

Charles W. Haxthausen (Hrsg.): The Two Art Histories. The Museum and the University (Clark Studies in the Visual Arts); New Haven / London: Yale University Press 2003; 198 Seiten; ISBN 0-300-09775-1; \$ 24.95

Michael F. Zimmermann (Hrsg.): The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices (Clark Studies in the Visual Arts); New Haven / London: Yale University Press 2003; 212 Seiten; ISBN 0-300-09791-3; \$ 24.95

Das Sterling and Francine Clark Art Institute in Williamstown (Massachusetts) veranstaltete zwei Symposien, die vor allem den Austausch zwischen der amerikanischen und der deutschen Kunstwissenschaft zum Ziel hatten. Im deutschsprachigen Raum wird gerne lamentierend bemerkt, daß Deutsch einmal die Gründungssprache der Kunstwissenschaft war, aber heute international und vor allem im englischen Sprachraum kaum mehr zur Kenntnis genommen wird. Nicht zuletzt seit der Vertreibung führender und angehender Kunstwissenschaftler durch die Nationalsozialisten sind die meisten wichtigen Impulse für unser Fach aus dem englischsprachigen Raum gekommen. Die beiden Symposien wollten nun anhand zweier Themenfelder einen Austausch beleben. Zum einen ging es um das Verhältnis von Museum und Universität, zum anderen um einen Rückblick auf die Geschichte der Kunstwissenschaft, gekoppelt mit einem Ausblick auf aktuelle Tendenzen.

Charles W. Haxthausen ist einer der wenigen amerikanischen Kunstwissenschaftler, die sich intensiv mit der deutschen Kunstgeschichte und -wissenschaft beschäftigen und den Austausch seit Jahrzehnten pflegen. Der von ihm edierte Band will durchaus provokativ zwei getrennte Welten veranlassen, einander wieder zur Kenntnis zu nehmen. Auch in den USA gibt es eine zunehmende Trennung zwischen der Arbeit und der Methodik der Universitäten und der Museen. Ivan Gaskell beschreibt treffend ein ähnliches Kolloquium, das Universitäts- und Museumswissenschaftler zusammenbringen wollte. Der Ausklang in einem geselligen Abend in der entspannten Atmosphäre einer privaten Villa endete aber damit, daß sich beide Gruppen säuberlich getrennt auf den gegenüberliegenden Seiten eines Swimming Pools versammelten.

Man könnte der Zielrichtung von Symposion und Buch vorwerfen, selbst eine einengende Selektion kunstwissenschaftlicher Arbeitsfelder zu treffen, die nicht einmal thematisiert wird. So wäre in Europa durchaus von mehr als ‚zwei Kunstgeschichten‘ zu sprechen, gibt es doch zum Beispiel hier eine besser fundierte Denkmalpflege als in den USA, deren Arbeit wiederum von Museen und Universitäten kaum zur Kenntnis genommen wird. Doch das wäre ein anderes Thema. „Kunstgeschichte“, die man wohl besser Kunstwissenschaft nennen sollte, um nicht den Gegenstand mit den bearbeitenden Institutionen zu verwechseln, bleibt in beiden Bänden auf Malerei und Skulptur beschränkt und die Architektur außen vor. Auch die Bereiche des Kunsthandels und der -kritik fehlen. Doch ohne Beschränkung ist kaum eine pointierte Argumentation möglich, insofern ist hier nur eine besonders absurde Koexistenz in unserem Fach herausgegriffen.

Der Band ist in drei Abschnitte aufgeteilt, innerhalb derer es jedoch zu Überschneidungen kommt. Im ersten Teil geht es um die unterschiedlichen Perspektiven auf die Kunstgeschichte, die sich an Universitäten und Museen inzwischen herausgebildet haben. Haxthausen betont im Vorwort, daß ihn in der Vorbereitungsphase vor allem von der Museumsseite zustimmende Klagen erreichten, die hervorhoben, daß ‚die Universitäten‘ sich zunehmend von den Objekten entfernt hätten, beziehungsweise daß an den Museen durch die immer stärker auf das Management konzentrierte Arbeit Forschung nicht mehr möglich sei. Tatsächlich sind Studenten und Kunstwissenschaftler der Universitäten in den Sammlungen selten anzutreffen. Und als Mitarbeiter eines Museums muß man sich selbst eingestehen, daß der Umgang mit den Originalen auf wenige Stunden pro Woche zusammenschmilzt, während die Bearbeitung von Anfragen und die unterschiedlichsten Belange der Verwaltung immer mehr Zeit beanspruchen. Vornehmste Aufgabe der Museen wäre es, die eigenen Bestände zu erschließen. Tatsächlich werden heute die Bearbeitung von Bestandskatalogen und zunehmend sogar die Ausstellungen vor allem von externen, befristet beschäftigten Mitarbeitern bewältigt. Doch auch an den Universitäten frißt die Verwaltung immer mehr die Zeit für die Forschung; insofern sitzen alle in einem Boot, das einen unbefriedigenden Kurs steuert.

