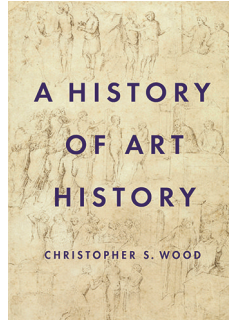


CHRISTOPHER S. WOOD, *A HISTORY OF ART HISTORY*

Princeton: Princeton University Press 2019, 472 S. mit 24 Abb., ISBN 978-0-69115652-1.



Rezensiert von
Toni Hildebrandt & Saskia C. Quené

Die Geschichte der Kunstgeschichte in einem Buch zu vereinen, ist ein ambitioniertes Unterfangen. In der gegenwärtigen Fragmentierung der Forschung in Spezialfelder und dem Ausweichen in Randgänge, die sich primär an „case studies“ orientieren, scheint ein solches Projekt seltsam antiquiert – und nicht wenigen wird allein das Vorhaben als unangemessene Hybris vorkommen. Im frühen 20. Jahrhundert und mindestens bis Ernst Gombrichs, wie auch immer unzureichender, *History of Art* waren derartige Projekte allerdings noch keine Seltenheit. Es galt der Anspruch, die Kunstgeschichte im Ganzen überblicken zu wollen und die eigene Methodik früher oder später niederzulegen. Ein Kunsthistoriker wie Erwin Panofsky konnte sich zu Themen von der gotischen Kathedrale bis zum Animationsfilm und den ideologischen Vorläufern des Rolls-Royce-Kühlers äußern. Er stand mit Ernst Cassirer im Dialog zum Begriff des Schönen bei Platon und er begründete schließlich eine völlig eigenständige kunsthistorische Methode, der man zustimmen oder von der man sich absetzen konnte.

Vielleicht ist sich die jüngere Kunstgeschichte nicht einig, ob an ein solches „holistisches“ Selbstverständnis des Faches anzuschließen wäre. Ambitionierte Projekte, von Jutta Helds *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert* bis David Summers *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, weisen jedenfalls in diese Richtung. Und auch Christopher Woods Anspruch ist es, wenn nicht *die*, so doch zumindest

eine Geschichte der Kunstgeschichte im Durchgang durch mehrere Epochen und verschiedenste Diskursfelder vorzulegen. *A History of Art History* ist daher in erster Linie ein wichtiger Beitrag zur Frage, welcher Verantwortung sich das Fach Kunstgeschichte heute und in Zukunft zu stellen hat. Denn Wood geht es nicht um eine historiographische Methodenreflexion, sondern um die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Frage, wo, wann und warum Menschen historisch über Kunst nachgedacht und somit „Kunstgeschichte“ betrieben haben. Diese Hauptfrage des Buches produziert eine schier unüberschaubare Zahl an Nebenschauplätzen, die jeweils für sich genommen interessant sind und einer eigenen ausführlichen Diskussion bedürften. In seinem Kern liefert *A History of Art History* nicht weniger als eine Theorie des Relativismus, eine Poetik der bildenden Kunst entlang des Paradigmas der Dichtung und eine essayistische Kritik der Moderne, was Wood abschließend unter dem Begriff der *Novissima* noch einmal auf deren Anspruch auf Gegenwärtigkeit zuspitzt.

Dogmatik des Relativismus

Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist ein Begriff des Relativismus, den Wood bereits in seiner Einleitung einführt. „Relativismus“, so Wood, ist zugleich Grundlage der modernen Kunstgeschichte und Hauptthema seines Buches:

Relativism, or the recognition of not just one but many different concepts of art, is the basis of the modern disciplinary of art history. [...] Relativism, its invention and its detractors, its use and misuse, is a main theme of this book. (S. 10, 12)

Bemerkenswert ist hier, dass Wood weder den Begriff historisch-kritisch aufrollt, noch sich auf prominente Vertreter des Relativismus beruft – man hätte im US-amerikanischen Kontext eine Bezugnahme etwa auf Richard Rortys Neopragmatismus oder Paul Feyerabends relativistische Wissenschaftsgeschichte in *Against Method* erwartet. Woods Begriff des Relativismus schließt also nicht unmittelbar an Theorien des Pragmatismus oder der Postmoderne an, wenngleich er aus dem gleichen Geist zu sprechen scheint. Vielmehr hat Relativismus in Woods Konzeption der Geschichtlichkeit von Kunstgeschichte eine operationale Funktion, und zwar im Hinblick auf ein Paradoxon seiner *History of Art History*. Dieses Paradoxon ließe sich zusammenfassen als eine *emphatische Theorie der Existenz von Kunst ohne Begriff der Wahrheit*.

