten stillkritisch operierender Forscher geht. Tiefsitzende Vorurteile und eine ungenaue Kenntnis der Sachlage verstellen dabei oftmals den Weg hin zu einer echten Auseinandersetzung mit historischen Formen wissenschaftlichen Vorgehens und lassen die Frage nach ihrer Bedeutung für die heutige Zeit erst gar nicht zu.

Es war exakt diese Situation – und zwar nicht zuletzt in ihrer noch verschärften spezifisch amerikanischen Variante -, welche Kathryn Brush zu ihrem Buch anregte. „The Shaping of Art History“ untersucht die Ausbildung einer Methodik für die historisch-kritische Erforschung mittelalterlicher Kunst im Deutschland der 1880er und 1890er Jahre. Denn was dort konzeptionell erarbeitet und zum vielbewunderten Muster streng objektiver Vorgehensweise wurde, prägte noch Generationen später weite Bereiche des Umgangs mit dem Denkmal in Europa wie den USA. Der Titel des Buchs ist zudem als programmatische Aussage zu lesen, die sich durchaus doppelter Sinngebung öffnet: Primärer Gegenstand ist zwar die Formierung einer wissenschaftlichen Disziplin, doch gleichzeitig gerät deren Material mit in den Blick. Denn auch die Geschichte der Kunst – wer wollte an dieser fast schon banal zu nennenden Einsicht zweifeln – wird gemacht. Sie zu erzählen heißt, ein Material zu ordnen und zu formen, einerseits wegzulassen, andererseits Lücken zu füllen, und so ein Ganzes entstehen zu lassen. All' dies ist durchaus legitim und wird akzeptiert, solange es sich an den Denkmälern verifizieren läßt oder die Grenzen geschichtlicher Logik

nicht unnötig überschreitet. Konstruktionen von historischer Entwicklung wie die Einbettung der Objekte in Strukturen unterschiedlichster Art dürfen deshalb als Produkte einer vielleicht spielerisch-experimentellen, vielleicht notwendig erscheinenden, vielleicht aber auch gezielt provokativen Setzung gelten, mit der sich jeweils ein bestimmtes Interesse verbindet. Unter anderem aus diesen Gründen kann die von Brush früh eingeführte wichtige Kategorie des „discourse“ als konstituierendes Element der sich ausbildenden modernen Forschung durchaus exemplarischen Rang beanspruchen. Von hier aus den Prozeß permanenten Austauschs zur Leitidee der Untersuchung zu wählen lag auf der Hand. Damit ist – wie sich herausstellen wird – eine überaus fruchtbare Perspektive gewonnen, in der sich kollektive wie persönliche Verantwortung für die Entwicklung methodischer Konzepte und ihrer Anwendungsmöglichkeiten in den vielfältigen Wechselwirkungen diskutieren lassen.

In drei großen Abschnitten entfaltet die Autorin das Panorama der Formierung wissenschaftlicher Mediävistik für das Gebiet bildender Kunst an der Schwelle zur Moderne: Der verhältnismäßig zeitgeistig mit „Mentalités“ überschriebene erste Teil legt die Umriss einer Kunst- und Kulturgeschichte im Deutschland gut zehn Jahre nach der mit der Reichsgründung erfolgten politischen Konsolidierung dar. Die folgende eingehende Analyse des Frühwerks von Vöge und Goldschmidt wird dann im dritten Teil unter der Rubrik „Resonances“ um eine Darstellung der Nachwirkung dieser Arbeiten und der durch sie etablierten Standards bis in die Zeit nach 1945 ergänzt. Im Gegensatz zu dem, was der Untertitel des Buchs vielleicht vermuten lassen könnte, konzentriert sich das Interesse jedoch zunächst und vor allem auf die Person Vöges, noch genauer auf dessen 1894 erschienenes Buch über „Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter“. Goldschmidt dient als Folie, vor der die Leistung des anderen um so klarer in ihrem Eigenwert erscheint. Die Entscheidung, dem fünf Jahre jüngeren Vöge den Vorzug zu geben, ist durchaus nachvollziehbar. Was schon Panofsky als das Unnachahmliche an dessen Umgang mit den Kunstwerken rühmte, fasziniert auch heute noch. Denn obgleich durch Sprache und methodischen Ansatz seiner Epoche weitaus stärker verhaftet als der in der beständigen Unbestechlichkeit des Auges und der immer kühlen Präzision seiner Sprache zeitlos wirkende Goldschmidt, ist es bei Vöge gerade die permanent durchscheinende Persönlichkeit, die in der Auseinandersetzung mit den Kunstwerken einer dauernden Entwicklung unterliegt. Bei Goldschmidt interessieren die Ergebnisse; bei Vöge ist der immer wieder neu gesuchte Weg oftmals wichtiger als das Resultat.