Daß aus den amerikanischen Museen und Universitäten die gleichen Klagen über die Einengung wissenschaftlicher Arbeit zu hören sind, gibt wenig Mut für die momentanen Reformbemühungen an den Universitäten. Sybille Ebert-Schifferer weist aber darauf hin, daß es für Museum und Universität gleichermaßen eine Überlebensfrage ist, in einem gesamtgesellschaftlichen Diskurs nicht nur die Rolle der Kunst darzustellen, sondern auch die Aufgaben der eigenen Institution. Vor einem Dritten – dem gemeinsamen Feind ‚Gesellschaft‘ sozusagen – ist also wohl am ehesten ein harmonisches Einverständnis der beiden Lager zu erreichen. Die anregenden Essays dieses Buches wecken die Hoffnung, daß es darüber hinaus eine fruchtbarere Entwicklung der Koexistenz der unterschiedlichen Bereiche der Kunstwissenschaft als bisher geben kann, auch wenn gemeinsame Projekte vier Jahre nach dem Symposium immer noch rar sind.

Neben dem Parallelleben von Forschung und Ausstellung/Präsentation gibt es Bereiche, an die man nicht gleich denkt und über die zu sprechen zudem tabuisiert ist. Der bereits zitierte Ivan Gaskell verweist in seinem ebenso präzisen wie unterhaltenden Essay darauf, daß es zu ungunsten Verflechtungen zwischen Ausstellungen, Wissenschaft und Handel kommen kann, wenn es um Zuschreibungsfragen und die Nobilitierung von Werken mit ungesicherter Autorschaft geht. Die meisten Kunstwissenschaftler würden wohl ihr berufliches Ethos betonen, aber das von Gaskell gewählte Beispiel eines Jan Vermeer zugeschriebenen Gemäldes zeigt, daß es ‚in den besten Familien‘ Grauzonen von wissenschaftlichen und merkantilen Interessen gibt. Man könnte sich unter dieser Perspektive spannende und sehr praxisbezogene Seminare für angehende Kunstwissenschaftler vorstellen, in denen die Fußangeln der Zusammenarbeit von Museum und Universität beleuchtet werden.

Andreas Beyer weist treffend darauf hin, daß es äußerst selten – aber gerade in Williamstown – der Fall ist, daß sich Museum und Hochschule ein Haus teilen. Die Trennung der Institutionen ist also topographisch leider festgeschrieben. Daß sie für die Seite der ‚reinen‘ Forschung – also der Universität – ebenfalls ein Problem darstellt, kann Beyer anhand einiger Beispiele leicht zeigen, bei denen die Berücksichtigung des Ortes und der Art der Präsentation von Kunst für eine Interpretation der Werke unerlässlich ist. Dies gilt nicht nur für die funktionalen Zusammenhänge, in denen ältere Kunst entstand, sondern ebenso für viele Werke der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts. Daß das Medium Ausstellung ein visuelles Argument ist, das einerseits zu wenig beachtet wurde und wird, andererseits Diskurse prägen kann, ohne daß dies reflektiert wird, weiß Dawn Ades anhand der Präsentation lateinamerikanischer Kunst zu berichten – ein Thema, das mitten in die Diskussion postkolonialistischer Blick- und Denkweisen führt.

Richard Kendall zeigt anhand des Aufbaus und der Hängung seiner Ausstellung *Degas. Beyond Impressionism* (National Gallery, London 1996), daß das Medium Ausstellung durchaus geeignet ist, neue Argumente in den wissenschaftlichen Diskurs einzubringen und zugleich ein breites Publikum zu erreichen. Damit ist der zweite Teil dieses Bandes erreicht, der naturgemäß Überschneidungen mit dem ersten haben muß. Mit seiner Überschrift „The Exhibition as Discursive Medium“ wird angesprochen, daß Universität und Museum eben keine getrennte Welten sein sollten. Mark Rosenthal verweist darauf, daß Ausstellungen nicht Texte ersetzen können, Texte aber auch nicht einfach ausgestellt werden können. Aber welcher Ausstellungsbesucher erinnert sich nicht an ermüdende Wandzeitungen, die den Anspruch erheben, eine Ausstellung zu sein?

