

Stefan Germer: Eine Hommage

Hubertus Kohle

Einmal schon habe ich eine Liebeserklärung an einen zu früh verschwundenen Kunsthistoriker verfasst, das war Max Imdahl, der 1988 im Alter von 62 Jahren gestorben ist.¹ Auch dieser Text wird eine Liebeserklärung, und zwar für Stefan Germer, der nicht zu früh, sondern viel zu früh, absurd früh gestorben ist. 1998. Mit 39 Jahren. Das muss man sich mal vorstellen! Imdahl und Germer haben sich sogar noch kennengelernt. Das war im Herbst 1987. Ich war damals Assistent in Bochum, Germer in Bonn. Wir hatten den Auftrag bekommen, auf einer von Peter Ganz, Martin Gosebruch und Martin Warnke organisierten Tagung zu „Kunst und Kunsttheorie 1400–1900“ in Wolfenbüttel einen Vortrag zum Verhältnis von Kunstkritik, Kunsttheorie und Kunstgeschichte zu halten.²


Imdahl sollten wir von dem Projekt erzählen, er wollte uns ein paar Tipps geben – und natürlich den damals schon bekannt werdenden jungen Kollegen kennenlernen. Ich habe die Situation noch genau vor Augen: Unpräzises Wohnzimmer im Bochumer Professorenghetto (das ich allerdings schon kannte, weil ich dorthin regelmäßig einbestellt wurde, um über dies und das zu diskutieren), die Wände voll mit moderner Kunst, die Imdahl zumeist von den Künstlern selber erhalten hatte (oder, wie er selber sagte: die er ihnen abgeluchst hatte), nur ein einziges Buch, Heideggers *Sein und Zeit*, das aufgeschlagen auf dem Boden lag (Imdahl spielte gerne mit seiner Unbelesenheit, das war aber eine Selbststilisierung, die mit der Wirklichkeit nicht allzu viel zu tun hatte). Und Wein. Nicht in rauen Mengen, aber doch ordentlich.

Die beiden verstanden sich in der Sache sofort. Politisch natürlich weniger, Imdahl war ein skeptischer Christdemokrat, Germer hatte sich vom Berliner Zweiten Vorsitzenden der Jungen Union hin zu einem grünen Linken entwickelt, wozu sein erster Studienort Freiburg entschieden beigetragen hatte. Aber eben doch inhaltlich. Und zwar nicht, weil sie alle möglichen Verbindungslinien zwischen Kunstkritik, Kunsttheorie und Kunstgeschichte zeichnen konnten oder Personen kannten, die sowohl kunstkritisch als auch kunsttheoretisch und kunsthistorisch unterwegs waren. Von denen gibt es ja viele, und so etwas kann leicht in einer Aufzählung münden. Sondern weil sie (ich auch ein wenig) kategorial an die Sache herangingen, indem sie Kritik, Theorie und Geschichte als drei systematisch unterschiedliche Weisen, über Kunst zu sprechen, charakterisierten. Der Gegensatz dieser drei Sprechweisen lässt viele tiefgehende Einsichten in die drei Fächer zu, viel mehr auf jeden Fall, als eine oberflächliche Parallelisierung, die auf phänomenologische Ähnlichkeiten abhebt.

Ich erzähle diese Begebenheit vor allem deswegen, weil sie auf eine Eigenheit des Germerschen Denkens und Schreibens verweist, das immer darauf abhob, neben der Beschreibungsebene eine abstraktere kategoriale Ebene einzuziehen. Und dies mit einer atemberaubenden Schnel-

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 3 / 2015.


 ligkeit im Zugriff, die in den Augen mancher Kritiker durchaus auch als Vergewaltigung der Phänomene daherkam. Gerade aus französischer Perspektive gab es zuweilen Ablehnung, etwa dort, wo Pierre Vaisse Germers – in der Dissertation zu Ingres' Wandmalerei geäußerte – These vom „Ende der Historienmalerei“ im 19. Jahrhundert kritisierte, ohne anerkennen zu wollen, dass diese These eher im Horizont von Hegels ebenfalls gerne missverstandener Idee vom „Ende der Kunst“ zu sehen war und sich natürlich nicht als Aussage über real existierende Kunstwerke verstand.³ Eine Passage aus dieser Rezension sei hier zitiert, weil sie – ohne hierin wie auch immer repräsentativ zu sein – doch auch etwas über den Unterschied von deutscher und französischer Kunstgeschichte zum Ausdruck bringt: „Man sieht, dass das Denken des Autors (d.h. Germers) genährt ist von einer Philosophie, die weiterhin in verschiedenen Ausprägungen auf der Kunstgeschichte jenseits des Rheins lastet. Weder Hegel noch Marx, noch die Meister der Frankfurter Schule, noch Jauss und seine Hermeneutik fehlen in der Bibliographie.“⁴