Dem Buch zugrunde gelegt und für die Erzählfolge ausschlaggebend sind die intellektuellen Biographien Goldschmidts und Vöges, die hier mit Hilfe oftmals unpublizierter Quellen in einer bislang nicht erreichten Genauigkeit verfolgt werden können. Das frühe wissenschaftliche Itinerar der beiden Forscher bietet das Grundgerüst für eine anschauliche Darstellung der Möglichkeiten kunstgeschichtlicher Orientierung im Fin-de-siècle östlich des Rheins. Anton Springers vergleichende „Detailforschung“, zu Recht Morellis kennerschaftlicher Vorgehensweise an die Seite gestellt, dazu Robert Vischers kritische Einwendungen, mit denen er gegen eine allein auf formale Qualitäten sich kaprizierende Kunstgeschichte polemisierte, sind

mit dem Standort Leipzig verbunden, wo Vöge und Goldschmidt ihr Studium 1886 begannen. Für ersteren – wie übrigens auch für Aby Warburg – aber ist es der Bonner Kulturhistoriker Karl Lamprecht, dessen interdisziplinär angelegtes Befragen der Kunstwerke nachhaltige Wirkung ausübt und die eigentlichen Fachgelehrten am Ort, Carl Justi und Henry Thode, in den Hintergrund treten läßt. Hubert Janitschek in Straßburg kann danach nur noch wenig intellektuelle Nahrung bieten, aber er verschafft den jungen Gelehrten – Vöge, Warburg, Clemen – den notwendigen Freiraum für die erste Anwendung des erworbenen wissenschaftlichen Rüstzeugs in ihren Dissertationen. Liest man diese Passagen, so möchte man hier den Titel des Buchs leicht abwandeln und inhaltlich präzisieren: Denn wir nehmen teil an einem Vorgang, den man „The Shaping of the Art Historian“ nennen könnte. Diese Formung erweist sich als eine wesentliche Bedingung dessen, was den Untersuchungsgegenstand bildet: die Herstellung von Konzepten zur Erklärung von Kunst und ihrer Geschichte.

Das alles wird von Kathryn Brush minutiös mit einer fast schon überpeniblen Hingabe an das Detail nachgezeichnet. (Eine Reihe von Verweisungen und Anmerkungen hätte sie getrost einsparen können, ohne daß dadurch etwas vom wissenschaftlichen Niveau ihrer Darstellung verloren gegangen wäre.) Angesichts des lebendigen Bildes, das hier entsteht, wird ihr niemand die Berechtigung absprechen können, die Sonde der historiographischen Untersuchung ins Zentrum, nämlich in die Biographie des Forschers gelegt zu haben, um dadurch eine innere Biographie auch methodischer Entwicklung zu erhalten. Hierbei erlangt das Kriterium des Austauschs seine herausragende Bedeutung. Doch dürfen wir die diskursive Qualität der Arbeiten gerade eines Wilhelm Vöge durchaus weiter fassen als nur im Hinblick auf den Dialog ihres Verfassers mit der „scientific community“: Denn es gibt darüber hinaus eine, biographischer Nabsicht oftmals verborgen bleibende, unterschwellige Diskursivität über die Grenzen von Generationen hinweg, der sich jeder in der Historie seiner Disziplin Stehende mehr oder minder intensiv bedient. Kaum je durch Quellenbelege eindeutig zu greifen, ist diese Diskursivität eng verbunden mit wissenschaftlicher Individualität, vielleicht sogar Teil einer Psychologie des Forschers, die sich höchstens in Andeutungen zu erkennen gibt.

