

ROBERT SUCKALE

Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern

München, Hirmer 1993. 312 Seiten mit 200 schwarzweißen und 8 farbigen Abbildungen, Katalog und Register. DM 128,-

Robert Suckale hat ein im doppelten Sinne ambitiöses Buch vorgelegt. Zum einen rückt es eine heute kaum beachtete Epoche der deutschen Kunstgeschichte mit dem Postulat der Neubewertung nachdrücklich ins Blickfeld, zum anderen verbindet es die Darstellung mit mehr als den üblichen Anmerkungen methodischer Art: in einem eigenen, »Versuch einer Grundlegung« benannten Abschnitt fordert der Autor nichts weniger als eine Rückbesinnung auf die Stilanalyse, die er zu Recht als einzige genuine Methode der Kunstgeschichte bezeichnet, und verlangt vehement ihren Neubeginn. Dieser soll nun aber unter dem Vorzeichen der Historisierung erfolgen, und damit vollzieht das Buch eine in letzter Zeit zu beobachtende Interessenverlagerung des Faches mit, die wieder stärker auf den zweiten Teil seines Namens setzt. Die gediegene Ausstattung des Werkes in Bild und Satz durch den Verlag unterstreicht den Anspruch, den es vorträgt.

In der Einleitung stellt der Autor zunächst Ludwig den Bayern (reg. 1314-1347) vor das Raster der herkömmlichen Kriterien historischer Größe; er macht dadurch sehr plastisch deutlich, wie die Nachgeschichte Ludwigs, sei es das 14. Jahrhundert oder auch die Gründerzeit der Geschichtswissenschaft, im Einklang mit den ästhetischen Vorlieben der Kunstgeschichte für eine krasse Abwertung Ludwigs gesorgt hat, die bis heute faktisch auf eine *damnatio memoriae* hinausläuft. In der Erkenntnis und Korrektur dieses Umstandes liegt ein klares Verdienst des Buches. Im zweiten Teil der Einleitung wendet sich der Autor nun den Folgerungen zu, die sich daraus für eine adäquate Darstellung der Geschichte wie vor allem der Kunstaufträge Ludwigs ergeben.

So fordert er konsequent für die von Ludwig in Auftrag gegebenen Werke den ihnen bisher vorenthaltenen Begriff der »Hofkunst« ein, den er streng auftraggeberbezogen definiert und dadurch von den üblichen, aber historisch unbrauchbaren stilistischen Umschreibungen wie etwa »zierlich« oder »luxuriös« abgrenzt. Zum andern aber bricht er im selben Moment eine Lanze für ebendiese Stilanalyse und führt emphatisch in sein eigentliches Anliegen ein: »Ein Hauptziel dieser Arbeit ist es nachzuweisen, daß *Stilfragen* nicht reine Formfragen, sondern *historische Fragen* sind« (S. 13).

Dies wird zunächst nicht weiter expliziert. Es folgt statt dessen eine chronologische Darstellung der Karriere und Kunstaufträge Ludwigs des Bayern (S. 15-47), die sich auf dem neuesten Stand der Forschung bewegt und quer durch alle Gattungen die Kunstwerke, die nachweislich im Umkreis des Herrschers entstanden sind, augenscheinlich exakt an die genaue historische Situation anbindet. Ludwigs Entwicklung wird so im wachsenden Anspruchsniveau der Aufträge, die der ursprünglich als Seiteneinsteiger zur Macht gekommene Herrscher vergeben hat, sichtbar, und die Kunstwerke werden dabei – bis heute eine Seltenheit – durchaus als historische Argumente herangezogen. Die Darstellung zeichnet sich überdies dadurch aus, daß die Gattungsgrenzen, bisher eine *conditio sine qua non* der Kunsthistoriographie, weitgehend unbeachtet bleiben, und sich so die Forderungen einer kontextuellen mit den Annehmlichkeiten einer lebendigen Darstellung glücklich verbinden. Im Fließtext findet sich allerdings fast nur die ältere Literatur wie etwa Albert Haucks *Kirchengeschichte*

Deutschlands vom Anfang des Jahrhunderts (in der achten, unveränderten Auflage von 1954) zitiert, während die neuere und Ludwig den Bayern durchaus schon im Sinne des Autors darstellende nicht einmal in die Anmerkungen aufgenommen ist; sie findet sich erst im Literaturverzeichnis. Das mag darauf zurückzuführen sein, daß das Buch, wie im Nachwort nachzulesen, eine Inkubationszeit von fast zwei Jahrzehnten gehabt hat; dem Autor erleichtert es jedenfalls, das Neue seiner Darstellung zu betonen – und das hat aus kunsthistorischer Sicht, welche Ludwig lange unbeachtet gelassen hat, sicherlich seine Berechtigung.

