

Manfred Wundram: Kleine Kunstgeschichte des Abendlandes; Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000; 351 S. mit 71 ein- und mehrfarb. Abb. sowie 16 Reißzeichnungen; ISBN 3-15-010468-8; DM 39,80

Das Wagnis, die europäische nachantike Kunstgeschichte auf etwa 300 relativ kleinformatigen Seiten mit knapp 90 Abbildungen zu beschreiben, verdient erst einmal Hochachtung, zumal es sich nicht um einen schwungvollen Essay für Kenner des Materials handelt, sondern um die Vermittlung von Grundwissen an die „jungen Kollegen“ und das, was Jacob Burckhardt ein „allgemeines Publikum“ nannte (Vorwort). Manfred Wundram (geb. 1925) besaß den Mut und nahm die Mühe auf sich, das Minimum an Künstlern (es sind etwa 550) bzw. Werken auszuwählen, an denen sich der Verlauf der „Kunstgeschichte des Abendlandes“ verständlich machen lasse, dazu Werktypen wie z. B. die Basilika (S. 14) oder Stile eindrucksvoll knapp zu definieren und entschiedenen Wertungen auszusprechen, die er vielleicht allzu häufig im Superlativ formuliert. Er gibt damit an einen größeren Kreis weiter, was sich ihm während zwanzigjähriger Lehrtätigkeit als Ordinarius in Bochum¹ als notwendig und geeignet erwies.

Der wohltuend verständlich und unaufdringlich geschriebene Text verzichtet auf Anmerkungen, wird aber durch Hinweise auf – ausschließlich deutschsprachige – Literatur ergänzt: Lexika und neuere zusammenfassende, darunter auch populäre, Darstellungen sowie einige Texte, deren Auswahl erkennen läßt, welche kunsttheoretischen und wissenschaftsmethodischen Traditionen Wundram als weiterhin beachtenswert ansieht. Dasselbe drückt sich auch in Zitierungen innerhalb des Textes aus. (Das Personenregister ist diesbezüglich leider ganz inkonsequent, mithin für Wundrams Sicht auf die Wissenschaftsgeschichte nicht auswertbar.) Angesichts des Buchumfangs erscheint es gerechtfertigt, daß abweichende Meinungen zu einzelnen Fragen nicht diskutiert und die eigenen Ansichten und Schlußfolgerungen nicht argumentierend begründet werden. Wundram kennzeichnet aber eine ganze Reihe von Problemen als ungelöst und hält sich dabei mit eigenen Vermutungen eher zurück.

Persönliche Vorlieben und Abneigungen sind das gute Recht jedes Autors. Sie fallen allerdings bei einer solchen Grundwissendarstellung besonders ins Gewicht. Darauf wird noch einzugehen sein. Wundrams eigene Forschungen zur Kunst der italienischen Renaissance kamen den entsprechenden Abschnitten begrifflicherweise zugute. Auch hat er nur Donatello, Verrocchio, Dürer und Michelangelo jeweils zwei Abbildungen zugemessen, hingegen Velázquez, den ein eigenes Unterkapitel würdigt, merkwürdigerweise gar keine. (Und kann man wirklich z. B. die Backsteingotik des Ostseeraums, die obersächsischen Hallenkirchen, Rogier van der Weyden oder Lehmbruck unerwähnt lassen?)

1 Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag. Eine Festschrift; Hrsg. MICHAEL HESSE und MAX IMDAHL (*Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte*, Sonderband); Frankfurt/Main u. a.: Peter Lang 1986.

Zu einer kleinlichen Fehlersuche gibt das Buch kaum Anlaß. Bei Daten ist der Forschungsstand sorgfältig berücksichtigt. S. 76 muß „um 1100“ statt „um 1000“ gemeint sein. – Hieronymus Bosch, Lucas Cranach d. Ä. und El Lissitzky blieben ohne Angabe ihrer Lebensdaten. – Der Architekt des Berliner Doms hieß *Julius Raschdorff*, auch er ohne Lebensdaten (S. 298).

Das Buch ist für eine weite Verbreitung gedacht. Die meinungsbildende Rolle, die ihm damit zufallen soll, fordert den Versuch heraus, seine konzeptionellen, kunsttheoretischen, geschichtstheoretischen und methodologischen Grundsätze zu beleuchten. Eine Rezension der Aussagen zu den zahllosen kunstgeschichtlichen Einzelheiten und Streitfragen, wie zur Auswahl der Werke bzw. Künstler müßte ins Uferlose führen.