Auch wenn der geschilderte Fall schon lange zurückliegt, so reicht meine Zusammenarbeit mit Germer doch noch weiter zurück. Beide unter dem Eindruck der weitreichenden Forschungen zum „Ende der Ikonographie“ unseres gemeinsamen Doktorvaters Werner Busch, beschlossen wir eines Tages direkt im Anschluss an eines von dessen ungeheuer anregenden Doktorandenkolloquien, uns mit Jacques Louis David auseinanderzusetzen. Und auch da hatten wir es schon mit den von Vaisse inkriminierten „Meistern der Frankfurter Schule“, in diesem Fall mit Habermas' These vom Strukturwandel der Öffentlichkeit. Da man mit Mitte 20 noch ziemlich unverdorben ist, beschlossen wir gleich, den daraus entstandenen allerersten Aufsatz aus unserer Feder gleich an eine der führenden englischsprachigen Zeitschriften in der Kunstgeschichte zu schicken. Die zustimmende Antwort des damaligen Herausgebers, John Onians, habe ich noch heute im Kopf: „you fruitfully develop new ideas on an all too known material“.⁵ Der etwas zerebrale Titel „From the Theatrical to the Aesthetic Hero: On the Privatization of the Idea of Virtue in David's 'Brutus and Sabines'“ dürfte wiederum auch für Germers Ansatz bezeichnend sein. Er beschreibt eine Kunstgeschichte, die sich erstens – wir waren immerhin noch nicht weit weg von 1968 – der gesellschaftspolitischen Theoriebildung öffnete und die zweitens auch nicht vor der großen These zurückscheute. Der postulierten, geradezu Hegelianischen Zwangsläufigkeit in der historischen Entwicklung, welche man heute als teleologisch abwerten würde, konnten wir damals einiges abgewinnen. In einer Kunstgeschichte, die an unserem Studienort Bonn doch auf eine sehr positivistische und irgendwie altbackene Art betrieben wurde, schienen mit einem solchen Ansatz intellektuelle Perspektiven auf, die uns faszinierten.

Um der zitierten Kritik von Vaisse gerecht zu werden, wird man allerdings hinzufügen müssen, dass dessen Skepsis gegenüber teleologischen Geschichtskonstruktionen durchaus nicht an Aktualität verloren, ja, dass sie zuletzt eher an Bedeutung gewonnen hat. Germer war da viel „deutscher“: Zwar hat er später auch die dekonstruktivistische Theoriebildung wie ein Schwamm in sich aufgesogen, in der Frühzeit aber war sein Linkshegelianismus, extensiv geschult an der in der Bürgertumsforschung der 68er ausgebildeten Kritik, entschieden ausgeprägter.

Zu dem späten Germer, also dem der *Texte zur Kunst*, seiner Wendung hin zur Gegenwartskunst und dem Frankfurter Professor will ich hier gar nichts weiter sagen; unsere Wege hatten sich dann auch weitgehend getrennt. Sein Tod aber wird mir immer als das unbegreifliche Verschwinden eines Charismatikers vorkommen, der das Zeug gehabt hätte, die deutsche Kunstgeschichte entscheidend mitzuprägen.

1. „Max Imdahl (1925–1988)“, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Panofsky bis Greenberg*, München 2008, S. 217–225.
2. Stefan Germer und Hubertus Kohle, „Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte“, in: Peter Ganz, Martin Gosebruch et al. (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 287–311.
3. Pierre Vaisse, Rezension von: Stefan Germer, *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1988, in: *La Revue de l'Art* 84, 1989, H. 1, S. 84.
4. „La pensée de l'auteur, on le voit, est nourrie d'une philosophie, qui, sous diverses formes, continue de peser sur toute une partie de l'histoire de l'art outre-Rhin. Ni Hegel, ni Marx, ni les maitres de l'école de Francfort, ni Jauss et son herméneutique ne manquent dans la bibliographie.“ Ibid., (dt. Übersetzung hier: Hubertus Kohle).
5. Stefan Germer und Hubertus Kohle, „From the Theatrical to the Aesthetic Hero: On the Privatization of the Idea of Virtue in David's 'Brutus and Sabines'“, in: *Art history* 9, 1986, S. 168–184.