Aus kunsthistorischer Sicht bedenklich wirken dagegen die sukzessive eingestreuten Bemerkungen zum Stil. Man akzeptiert noch, daß die alte Hauptstadt Regensburg, die den Wittelsbachern verloren geht, »eine eigene Politik und – eine eigene Kunst« aufweise (S. 15; 'Stildifferenz'), wenn man auch die insinuierte Kausalverbindung zwischen beidem nicht nachvollziehen mag. Einige Seiten weiter jedoch heißt es bereits, Rudolf von Habsburg mache sich »den oberrheinisch-straßburgischen Stil zueigen«, bemühe sich also »nicht um einen eigenen Stil« (S. 19; 'Stilübernahme'). Schließlich liest man, Ludwig der Bayer suche demgegenüber »zu einem eigenen Stil zu kommen«, also eine eigene Kunstsprache durchzusetzen (S. 25; 'Stilprägung'). Zunächst eine Behauptung der Differenz, dann eine der Übernahme, endlich eine der Eigenprägung: so wird hier der Herrscher bzw. die politische Figuration als stilbildende Kraft eingeführt. Bereits in diesen wie nebensächlich eingestreuten Bemerkungen, denen noch keinerlei nähere Begründung beigegeben ist, zeigt sich ein Verständnis des Autors, das Stil reduktionistisch als Außenseite eines politischen Programms, ja letztlich als reines Abzeichen begreift.

Der Begründung dieser Position ist das folgende Kapitel (S. 48-70) eingeräumt. Der weit ausholende Abschnitt, ein methodischer »Ver-

such einer Grundlegung« des Stilbegriffs, enthält die für das Verständnis des Buches entscheidenden Passagen. Einer der Gründe für den außergewöhnlichen methodischen Exkurs wird gleich anfangs angegeben: Man könne nur vermittels der Stilkritik, die allerdings »ins Gerede gekommen« sei und »vielen nichts mehr« gelte, weitere Werke dem Umkreis Ludwigs des Bayern zuschreiben, und nur so sei seine »bewußte, tätige und weitausgreifende Kunstpolitik« näher zu fassen. Dieses Argument überzeugt jedoch nur teilweise, weil die Stilkritik, ginge es nur um sie, nicht so vehement verteidigt werden müßte. Denn eingeführt ist sie und praktiziert wird sie auch allenthalben, ungeachtet der »allgemeinen Stimmung«, und niemand bestreitet ihr den Status eines der ausgefeiltesten Instrumente zur Datierung und Zuschreibung, über welche das Fach verfügt. Der Leser nimmt daher eher die Ellipse des Arguments wahr: könnte die Stilkritik Ludwig dem Bayern keine weiteren Werke zuweisen, wäre das Buch hier bereits an seinem Ende angelangt.

Wenn die Stilkritik also so heftig verteidigt wird, liegt der Grund anderswo – und der Schluß nahe, daß es um mehr geht. Tatsächlich zielt der Autor auf eine generelle Revision des Stilbegriffs, und hiergegen ist auch nichts einzuwenden: der Versuch, Stil als kunsthistorische Kategorie wieder stärker in die Diskussion einzubringen und den Bruch zwischen Stilkritik bzw. Stilgeschichte und den anderen Methoden des Faches nicht mit Stillschweigen zu übergehen und dadurch zu perpetuieren, sondern zu hinterfragen und so wieder produktiv werden zu lassen, ist ebenso verdienstvoll wie seit Jahren überfällig. Es stimmt auch, daß dafür weit ausgeholt werden muß: Die Stilgeschichte ist, da fast jeder einen anderen Begriff von Stil hat, nicht unumstritten, und der Autor begibt sich auf ein im Fach beispiellos vermintes Terrain. Deshalb ist es sehr zu begrüßen, daß er sich in einem kurzen »Abriß der Begriffsgeschichte« der Problematik historisch nähert und dazu in

den Anmerkungen die verstreut liegenden Äußerungen zur Stil-Diskussion zusammenstellt. Vom Ursprung des Stil-Begriffs in der Rhetorik über die allmähliche Verengung des Sinngehalts in der bildenden Kunst bis hin zur bloßen Augen-Kunstgeschichte à la Wölfflin, Hamann und Pinder wird die Entwicklung nachgezeichnet, und der abschließenden Feststellung seiner fortschreitenden Enthistorisierung wird das Postulat einer »historischen Begründung der Stilbegriffe« entgegengehalten.