Bei Vöges Überlegungen zur Geschichte der französischen Skulptur des 12. Jahrhunderts wird dies vor allem in zwei Punkten evident: zunächst im Gedanken, die Künstler aus ihren Arbeiten wieder erstehen zu lassen und sie als Persönlichkeiten aus den Werken ihres Geistes und ihrer Hand sozusagen herauszumodellieren. Für die Identifizierung des Schöpfers durch das Geschaffene mag – *faute de mieux* – Kathryn Brushs Hinweis auf den unter der Feder Goethes zum Genius wachsenden Erwin von Steinbach eine Parallele aufzeigen. Diese bleibt jedoch eher unspezifisch und indiziert kaum tiefergehende Verwandtschaft. Denn in Vöges Individualisierung einer „anonymen“ Bildhauerwerkstatt überdauert die Anschauung des 18. Jahrhunderts ja keineswegs im Urzustand. Eine Maxime, wie etwa Buffons „le style est l'homme même“, mag man vielleicht in der nach formalen Differenzen der Kunstwerke unternommenen, rigorosen Personenscheidung des Wissenschaftlers um 1900 wiederfinden wollen, zumal wenn für diesen „Stil“ weniger Sache von äußerem Einfluß

ist, sondern „sozusagen in voller Rüstung dem Haupte des Künstlers“ entspringt. Mehr als den Wert bloß assoziativer Gedankenverbindungen haben wir mit alledem jedoch nicht gewonnen. Ruft man sich aber ins Gedächtnis, daß nicht zuletzt aufgrund der Vorgaben des 18. Jahrhunderts in der französischen Literaturwissenschaft seit Sainte-Beuve eine Werkbetrachtung existiert, die unter dem Schlagwort „l'homme et l'oeuvre“ eine wechselseitige Erhellung von Biographie und Artefakt anstrebt, so wird man – bei allen Unterschieden im Einzelnen – die Stellung von Vöges Konzept in diesem Licht besser einzuschätzen lernen. Daß damit wiederum keine Beziehung im Sinne von Abhängigkeit gemeint ist, versteht sich von selbst. Und wahrscheinlich ist es ja wirklich so, wie die Autorin vermutet, daß nämlich Vöges sein Buch in expliziter Gegenposition zu Wölfflins Studie über die Jugendwerke Michelangelos von 1891 anlegte, in der die Lebensgeschichte des Künstlers zugunsten der formalen Entwicklung seines Œuvres komplett ausgeblendet wurde. Bemerkenswert bleibt jedoch vor allem, daß nun mittelalterliche Kunstgeschichte in einem hermeneutischen Rahmen vorgetragen wird, der den Zeitgenossen geeignet scheint, den Künstler und seine Kunst angemessen zu präsentieren. Die Situierung von Betrachtung und Analyse gotischer Skulptur Frankreichs in ein aktuelles Interpretationsschema – durch Vorgaben Vischers und Lamprechts nicht unwesentlich stimuliert – machen das Mittelalter zu einem moderner Kunst und Literatur ebenbürtigen Forschungsgegenstand.

An einem zweiten Punkt wird die Prägung wissenschaftlichen Denkens im weiteren Umfeld der Fachgeschichte und der der Nachbardisziplinen vielleicht noch deutlicher. Vöges Vorstellung von der historischen Entwicklung französischer Skulptur des 12. Jahrhunderts ist nämlich sehr viel grundsätzlicher zu sehen und zu verstehen als allein im Hinblick auf einige vielleicht vergleichbare Überlegungen in der Forschung der Zeit. Kathryn Brush hat verständlicherweise angesichts der von ihr gewählten Schwerpunktsetzung Vöges Geschichtsmodell im „Monumentalen Stil“ nicht diskutiert. Doch schon seine Neubewertung der Chartreser Skulptur als „junge“ Kunst und als Anfang einer Epoche, die Charakterisierung ihrer ikonographischen Konzeption als „jugendliches Tasten“ mit einer „naive(n) Art der Durchführung“ zeigen, daß hier ganz gezielt eine Konstruktion angestrebt wird, der die Aufgabe zufällt, die These von der Vorrangstellung des Chartreser Königsportals über seinen historischen Ort abzusichern. Denn dieses Monument stand – wie aus Briefen Vöges hervorgeht – sehr früh bereits als Mittelpunkt der Untersuchungen fest. Das Spiel mit Denkmälern, ihre Verschiebung und Positionierung in gegenseitiger Bedingtheit sowie schließlich die endgültige chronologische Reihung nach dem Prinzip sich entwickelnder Statuarik bestätigen *ex post* den Wert einer zunächst mehr gefühlten als sicher nachgewiesenen Qualität. Wie die Abhängigkeiten sich dabei auch im einzelnen darstellten, Vöges formt seine mittelalterliche Monumentalgeschichte über einem Entwurf historischer Entwicklung, den Winckelmann zuerst für die figürliche Bildhauerkunst der griechischen Antike ausgearbeitet hatte, und der dann ähnlich in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts oftmals benutzt worden war. Die gesuchte Nähe zu der einmal kanonisch formulierten Geschichte klassischer Kunst wird jetzt erneut immer wieder augenfällig. Nicht allein einzelne Formulierungen und Begriffe