Ein Begriff der Kunst wird zunächst über das Paradigma der Dichtung, wie über den quasi-anthropologischen Schönheitsbegriff etwa von basaleren Begriffen wie Bild, Artefakt oder Objekt, hervorgehoben. Wood gibt aber gleichzeitig jeden Anspruch auf Wahrheit auf, weil er in den Beschreibungen der Kunstgeschichte von Kunst höchstens eine relationale Wahrheitsfunktion, nicht aber im

ontologischen oder politisch-ethischen Sinn deren Essenz sehen will. Diese Position ist freilich als relativistische für sich interessant genug, in ihrer Schließung und Absage an andere mögliche Haltungen aber ihrerseits auch dogmatisch, denn eine Rückkehr vor den Relativismus scheint für Wood ebenso ausgeschlossen wie dessen Überwindung:

Relativism has become second nature to modern historians. It is hard to recover the nonrelativist mentalities that once prevailed and were never questioned: the preference for the local and familiar; the worship of ancestors; the admiration for the precious, the rare, the well crafted, the monumental, the beautiful. (S. 44)

Die Paradoxie eines Kunstbegriffs ohne Wahrheit ist nicht Woods Problem, sondern ein Hauptthema der Ästhetik. Nach Juliane Rebentisch lässt sich „[...] die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wahrheit nicht klären, wenn einem die Diskussionen um den Wahrheitsbegriff, die in der theoretischen Philosophie geführt werden, gänzlich fremd sind“.¹

Im 20. Jahrhundert scheint die Problematik in den meisten kanonisierten Philosophien der Kunst angegangen worden zu sein. Über Kunst und Wahrheit schreiben, auf unterschiedliche Weise, sowohl Heidegger (*Der Ursprung des Kunstwerkes*), Derrida (*Die Wahrheit in der Malerei*), Benjamin (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*) und Adorno (*Ästhetische Theorie*) – nur um einige besonders einflussreiche Positionen zu benennen. Wood sind diese Positionen nicht fremd, jedoch verkennt er bei aller Differenzierung den Stellenwert der sich durchziehenden Frage nach der Wahrheit der Kunst.

Spätestens seit der Postmoderne, die Wood in seiner *History* nicht abdeckt, hat die Kunstgeschichte mit diesen Positionen – anders als die Literaturwissenschaft – einen äußerst knappen Dialog geführt und, verglichen mit dem frühen 20. Jahrhundert, weit seltener selbst in Theorien der Ästhetik interveniert. Die *Kunst-Geschichte* ist nun aber zunächst eine denkbar ambitionierte Geisteswissenschaft, bedarf es doch nicht nur eines Begriffes der Geschichte (Historismus, Hegelianismus, Marxismus, Universalismus, Anthropologie etc.), sondern auch eines Begriffes der Kunst – und dies, wie sich bei Wood zeigt, eben durchweg *auch* im ästhetischen Sinne (vgl. seine Exkurse zu Goethe, den Romantikern, Hegel, Nietzsche, Benjamin, Heidegger und den „Marxist art histories in the U.K. and the U.S.“). Denn während Musik-, Literatur-, Theater- und Tanzwissenschaft mehr oder weniger eindeutig ihr Forschungsfeld benennen, hatte die *Kunstgeschichte* begrifflich die Kunst, historisch jedoch stets nur die *bildenden Künste* (und die

1

Juliane Rebentisch, Denken und Disziplin. Einleitung, in: dies. (Hg.), *Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* (2017), 1–7, 2, http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/dgaeX_dud_0_rebentisch.pdf (24.02.2020).

Architektur) zum Gegenstand. Damit stand und steht sie spätestens seit der Zeit von Winckelmann bis Hegel im Konkurrenzverhältnis zur philosophischen Ästhetik.