Allein, die Kategorie, das Verständnis von Stil, das der Autor nun im Gegenzug als historisch begründet anbietet, zieht den Vorwurf des Unhistorischen auf sich. Am Ende der Ausführungen dieses Abschnitts ist nämlich folgendes zu lesen: »Stil in diesem Sinne ist wie das Hissen einer Fahne oder das Tragen einer Livree: Er ist ein Parteizeichen, seine Übernahme das öffentliche Bekenntnis von Gefolgschaft« (S. 70). Auch wenn dies sofort wieder eingeschränkt wird, da unmöglich die vielen Gegenbeispiele übergangen werden können, so ist dem Autor doch grundsätzlich entgegenzuhalten, daß er seine These historisch nicht abzusichern in der Lage ist. Und das ist nicht etwa ein bloßes Versäumnis: Es gibt nun einmal weit und breit keine Quelle, die belege, daß die Zeitgenossen Stil in diesem Sinne rezipierten, auch wenn der Autor das wieder und wieder behauptet (S. 51, S. 67 mit Anm. 87-89, S. 69-70). Eine Quelle aber, selbst wenn sie unschriftlich wäre, man sie nur *ex negativo* lesen und mit beachtlichem hermeneutischen Aufwand deuten könnte, wäre gerade angesichts der Gegenbeispiele unbedingt erforderlich. Daß Mitglieder desselben Hofes bei derselben Werkstatt bestellen, ist üblich und kann – so schön das wäre – ohne weitere Absicherung unmöglich in dem Sinne, wie der Autor es will, gedeutet werden. Ein einziger positiver Nachweis würde genügen; doch es gibt ihn offensichtlich nicht.

Damit wird aber auch der nächste, für den Fortgang des Buches entscheidende Gedan-

kenschritt problematisch: »Da ein Stil oft Parteicharakter hat, dürfen wir Hoffnungen haben, angesichts der Parteibildung in Deutschland in der Ära Ludwigs schon auf diesem Wege allein weitere Werke der ludovizischen Kunst aufzuspüren« (S. 71). Hier bahnt sich ein hermeneutischer Zirkel an, der zunächst dem Stil Zitatcharakter zuweist, mittels dieser Überinterpretation – und mit Hilfe der Stilkritik – dann Werke rekrutiert, um damit endlich die Hypothese von der Hofkunst Ludwigs des Bayern und die Theorie vom Stil als Programm zu bestätigen. Alles hängt an der Glaubwürdigkeit der ersten Hypothese; mit dieser werden auch alle Folgerungen hin-fällig.

Getreu seiner Theorie fährt der Autor aber nun im weiteren, vom Umfang her gesehen nicht unwesentlichen Teil des Buches fort: Zwei Kapitel behandeln die Skulpturen der unterdes als »Hofwerkstätten« titulierten Ateliers in München und der Rheinpfalz, ein weiteres ist der Malerei und Goldschmiedekunst gewidmet. Diese Kapitel, vor allem aber der anschließende Katalog (S. 205-274) enthalten sehr viele gute Einzelbeobachtungen, die ungeachtet der problematischen Hauptthese das Buch zu einem Referenzwerk der deutschen Skulptur des 14. Jahrhunderts machen. Allein, es gelingt nirgends der konzise Nachweis der Auftraggeberschaft durch den Hof bzw. dessen Umkreis. Und so entpuppt sich, je weiter man liest, die Hofkunst Ludwigs des Bayern – ebenso wie die Theorie vom Stil als Programm – als eine sich langsam verflüchtigende Schimäre. Der Stil muß immer mehr als alleiniges Argument erhalten, wenn der Nachweis nicht gelingen will, ein Werk entstamme der Hofkunst, und die Folgerungen – die sofort wieder als Argumente eingesetzt werden – nehmen an Drastik zu: man liest jetzt von der »Parteizugehörigkeit des Stiles« und davon, daß »der Stil selbst ... in dieser Epoche schon eine verlässliche historische Aussage« sei (S. 81). Dem folgt ein »Wille zum eignen Stil« (S. 93), und – konse-

