

Jacques Thuillier: Geschichte der Kunst. Aus dem Französischen von Claudia Caesar u. a.; Paris: Édition Flammarion 2003, 635 S., mit 437 farb. Abb.; ISBN 2-0802-1003-3; € 50,-

Nur selten wagt es ein Kunsthistoriker, die Geschichte der Kunst in einem einzigen Band darzustellen. Das setzt außer umfassenden Kenntnissen Selbstbewußtsein und die Überzeugung von der Notwendigkeit, Bildungsarbeit zu leisten, voraus. Adressaten solcher Bücher sind nicht in erster Linie die Fachkollegen, aber der Autor kann dennoch die Absicht verfolgen, von einer eigenen Position aus die Fragestellungen und Blickrichtungen des wissenschaftlichen Arbeitens zu verändern. Beides trifft auf die *Histoire de l'Art* von Jacques Thuillier zu, die mit dem Grand Prix d'Histoire Chateaubriand 2002 ausgezeichnet wurde und seit 2003 in deutscher Übersetzung vorliegt. Die Sichtweise des langjährigen Professors an der Sorbonne und am Collège de France, eines hoch angesehenen Spezialisten für französische Malerei vor allem des 17. Jahrhunderts und während vieler Jahre *Secrétaire scientifique* des Comité International d'Histoire de l'Art, verdient allein wegen dieser Stellung des Autors innerhalb des Faches eine geschärfte Aufmerksamkeit.

Thuillier spricht seine Überzeugungen und Anliegen in einer kurzen Einleitung und zum Teil noch einmal am Schluß deutlich aus und spart im ganzen Text weder mit dem manchmal überraschenden Prädikat Meisterwerk, noch mit schroffer Geringschätzung auch ganzer Bereiche der Kunstgeschichte. Daß seine Sicht und die unerläßliche Auswahl des zu Besprechenden subjektiv sein müssen, versteht sich von selbst. Er hat auch alle Abbildungen selbst ausgewählt. Seinen Stoff gliedert er in nur sieben, z. T. ungewöhnlich charakterisierte historische Phasen. Die geläufigen Stilbezeichnungen vermeidet er so weit wie möglich, weil sie immer wieder zu falschen Fragestellungen geführt hätten (S. 9). Er begründet nicht, warum er große Bereiche wegläßt, die Handzeichnung nur bei Dürer, die Druckgraphik nur bei Rembrandt und das Kunsthandwerk überhaupt nicht berücksichtigt. Bei den Lesern werden einige Kenntnisse, sowohl von Kunstwerken, die erwähnt, aber nicht behandelt werden, als auch von Fachbegriffen vorausgesetzt. Sie müssen auch das wissenschaftliche Ansehen von Henri Focillon, André Chastel oder Otto Pächt kennen, wenn diese als Autoritäten zitiert werden. Darüber hinaus fallen nur ganz wenige Namen von Fachkollegen. Der Verzicht auf Forschungsgeschichte und auf ein Literaturverzeichnis ist jedoch angesichts der zur Verfügung stehenden Seitenzahl berechtigt.

Thuillier überläßt anderen Publikationen die „Enzyklopädie“ des Wissenswerten. Er möchte „den Kunstbegriff von den angestaubten Abstraktionen vergangener Jahrhunderte befreien und die Werke selbst sprechen lassen“ (S. 11). Kunst bedeute nicht *etwas*, sondern nur sich *selbst* (S. 8), gehe „weit über die Vorstellungen hinaus, die der Künstler damit möglicherweise zum Ausdruck bringen wollte“ (S. 10), und sei damit „immer unvorhersehbar“ (S. 9). Vor- und frühgeschichtliche Darstellungen und die Zeugnisse der Naturvölker seien keine Kunst, sondern nur Gegenstand der Anthropologie. Damit werden Drang und Fähigkeit zu bildnerischer Gestaltung aus

ihrem Zusammenhang mit anderen menschlichen Potenzen herausgelöst und jede Frage vermieden, ob und wie Entscheidungen zu einer veränderten Art künstlerischen Schaffens, z.B. einer intensiveren Naturbeobachtung, mit Änderungen beispielsweise von religiösen Anschauungen verbunden seien. Eine Erklärung der Kunst aus wirtschaftlichen, soziologischen oder religiösen Gegebenheiten sei nämlich „eine alte und vor allem deutsche Tradition, die durch den Marxismus in Mode gekommen war und derzeit in den Vereinigten Staaten eine zweite Blüte erlebt“ (S. 10). Sie wird ebenso verworfen wie die Methode der Ikonographie und vor allem der Fortschrittsgedanke. Die Kunstgeschichte sei komplexer als eine Abfolge von „Avantgarden“ (S. 11). Die Befolgung dieser Grundsätze geht dann nicht ohne Widersprüche ab.