Ausstellungen können Kunstgeschichte schreiben und damit auch die Kunstwissenschaft voranbringen. Eckhart Gillen verweist auf die epochale *Jahrhundertausstellung* in Berlin 1906, mit der Julius Meier-Graefe und Hugo von Tschudi dies gelang. Letztlich wirbt Gillen in seinem Essay mit diesem Beispiel für seine eigene Ausstellung *Deutschlandbilder* im Martin-Gropius-Bau in Berlin 1997, mit der die deutsche Kunstgeschichte des vorangegangenen halben Jahrhunderts geschrieben werden sollte. Aber belegte diese Ausstellung nicht nur einmal mehr, daß es in Zeiten ausufernder Katalogproduktion und unablässiger Ausstellungshighlights wenig ergiebig ist, zu versuchen, die Geschichte ‚neu‘ zu schreiben? Dies widerspricht nicht der Beobachtung von William H. Truettner anhand von Beispielen aus der amerikanischen Kunstgeschichte, daß die Auswahl der Museumspräsentationen das öffentliche Bewußtsein prägt. Patricia Mainardi benennt das grundlegende Problem, daß es Argumentationen gibt, die nur in Ausstellungen dargelegt werden können, aber nicht das breite Publikum erreichen, während erfolgreiche Ausstellungen – was die Besucherzahlen betrifft – oft genug kaum einen Erkenntnisgewinn bieten.

Ihr Beitrag hätte ebenso in den dritten, leider etwas redundanten Teil gepaßt, der sich auf einen speziellen Aspekt konzentriert, die Ausstellungen zur impressionistischen Kunst, die einerseits neudeutsch gesprochen „Blockbuster“ sind, andererseits nur selten wirklich neue Perspektiven auf die Kunstgeschichte eröffnen. Der

Ausstellungsbetrieb der USA und Deutschlands sind sich da auf bedauerliche Weise ähnlich. Einerseits ist man von den Besucherzahlen abhängig, andererseits werden eingübte Klischees, wie das vom Impressionismus als verkannter Avantgardekunst in seiner Zeit, von Ausstellungen sogar aus dem fadenscheinigen Grund weiter getragen, so die Bedeutung des jeweils eigenen Projekts herausstellen zu können. Richard R. Bretell stellt die Entwicklung der Ausstellungsstrategien der letzten Jahrzehnte anhand der monographischen Ausstellungen der Maler des Impressionismus und Postimpressionismus dar. Die Tendenz geht dahin, immer noch einen Teilaspekt der Werkgenese herauszudestillieren, der es erlaubt, eine weitere Ausstellung zum Werk dieser Meister zu legitimieren. Der tatsächliche Erkenntnisgewinn ist meist schmal und das Schielen auf den Publikumserfolg könnte ehrlicher betrieben werden.

Griselda Pollock ergreift hingegen die Gelegenheit, akademisches Theoretisieren mit dem Ausstellungsmachen zu koppeln und entwirft eine imaginäre Ausstellung, in der einmal unvoreingenommen die Leistung einer Künstlerin wie Mary Cassatt dargestellt werden könnte, die bis heute eher unter der Rubrik „Freundin von ...“ ausgestellt wird, als daß ihre eigene und eigenständige Leistung herausgearbeitet würde. Andererseits demonstriert Gary Tinterow anhand der von ihm kuratierten Ausstellung *Origins of Impressionism* (Metropolitan Museum of Art, New York 1994) und der Reaktionen von Presse und Publikum, daß sich akademische Diskurse nicht deckungsgleich als Ausstellung darstellen lassen.

Auch der Band *The Art Historian* ist in drei Abschnitte aufgeteilt. Der erste ist der disparateste und zeigt deutlich, daß mit diesem Band weder eine Einführung in die Geschichte der Kunstgeschichte noch eine Übersicht über ihre methodischen Ansätze angestrebt war, wie es diese sowohl in deutscher als auch in englischer Sprache bereits in unterschiedlichen Versionen gibt. Das Spektrum in *The Art Historian* reicht von der Archäologie und der Wahrnehmung vergangener Epochen (Alain Schnapp) über die Grundlegung einer Kunstwissenschaft in der Kunst selbst – in der Geschichtsmalerei eines Paul Delaroche (Stephan Bann) –, die national geprägten, unterschiedlichen Wege von Giorgio Vasaris Viten als Beginn der Kunstgeschichtsschreibung zu lesen (Carlo Ginzburg), die Erfahrungen der deutschsprachigen Emigranten in einer ihnen neuen Kultur (Karen Michels) und das Fortleben unterschiedlicher wissenschaftlicher Traditionen nach 1945, das nur im Wechsel zwischen den Ländern nachvollziehbar war (Françoise Forster-Hahn).