belegen dies, auch die Systeme entsprechen sich, so weit es nur möglich ist: Winckelmanns Wachstumsschema ist in der Abfolge „Provence – Nordfrankreich“ aufgenommen; Altes und Junges, Anonymes und Individuelles bilden hier wie dort jeweils ähnliche dialektische Kontrastpaare zur Signalisierung von Fortschritt. Der Quantensprung, der sich in Chartres bemerkbar macht, findet deshalb vielfältige Begründung. „Die Behendigkeit und Feinheit der französischen Hand, die Eigenart französischen Geistes, der Ernst der ersten Studien der Natur“ zeigen ihn als Mixtum künstlerischer und gesellschaftlich-nationaler Faktoren. Aus solchem Anfang zwischen „Archaik“ und „hohem Stil“ aber entwickelt sich die Blüte der Arbeiten von Corbeil, deren – so Vöge wörtlich – „stille Hoheit“ den Zenit frühgotischer Bildhauerei darstellt.

Die Bindungen an ein altes Modell, wie sie hier zum Ausdruck kommen, entlassen Vöges Konstruktion keineswegs aus dem Diskurs mit der zeitgenössischen Forschung. Im Gegenteil. Sie belegen gerade, wie intensiv die Auseinandersetzung mit den damals gängigen Vorstellungen historischer Interpretation geführt wird. Denn was mit der Übernahme von Winckelmanns Schema gelingt, ist ja nicht zuletzt die Lösung der Geschichte gotischer Skulptur aus einer allzuengen Bindung an die Architektur. Hatte Viollet-le-Duc den Höhepunkt der Bildhauerkunst mit dem des Bauens ins 13. Jahrhundert gelegt, so erhält sie jetzt eine eigene Historie. Zwar erkennt Vöge die vielfältige Abhängigkeit der hochmittelalterlichen Skulptur vom Kirchenbau, doch bedurfte es gerade ihrer Befreiung, um nun auch den Bildhauer zum „autonomen“ Künstler machen zu können, auf den Vischers und Lamprechts Methode psychologischer Einfühlung anzuwenden war.

Das Buch von Kathryn Brush läßt Vergangenheit nicht allein als historische Reminiszenz aufleben; es zielt auf die methodische Selbstreflexion der heutigen Wissenschaft. Kann das, was Vöge und Goldschmidt durch ihre Art des Zugangs zu den Denkmälern erreichten und anregten, heute in irgendeiner Weise hilfreich sein? Ist es möglicherweise weiterzuführen, weiterzuentwickeln? Ja muß es sogar weiterentwickelt werden? Antworten auf solche Fragen sind deshalb notwendig, weil mit der oft allzu schnellen Abqualifizierung älterer Forschung als überholt z.T. auch das in ihr enthaltene Potential zukunftsweisender methodischer Ansätze in Vergessenheit gerät. Immerhin wurde Vöges Produktionsanalyse gerade in den letzten Jahren als „modernes“ Instrument der Skulpturenbefragung wiederentdeckt. Goldschmidts kennerschaftlicher Umgang mit den Werken war zwar nicht gänzlich aus dem Bewußtsein des Fachs verschwunden, aber doch merklich ins Abseits gedrängt. Hier ist Neubesinnung wichtig. Den für eine historische Wissenschaft stets notwendigen kritischen Dialog mit der eigenen Vergangenheit einmal mehr angeregt zu haben, darf „The Shaping of Art History“ für sich reklamieren. Das allein schon ist kein geringes Verdienst. Wenn sich zugleich daran die Chance knüpft, daß dieser Dialog jetzt auch unter Beteiligung von Kathryn Brush fortgeführt wird, so bedeutet das einen doppelten Gewinn: für die Geschichte der Kunstgeschichte und für die heutige Beschäftigung mit dem mittelalterlichen Denkmal.

KLAUS NIEHR
Berlin