Thuillier legt seine Kriterien für ein Kunstwerk – und speziell ein gutes – erstmals an dem ägyptischen Messergriff vom Gebel el-Arak (um 3150 v. Chr., S. 29f.) dar. Sie lassen sich mit Wiedergabe genauer Naturbeobachtung, subjektiver Freiheit der Komposition und sorgfältiger Ausführung umschreiben und kehren so ähnlich in den kurzen Würdigungen aller Meisterwerke aus jeder nachfolgenden Epoche wieder.

Der ganze Verlauf von Jacques Thuilliers Gang durch die Kunstgeschichte kann hier nicht referiert werden. Außer der abendländischen Kunst und ihren orientalischen Wurzeln finden nur die fernöstliche Kunst und die Porträtköpfe aus dem afrikanischen Ife Beachtung, eingeschoben in das Kapitel „Vom alten Griechenland bis zur pax Romana“. Die Wirkung der christlichen Religion und Kirche auf die mittelalterliche Kunst wird als Hemmnis für künstlerische Autonomie und individuelle Schöpferkraft bewertet (S. 136). Das ist wohl auch ein Grund, weshalb Byzanz und damit auch Südosteuropa und Rußland nicht vorkommen. Es dürfte nicht nur dem Umstand geschuldet sein, daß das Buch in erster Linie für französische Leser geschrieben wurde, wenn der französischen Kunst seit karolingischer Zeit und französischem Kunstbesitz besonders viel Raum und mehr als die Hälfte der Abbildungen gegeben werden. Umso bemerkenswerter ist dann, daß Thuillier die im Naumburger Dom tätigen Bildhauer „einige der besten Bildhauer der Zeit“ (S. 176) und den Bamberger Reiter „die schönste (erhaltene) monumentale Reiterstatue seit dem Ende der Antike“ (S. 178) nennt. Obwohl Thuillier die Stilgeschichte nicht von der politischen, ökonomischen und Geistesgeschichte bestimmt sein läßt, kommt er nicht umhin, auf einige derartige Vorgänge hinzuweisen, betont aber immer wieder die individuelle Schöpferkraft und unterstreicht z.B. für die „Kunst der Verfeinerung (Ende 14. bis Ende 16. Jh.)“: „Trotz aller widrigen Umstände reifte eine künstlerische Blüte ersten Ranges [...]. Die Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts stellten zwar in ihren Werken Leid, Tod und geistige Unruhe dar, doch zogen sie es vor, ein Loblied auf die Schönheit zu singen und eine Gegenwelt voller Harmonie und Glück zu schaffen“ (S. 215). Das dürfte eine allzu kurze Fassung der Problematik sein.

Im ganzen Text wechseln sich treffende Charakterisierungen von Werken und künstlerischen Entwicklungen mit irritierenden Leerstellen ab. Unbegreiflich bleibt z.B., weshalb Giotto und ebenso Giorgione, an deren Rang und Bedeutung Jacques Thuillier nicht zweifelt, nur gestreift werden und keine Abbildung bekamen. Auffäl-

lig oft werden einschränkende Urteile über allgemein hoch geschätzte Künstler gefällt. Die reiche Produktion der Cranachs wirke in großen Teilen mittelmäßig und mechanisch (S. 274). Zu Velázquez heißt es S. 390: „Man hat diesen nicht überaus innovativen Künstler ein wenig in den Himmel gehoben“. Sein Gefühl für farbliche Zusammenstellungen und seine Kunst der Pinselführung blieben zwar unerreicht, aber seine Thematik sei recht einförmig und das Porträt Innozenz X. „zeugt von keiner großen geistigen Erfindung“. Weder „Las Hilanderas“, noch „Las Meninas“ werden erwähnt.

Mit der „Zeit der Gewißheit (Ende 18. und 19. Jh.)“ und vor allem der „Zeit der Einsamkeit (Ende 19. und 20. Jh.)“, denen mehr als ein Drittel des Textes gelten, steigert sich Thuilliers Distanz zu weit verbreiteten Einschätzungen und beschreibt er die Kunstentwicklung zunehmend fast nur in ihrer französischen Variante. Bei aller unbezweifelbaren Bedeutung der französischen Kunst dieses Zeitraums wird das dem Anliegen einer allgemeinen Geschichte der Kunst schlichtweg nicht mehr gerecht. Wenn Caspar David Friedrich zwar eine Abbildung seines „Eismeers“ erhält, er aber in wenigen Zeilen gemeinsam mit den Nazarenern und der Düsseldorfer Malerei nur als „Tendenz, sich abseits allgemeiner Strömungen (!) auf eine eigene, ‚authentische‘ Tradition zu besinnen“, gekennzeichnet wird (S. 448), erhält kein Leser eine Hinführung zu Eigenart und Wert von Friedrichs Kunst. Während das architektonische Genie Le Corbusiers angemessen gewürdigt wird, obgleich die „Wohnsilos“ in Nachahmung seiner „Unité d’habitation“ verurteilt werden (S. 517), sei das „Bauhaus“ von Gropius „als Konsequenz des Verzichts auf Ornamente [...] eine strenge und harmonische Architektur mit dem Charme eines Gefängnisses“ (S. 515).