quent bis in den Umkehrschluß – das Stilverbot: Bildhauer haben »ihren Stil zu wechseln« (S. 123). Am Ende ist so ziemlich alles, was in der älteren Forschung bestimmten Werkstätten zugeordnet ist, zur Hofkunst avanciert – und zum Polit-Statement degradiert. Ein Beispiel: Die Skulptur des Rottweiler Kapellenturmes, liest man sie – einmal zugestanden – als Hofkunst, gewinnt fast nichts, verliert aber viel, da ihr Stil als Ausdrucksträger nun »besetzt« ist und sich niemand mehr Gedanken darüber macht, ob Stil nicht vielmehr der Veranschaulichung eines neuen Bildes von Christus und den Heiligen dient, der darüberhinaus auch die neuen – entrückteren, abweisenderen – Qualitäten der Repräsentierung kirchlicher Hierarchie transportiert.

All dies ist um so bedauerlicher, als das Buch eines der wenigen in letzter Zeit zu verzeichnenden Beispiele für einen Neuansatz ist, der Stil wieder zu einer Hauptkategorie der Kunstgeschichte erhebt und versucht, ihn wieder an Inhaltliches rückzubinden. Das Mißlingen des Unternehmens liegt wohl darin begründet, daß der Autor sich – trotz aller kritischen Reflexion über den Stil-Begriff – nicht von einer letzten Endes doch noch historistischen Vorstellung von Stil lösen kann. Stil, der komplett oder gar nicht rezipiert werden kann, an den man sich anschließen oder aber einen anderen (nur welchen?) suchen kann, wird wiederum nur als Entität wahrgenommen. Er wird, ebenso wie bei den zu Recht attackierten Kunsthistorikern des Historismus, als Einheits-Phänomen gesehen. Diese Vorstellung von Stil ist ein historistisches Konstrukt.

Demgegenüber stellen sich alle innovativen Versuche der letzten Jahre, Stil wieder in ein veritables und interaktives Methodengeflecht einzubinden, als Ansätze mit deutlich rezeptionsästhetischem Einschlag dar. Ich nenne hier nur Michael Baxandalls Begriff des »kognitiven Stils«, der Piero della Francesca

kubische Formen mit seinem und seiner Zeitgenossen mathematisch-geometrischen Denken in Zusammenhang bringt und damit auf »mikro-prozessualer« Ebene den persönlichen Stil des Malers zu erhellen versucht. Natürlich »erklärt« ein solcher Ansatz den Stil nicht komplett, er liefert aber Bausteine für eine Näherung. Notwendig dazu ist eine Aufspaltung des Stils in seine einzelnen Bestandteile; die jedoch wird im vorliegenden Buch trotz guter Ansätze (S. 50-67) nicht geleistet, weil es sich vorschnell auf den programmatischen Gesamt-Stil versteift. Bezeichnend erscheint in diesem Zusammenhang eine frühe Wendung: Außerhalb der Stilkritik und der Bedeutungsforschung gebe es »nur noch ein schmales Spektrum funktions- und rezeptionsgeschichtlicher Fragestellungen« (S. 13). Hier zeichnen sich Gefahren eines Denkens in monolithischen, strikt voneinander getrennten Methoden ab, zwischen denen eine wechselseitige Anregung kaum stattfinden kann.

So bleibt am Ende ein zwiespältiger Eindruck: Einer erfolgreichen Rehabilitierung Ludwigs des Bayern als Auftraggeber, mit der sich der Autor bleibende Meriten erworben hat, und wertvollen Forschungen zu zahlreichen Kunstwerken des 14. Jahrhunderts steht eine überzogene methodische Position gegenüber, die eine Vorstellung von Stil als politischem Programm verfißt. Gleichwohl fordert das äußerst sympathische Ansinnen Robert Suckales, Stil wieder mit Inhaltlichem zu verbinden, Respekt. Es sind innovative Leistungen dieser Art, die dem Fach derzeit mehr als not tun. Wenn das Buch eine Diskussion über die Stilanalyse, die Stilgeschichte und unseren Begriff des Stils auslösen könnte, hätte es seinen Zweck mehr als erfüllt. Eine Diskussion darüber brächte gerade heute vielleicht einiges in Bewegung; man könnte sie jetzt auch wieder führen, da nach drei Jahrzehnten die alten eingegrabenen Positionen nicht mehr bestehen. Nötig wäre sie allemal.

Andreas Köstler