Für die Ästhetik oder die Philosophie der Kunst war dies gleichfalls nie ein Problem, insofern die Gegenstände der Kunstgeschichte, die Artefakte, ausgeklammert wurden und, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die begriffliche Arbeit im Vordergrund stand. Gadamer konnte seine Vorlesung in Vorbereitung auf *Wahrheit und Methode* ohne große Bedenken „Kunst und Geschichte“ nennen und seine Gedanken doch primär begrifflich und anhand der Dichtung als dem wesentlichen Paradigma der Ästhetik seit 1800 entwickeln. Auch nach Adornos Thesen in *Die Kunst und die Künste* gibt es in philosophischer Hinsicht keine Möglichkeit mehr, den Begriff der Kunst nur den bildenden Künsten vorzubehalten: die Musik, das Theater, die Literatur, der Tanz, der Film sind selbstverständlich auch Künste. Der Begriff der Kunst im Singular kann hingegen mit einem Begriff der Wahrheit (Heidegger), mit Negativität (Adorno), mit Resistenz (Deleuze/Agamben) oder mit Freiheit (Rebentisch) zusammengedacht werden; in vielen Fällen scheint ihn die philosophische Ästhetik jedenfalls politisch-ethisch so zu fundieren, dass er gerade keinen Relativismus erlaubt.

Diese Problematik des Kunstbegriffs schreibt sich in Woods Arbeit ein. *A History of Art History* entwirft eine relationale Ontologie, die Wood an der Mannigfaltigkeit kunsthistorischer Texte und ästhetischer Objekte nachzuweisen versucht. Diese Gegenstände sind nicht zwangsläufig kanonisierte Quellentexte und auch nicht zwangsläufig Werke einer konservativen Kunstgeschichte, sondern allgemeiner: deutungsoffene Artefakte einer „material culture“, mit denen aus spezifischen Gründen eine Auseinandersetzung vielversprechend ist. Braucht aber eine „material“ oder „visual culture“ überhaupt einen Kunstbegriff? Denn Wood affirmiert nicht den Kunstbegriff, sondern einen Perspektivismus, der sich – ihm zufolge – nicht nur an der Sache selbst nachweisen lässt, sondern mit Blick auf die Geschichte der Kunstgeschichte auch in den verschiedensten Auslegungen dieser Deutungsoffenheit spiegelt.

Besonders plastisch weist dies Wood am Dom zu Speyer nach (S. 38). Dessen palimpsestartige *Struktur* (von Romanik bis Historismus) manifestiert sich transepochal im gegenwärtigen Moment seiner Rezeption. Der historische Nachvollzug dieser Struktur werde jedoch erst in seiner jeweiligen Zeit und durch die Überlagerung der Zeiten möglich. Die Gegenwart ist somit Voraussetzung für die Lesbarkeit des Palimpsestes.

Selektiver Relativismus

Wie bereitet Wood vor dem Hintergrund seines Dogmas des Relativismus nun die Selektion dessen vor, was für seine Geschichte der Kunstgeschichte in Frage kommt? Wood setzt voraus, dass sich ein Denken über Kunst zuerst und zunächst aus schriftlichen Quel-

len herauslösen lässt, und differenziert drei „modes of historical writing“: die Annalen (*annals*), die Typologien (*typologies*) und die Anekdoten bzw. Legenden (*fables*). Dies ist der Versuch einer klaren Ordnung, ansatzweise sogar der Vorschlag eines Systems, um die verschiedenen Geschichten der Kunstgeschichte (global-anthropologisch) in *eine* Version (Christopher Woods) ihrer Mannigfaltigkeit *relational* einordnen zu können. Ergänzend könnte man auch an die wegbereitenden Studien von Kris und Kurz (*Die Legende vom Künstler*), George Kubler (*The Shape of Time*) und Svetlana Alpers (*The Art of Describing*) denken – die Wood in seinem Buch jedoch kein einziges Mal erwähnt.

Bemerkenswerterweise wendet Wood seine drei „modes of historical writing“ selbst äußerst selten an. Diese Indifferenz gegenüber den eigenen Kategorien legt nahe, dass sich nicht nur seine eigene Rubrizierung, sondern auch sein eigenes Buch letztlich den drei Modi entzieht, die er für das kunsthistorische Schreiben diagnostiziert. Es schreibt sich in keine Annalen ein, setzt nicht auf Typologien und erzählt keine Fabeln. Wood tappt nicht in die Fallen, die er selbst identifiziert, wirft damit aber auch die Frage auf, ob seine Kategorisierungen überhaupt zulänglich sind.