Thuillier wertet demgegenüber sowohl das historistische, eklektizistische Bauen im 19. Jahrhundert und traditionsbewußte Architektur und Bauplastik im 20. Jahrhundert entschieden auf. Gleiches geschieht mit der Historienmalerei, ohne daß er deswegen den meisten Malern seit Camille Corot und Jean-François Millet, die zum Kanon des Weges in die Moderne gehören, seine mit Einschränkungen durchsetzte Anerkennung versagt. Gustave Courbet wird hingegen ganz abfällig behandelt. Über Corot schreibt er den für einen erfahrenen Kunsthistoriker verblüffenden Satz: „Leider gehört er zu jenen reinen Genies, über die sich jeder Kommentar verbietet“ (S. 478).

Je näher wir der Gegenwart kommen, umso subjektiver werden die Wertungen. Mit dem nur in Frankreich bekannten Bildhauer Georges Jeanclos und dem Israeli Avigdor Arikha stellt Thuillier zum Schluß Künstler heraus, die subtil und geistvoll nach der Natur arbeiten und sich bewußt von allen zeitgenössischen Trends absetzen. Alles, was seit den 50er Jahren vor allem durch „ein sehr zentralistisches System“ (S. 584) amerikanischer Journalisten, Galeristen, Sammler und Kuratoren in den Vordergrund gebracht wurde und den seit karolingischer Zeit angehäuften Erfahrungsschatz an Können verschwinden ließ, wird uneingeschränkt verurteilt. Das ist eine besonders rigorose Ausprägung der zweifellos notwendigen, längst in Gang befindlichen Revision der Kunstgeschichte des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Jacques Thuilliers Beitrag zu dieser Debatte verliert aber m. E. an Gewicht, wenn er

beispielsweise Pablo Picassos „Guernica“ nur „relativ einfach gestrickt“ nennt (S. 558) und Paul Klee für ihn „nicht mehr als ein talentierter Kleinmeister“ ist (S. 567).

PETER H. FEIST
Berlin

Götz Pochat. Bild-Zeit. Eine Kunstgeschichte der vierten Dimension; II. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts; Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag 2004; 314 S., 179 SW-Abb.; ISBN 3-205-77223-7; € 59,-

Das von Götz Pochat neu vorgelegte Buch ist die Fortsetzung der 1996 ebenfalls im Böhlau Verlag veröffentlichten Studie „Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit“. In dem nun acht Jahre später erschienenen zweiten Teil von Pochats groß angelegter Forschung zur Zeitstruktur der bildenden Kunst dienen vornehmlich zentrale Freskenzyklen der italienischen, besonders der toskanischen Kunst des 14. Jahrhunderts, die florentinische Kunst der ersten und zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sowie die altniederländischen Malerei als vielfältige und zahlenmäßig reiche Analyseobjekte. Gegenstand der einzelnen Untersuchungen sind unter anderem die Weisen des Gegenwartsbezugs in Gemälden und Skulpturen, der Umgang der Künstler mit der Verschränkung unterschiedlicher ikonographischer Zeitebenen, Formen der Erlebniszeit des Betrachters – beispielsweise durch dessen gezielte kompositorische Einbindung in das Bildgeschehen – oder der Umgang mit der erzählten Zeit im Einzelbild und in der Bildfolge.

Als Ausgangspunkt der Überlegungen dient dem Autor im besonderen die Werkanalyse: „Da die Zeitaspekte unterschiedlich gelagert und vom [*recte*: dem] Interpretieren von Fall zu Fall in ihrer Diversität als Faden der Analyse dienen, kann von einem festgelegten methodischen Vorgehen nur insofern gesprochen werden, als die Werkanalyse stets den Vorrang behält und der Betrachter fortlaufend auf seine der Veränderung unterzogenen Position verwiesen wird [...]“ (S. 7).

Diesem methodischen Leitfaden entsprechend, ist das Buch mit 179 Schwarzweiß-Abbildungen reich bebildert. So soll der Leser über weite Strecken die Möglichkeit erhalten, eine „Einschätzung und Überprüfung“ der Analysen „anhand des sichtbaren Befundes“ durchzuführen, wie es von Götz Pochat in der Einleitung angekündigt wird (S. 7). Daß die Freude des Lesers an der Überprüfung der Thesen anhand der Abbildungen häufiger getrübt wird, muß dem Böhlau Verlag angekreidet werden. Viele Abbildungen sind entweder ganz oder in Teilen unscharf, in den Grauwerten undifferenziert, mit schwarzen Schattenfeldern durchsetzt und/oder von Pixel durchzogen (daß Donatellos „Abraham und Isaak“ auf S. 69 seitenverkehrt abgebildet ist, soll nur noch am Rande erwähnt werden). Im Sinne der Zielsetzung des Autors und der ansonsten anspruchsvollen Aufmachung des Buches hätte man er-