Im zweiten Teil stellen hingegen drei ausführlichere Essays methodische Probleme vor. Mieke Bal analysiert in einer brillanten Polemik die Nationalisierung der niederländischen Kunstwissenschaft anhand des *Rembrandt Research Projects*, das nicht nur einen erheblichen Teil an Forschungsmitteln an sich zieht, sondern auch noch das fragwürdige Ergebnis zeitigt, die Methodik von Händescheidung und Authentizität in einen hermeneutischen Zirkel zu treiben, in dem nicht einmal mehr das historische Konstrukt des eigenen Vorgehens reflektiert wird. H. Perry Chapman stellt anhand der unterschiedlichen Betrachtungsweisen des überschaubaren Œuvres von Jan Vermeer die jeweiligen Möglichkeiten unterschiedlicher Methodiken vor, seien es sozialgeschichtliche oder technikgeschichtliche Ansätze. Auch hier wird durchaus pro-

vokativ darauf verwiesen, daß diese Ansätze – vergleichbar einer belletristischen Annäherung an Vermeers Kunst wie Tracy Chevaliers *Girl with a Pearl Earring* – nur Konstrukte liefern. Georges Didi-Hubermann entfaltet in einem weiteren Essay seine Theorie vom Anachronismus des Kunstwerks und plädiert für eine „Re-Lektüre“ der Texte von Aby Warburg, Carl Einstein und Walter Benjamin, deren „Konzepte“ seiner Ansicht nach von der Kunstwissenschaft der Emigranten zu Unrecht verdrängt worden seien.

Im dritten Teil ergänzen sich Horst Bredekamps Plädoyer für eine Bildwissenschaft und Michael F. Zimmermanns Darstellung einer Bildanthropologie, wie sie von Hans Belting gefordert wurde. Beide Ansätze existieren auch im englischsprachigen Raum. Die deutschsprachigen Debatten wurden dort aber bislang noch kaum als eigenständiger Beitrag zu einer *Picture Theory* (W. J. T. Mitchell) oder *Visual Culture* (Norman Bryson u. a.) erkannt.

Die beiden Bände ergänzen sich, ohne daß sie ihre jeweiligen Themenfelder erschöpfend beackern könnten. Mancher Beiträger erlaubt sich eine erfrischende Polemik gegen die Gepflogenheiten der Wissenschaft, worin man die kreative Atmosphäre der Symposien noch erahnen kann. Gerade im punktuellen und essayistischen Ansatz bieten die Beiträge Anregungen. Sie machen damit eine Fortsetzung des Austauschs wünschenswert; diese Art der Symposien scheint ergiebiger, weil anregender zu sein, als die üblichen nationalen Kongresse der Kunstwissenschaft, auf denen zu meist doch nur Spezialinteressen unverbunden nebeneinander stehen und die den Eindruck erwecken können, daß es noch viel mehr als nur zwei Kunstwissenschaften gibt, die nicht in der Lage sind, ein einheitliches Bild der Kunstgeschichte zu schaffen.

ANDREAS STROBL

Staatliche Graphische Sammlung München

Justin E. A. Kroesen, Regnerus Steensma: *The Interior of the Medieval Village Church/ Het Middeleeuwse Dorpskerkinterieur*; Louvain: Uitgeverij Peeters 2004; 430 pp. with ca. 600 illustrations in full colour; ISBN 90-429-1540-4; € (B) 90,00

The interiors of medieval village churches throughout Europe have often been preserved remarkably well, even though, like the cathedral, monastery churches and churches in towns and cities, they too have suffered from the vicissitudes of time and neglect. Whereas in northern and central Europe many church interiors were spoilt in the wake of the Reformation as a result of Iconoclasm, in southern Europe, where the catholic faith persisted, interiors were often modernized during the Renaissance and Baroque periods. Not all Reformations were the same. The Reformation in England was rather stern on images and therefore very few statues, retables and altarpieces from the medieval period have survived here. Calvinism too did not agree with images and in Calvinist regions wall paintings were either destroyed or white-washed, and cult images destroyed. Lutheranism on the other hand saw no harm in