Die zehn Phasen, in die Wundram die Kunstgeschichte seit dem 4. Jahrhundert gliedert, und von denen er die Gotik, danach die Renaissance am ausführlichsten behandelt, benennt er mit den geläufigen Begriffen. Für ihn gibt es auch in jedem Zeitraum bis zum 18. Jahrhundert nur *einen* Stil. Das ist nach allen Erkenntnissen der letzten Jahrzehnte über Stilpluralismus auch schon im Mittelalter recht ungewöhnlich. Er versucht nicht, wie es z. B. schon RICHARD HAMANN² vorschlug, zu gleicher Zeit feststellbare gegensätzliche Positionen oder unterschiedliche Antworten auf anstehende soziokulturelle wie gestalterische Probleme durch Begriffspaare wie etwa „Prunkstil und Naturalismus“ oder „Proletarische Milieuschilderung und Pleinairismus“ (so bei Hamann) zu kennzeichnen. Für die meisten Phasen behandelt er Architektur, Skulptur, Malerei nacheinander. Das ist durchaus praktisch, muß aber Wechselbeziehungen der Gattungen und ähnliche Fragen ausklammern. Kunsthandwerk, außer im Früh- und Hochmittelalter, und später z. B. Design oder Plakat bleiben nahezu unerwähnt.

Die theoretisch-methodologische Position Wundrams erscheint mir sehr widerspruchsvoll. Das zeigt sich besonders auffällig an drei doch sehr maßgeblichen Problemen. Erstens: Stile (bzw. ihre Bezeichnungen) werden häufig mit Epochen gleichgesetzt, oder es ist nicht entscheidbar, wie sich beides zueinander verhält. Zweitens: Weshalb ein Kapitel der Kunstgeschichte aufhört und ein neues mit einem anderen dominierenden „Stil“ beginnt, steht als Frage nicht im Vordergrund. Hinweise auf allgemein- und sozialgeschichtliche Vorgänge und deren ideengeschichtlich-weltanschauliche Resonanz bleiben dabei sporadisch. Überhaupt bleibt, drittens, ziemlich in der Schwebe, was und wer das künstlerische Geschehen in Bewegung hält, zu Neuerungen treibt oder nicht. Daß jede Gestalt, mithin auch Veränderung der Gestaltungsweise nur von den Spezialisten des Gestaltens produziert werden kann, ist Wundram sicherlich selbstverständlich, wie er z. B. an den innovativen Leistungen Peter Parlers darlegt (S. 108–111). Das wird aber verunklärt, wenn wir lesen, daß sich neue Auftraggeberschichten neue Raumformen schaffen (S. 106). Das Wechselspiel von außerkünstlerischen Kräften, Bedingungen, Erwartungen und den im Spezifi-

2 RICHARD HAMANN: Geschichte der Kunst. Von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart; Berlin 1933.

schen gar nicht erwartbaren Antworten, welche die Künstler mit ihren Gestaltideen darauf geben, ließe sich jedenfalls spannender für den lernenden Leser ausbreiten, als durch die Definition der Kunst nur „als Spiegel eines neuen Weltbildes“ (Überschrift zum Manierismus-Kapitel, S. 213, innerhalb dessen dann richtiger vom Verständnis dieser Kunst „im Kontext“ anderer Veränderungen die Rede ist).

Wundram behandelt erhalten gebliebene Kunstwerke, die er als gut bewertet, mit einem Minimum an Angaben zur Persönlichkeit ihrer Schöpfer. Die Kunstgeschichte ist für ihn in erster Linie eine „Stilgeschichte“, wie sie in der Ära Wölfflins eingeführt wurde, mit einer geistesgeschichtlichen, auf lange Strecken religionsgeschichtlichen Abstützung. Der Abfolge der nur nach ihren Formungsweisen gekennzeichneten Zeitstile wird eine immanente Logik unterlegt. Deshalb nennt Wundram häufig einzelne Kunstwerke einen „Vorgriff“ auf viel spätere, eine „Vorahnung künftiger Gestaltungen“. Die Kunst oder eine ihrer Gattungen wird ihm auch gleichsam zu einem handelnden oder denkenden Lebewesen. „Rund sieben Jahrhunderte hindurch“ habe sich die abendländische Kunst gegen das Tafelbild „gewehrt“ (S. 149). Antonello da Messina habe „die venezianische Malerei zur Erkenntnis ihrer ureigensten [!] Begabung – dem Umgang mit der Farbe – geführt“ (S. 191).

Der Weg von der Antike zum frühen Mittelalter, vom „Abbild“ zum „Sinnbild“ erklärt sich für Wundram nur durch die „konträre Religion von Antike und Abendland“ (S. 17). Damit gliedert er die (griechisch-römische) Antike aus dem „Abendland“ aus, während sie meistens als eine von dessen wesensbestimmenden Quellen angesehen wird. Das „Morgenland“, auch das byzantinische wie slawische und koptische Ostchristentum bleibt draußen, wiewohl Vorbilder und Anregungen von dort erwähnt werden müßten.