Sein Buch verweigert sich zudem eines Anfangs (warum setzt Wood im Jahr 800 ein?) und eines Endes, denn seine Historie bricht 1960 einfach ab – markanterweise also vor einer Kunstgeschichte der Postmoderne, zu der Wood selbst wichtige Beiträge geliefert hat.² Lässt sich eine Geschichte der Kunstgeschichte erzählen, ohne den gegenwärtigen Moment ihrer Rezeption offenzulegen? Woods Chronologie von 800 bis 1960 durchquert alle westlichen Epochen und er integriert, wenn auch zugestandenermaßen nur als Laie, einige Perspektiven einer nicht-westlichen Kunstgeschichtsschreibung. Während wir Woods Zurückhaltung auf den Feldern nicht-westlicher Kunstgeschichte, nicht zuletzt aufgrund von Sprachbarrieren, nachvollziehen können, sind andere selektive Entscheidungen weniger verständlich. Auch Andrei Pop bemerkte schon in seiner Rezension in *Critical Inquiry*,³ dass der Einstieg um 800 sehr willkürlich wirkt, nicht zuletzt, weil Wood sich ausdrücklich auf eine Tradition der Poetik beruft, für die er im westlichen Kanon zumindest auch auf Platon oder Aristoteles oder auch auf Plinius, Augustinus, Pseudo-Dionysius Areopagita, Isidor von Sevilla oder Johannes Scottus Eriugena hätte zu sprechen kommen können, und dies durchaus aus kunsthistorischer Perspektive.

2

Vgl. neben den bereits kanonisierten Werken in diesem Zusammenhang insbes. Christopher Wood, Paul de Man und die Kunstgeschichte, in: *Texte zur Kunst* 4, 14 (1994), 83–89; ders., Source and Trace, in: *RES: Anthropology and Aesthetics* 63/64 (2013), 5–19. Spannend wäre etwa ein Dialog zwischen Woods postmodernem Relativismus und der kritischen, wahrheitsaffinen Postmoderne bei Pamela M. Lee gewesen, siehe Pamela M. Lee, *New Games. Postmodernism after Contemporary Art*, New York/London 2013.

3

Vgl. https://criticalinquiry.uchicago.edu/andrei_pop_reviews_a_history_of_art_history/ (09.03.2020).

Woods Grundverständnis einer Kunstgeschichte beruft sich nicht nur auf Texte, sondern auch auf eine intime Vertrautheit mit den Artefakten: „Intimicy with art is a prerequisite of good art history.“ (S. 9) Das Hauptproblem von Woods *A History of Art History* liegt dennoch in der Auswahl seiner Beispiele, denn von ihr hängen seine Urteile ab. Woods Buch ist einerseits ein historisch-kritisches Pamphlet zur kunsthistorischen Disziplin im bestmöglichen Sinne, gibt sie der Disziplin doch zumindest die Möglichkeit einer neuen Tradition, von der sie sich distanzieren kann. Andererseits bewegt sich Wood in *A History of Art History* auf dem schmalen Grat zwischen einer quellenkritischen Rekonstruktion und einer nicht selten unverhohlenen tendenziösen Stellungnahme, die sich nur schwer mit seinem Konzept von Relativismus in Einklang bringen lässt. „Art demands partisanship“ (S. 18), schreibt Wood, und die Kunstgeschichte als Disziplin im 21. Jahrhundert eben auch. In diesem Sinne sei abschließend noch anzumerken, dass Wood sich zwar hier und da zu bemühen scheint, auch Autorinnen zu zitieren. Unter den für Wood besonders einflussreichen Publikationen von insgesamt sechsdreißig Kolleginnen und Kollegen, die er unter der Überschrift „References“ dankend zusammenträgt, befinden sich jedoch nur drei Denkerinnen. Die schriftlichen Beiträge von Frauen werden damit von Wood als Quellen anerkannt, nicht jedoch in sein Gespräch miteinbezogen.