Es mutet wie ein Nachhall älterer historiographischer Zwiste an, wenn Wundram mehrfach Kunstleistungen in Deutschland vor allem gegenüber solchen in Frankreich, auch hinsichtlich der Priorität, herausstreicht. Um das Jahr 1000 habe eine eigenständige deutsche Kunst die Führung im Abendland übernommen (S. 39). Die Hildesheimer Bernwardstüren seien in verschiedener Hinsicht „Gründungswerke der abendländischen Kunst“ (S. 54). Wegen des Wegs zur deutschen Kleinstaatelei seit dem 11. Jahrhundert „muß die deutsche Architektur trotz aller großen Leistungen ihre Vorrangstellung im Abendland an andere Länder, vor allem Frankreich, abtreten“ (S. 69). Noch – gelinde gesagt – irritierender erscheinen mir die unreflektierten Erklärungen kunstgeschichtlicher Phänomene mit langlebigen ethnischen Wesenszügen. Die „angelsächsische Begabung für dekorativ-gegenstandslose Formen“ (S. 19) ignoriert die ähnlichen Züge der keltisch-irischen Buchmalerei. Der „spezifisch deutsche Reichtum an Formphantasie“ bei der Architektur des Kölner Doms wird mit spätgotischen Schnitzaltären und spätbarocken Stuckdekorationen verglichen (S. 104). Wenn gesagt wird, „der Toskana“ fehle „die Begabung zu klassischem Ausgleich“, wird das gleich danach mit „dem Charakter der Toskaner bis zum heutigen Tage“ erklärt (S. 193). Zu „Fauves“ und „Brücke“-Künstlern sagt Wundram sogar: „Selten ist der Unterschied zwischen ‚romanischer‘ und ‚germanischer‘ Kunst so deutlich hervorgetreten wie in diesen beiden Strömungen“ (S. 313).

Es ist ein Ausfluß von Wundrams Stil-Kunstgeschichte, daß „Barock“ als „letzte große, alle Gattungen und geographischen Regionen überspannende Epoche der abendländischen Kunst“ (1600–1750) begriffen wird (S. 232). Stilbezeichnung und Epochenbezeichnung sind auch hier gleichgesetzt. Frankreich, die Niederlande, England werden dabei für die Architektur nur knapp, Spanien noch knapper gestreift, St. Petersburg nicht erwähnt. Die internationale Bedeutung und Vorbildwirkung von Schloß und Park in Versailles sind der kurzen Erwähnung nicht abzulesen (S. 240). – Nur für die Zeit von etwa 1890 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs wird dann doch noch einmal die Möglichkeit eingeräumt, eine Strömung (Jugendstil, Art Nouveau usw.) als „Stilepoche“ zu bezeichnen (S. 299).

Gegenüber der Kunst ab 1770 wachsen bei Wundram überhaupt Abneigung und eine gewisse Ratlosigkeit. Es finden sich nur wenige Bezugnahmen auf außerkünstlerische Vorgänge oder Kräfte. Der Klassizismus, der doch wahrlich europaweit zu stilistischen Übereinstimmungen führte, wird recht abschätzig behandelt. Die wissenschaftlichen Bemühungen der letzten Jahrzehnte um ein besseres Verständnis für den kulturellen Sinn und auch die ästhetischen Qualitäten der verschiedenen historisierenden Wiederaufnahmen und durchaus auch schöpferischen Neubearbeitungen vergangener Kunstleistungen blieben für dieses Buch folgenlos. Bei der Malerei (und Plastik) im 19. Jahrhundert steht die Entwicklung über den Realismus Courbets zum französischen Impressionismus (als Endpunkt, nicht „Revolutionierung der abendländischen Malerei“, S. 290) im Mittelpunkt, was gewiß nicht unbegründet ist.

Für das 20. Jahrhundert wird dann ausgesagt, daß die großen Auftraggeber der Vergangenheit, Kirche, Staat und Patriziat, „nicht mehr den Weg der Kunst zu bestimmen vermögen“, und die Kunst mit einem zuvor unbekanntem Stadium der Autonomie „aus eigener Initiative Öffentlichkeit zu formen und zu verändern versucht“, z. B. mit Sozialkritik oder Kampf für Frieden (S. 302). Stehen dabei Künstler ganz allein, und gibt es nicht schon seit dem 19. Jahrhundert immer neue soziale und ökonomische Mechanismen, auf den Weg der Kunst einzuwirken? Bei der Aufzählung der künstlerischen Erscheinungen im 20. Jahrhundert empfiehlt Wundram, und das will ich nachdrücklich unterstreichen, sorgfältig zu prüfen, welche Neuerungen tatsächlich neu waren (S. 301). Er steigt aber nicht wirklich in die Debatten um eine Revision der „Moderne“-Konzeptionen und dementsprechenden Prozesse ein und stellt dem aktuell gängigen „Ranking“ nichts entgegen. Der Aktionskunst ordnet er merkwürdigerweise auch die Pop Art zu. Daß er abschließend gerade von ihren Happenings – und nicht etwa von den Erkenntnissen der Rezeptionsästhetik – die Möglichkeit erwartet, ein vertieftes Verständnis der traditionellen Kunst zu bewirken, wo doch „das erstrangige Kunstwerk nicht die Veränderung des geringsten Details duldet, ohne in seiner Gesamtheit zu leiden“ (S. 325), gehört für mich zu den Ungereimtheiten dieses wackeren „knappen Grundrisses der abendländischen Kunst“.

PETER H. FEIST
Berlin