

Diskussionsstoff

DIE FRANKFURTER SCHIRN SCHREIBT DIE MODERNE KUNSTGESCHICHTE UM

Anselm Wagner



Anselm Wagner, Foto: Andrew Phelps

Kultur- und geisteswissenschaftliche Habilitationsschriften zählen nicht gerade zu den Bestsellern. Wenn sie überhaupt publiziert werden, liegt ihr innovativer Charakter meist unter einem dicken Panzer von Fußnoten, Sekundärliteratur und Methodenreflexion begraben. Angetrieben werden die WissenschaftlerInnen oft nicht vom Mut zu kühnen Thesen, sondern vom Wunsch nach Unangreifbarkeit. Lautet doch das ungeschriebene Gesetz zur Erlangung höchster akademischer Weihen nicht selten maximale Anpassung. Und ein Übermaß an Lehrverpflichtung und bürokratischem Wust an den Massenunis tut sein Übriges, von der Gesellschaft wahrgenommene Denkanstöße aus den Universitäten möglichst gering zu halten.

Einen ungewöhnlichen Weg zur Veröffentlichung seiner Habilitation hat nun der Heidelberger Kunsthistoriker Raphael Rosenberg beschritten. Er hat eine Ausstellung daraus gemacht. Und zwar nicht irgendwo, sondern an einer der ersten Adressen: der Frankfurter Schirn-Kunsthalle. Es spricht für deren Direktor Max Hollein, sich darauf eingelassen zu haben, und es sei dies gleich jenen österreichischen Museumsdirektoren zur Nachahmung empfohlen, die ihren wissenschaftlichen Auftrag ständig am Altar der Besucherquote opfern zu müssen glauben und uns permanent mit ihren erkenntnisfreien „Von ... bis ...“-Ausstellungen langweilen.

Rosenbergs „Turner Hugo Moreau – Entdeckung der Abstraktion“ ist jedenfalls in der Lage, für erheblichen Diskussionsstoff zu sorgen, stellt es doch die bislang unbestrittene Tatsache in Frage, die Abstraktion wäre eine – wenn nicht sogar die wichtigste – Erfindung der Kunst des 20. Jahrhunderts. Rosenberg weist dagegen materialreich nach, dass gegenstandslose Bilder schon

wesentlich früher in großem Umfang produziert und auch von einer umfangreichen theoretischen Literatur begleitet wurden. Bereits in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts ließ die Frage nach der Wirkung eines Kunstwerkes auf den Betrachter die Frage nach der Naturnachahmung (Mimesis) in den Hintergrund rücken. Man versuchte, die beim Betrachter ausgelösten Empfindungen weniger durch die dargestellten Bildinhalte als durch die allgemeine Komposition der Formen und Farben zu erklären, die sich dem Betrachter eines Bildes bereits aus der Fernsicht mitteilt, bevor er dessen Sujet erkannt hat. Und als man diese Kompositionen in Kunstlehrbüchern illustrierte, wie etwa in den Essays zur „Flecken“(„blot“)-Theorie des Landschaftsmalers Alexander Cozens (1717–1786) oder in dem von Rosenberg entdeckten „Essay on Light and Shade“ (1805) der sonst völlig unbekanntem englischen Blumenmalerin Mary Gartside, entstanden abstrakte Bilder. Freilich wurden diese Bilder nicht als fertige Kunstwerke verstanden, genauso wenig wie die bekannteren abstrakten Kompositionsentwürfe, Wetterskizzen und Klecksografien von William Turner (1775–1851). „Die Ausstellung macht deutlich“, schreibt Rosenberg, „dass Bilder, die nichts Gegenständliches darstellen, schon lange vor 1900 verbreitet waren, ohne den Status des ‚Kunstwerks‘ zu beanspruchen. Die Errungenschaften der Jahre um 1911/1912 [...] bestanden nicht in der Erfindung einer neuen Bildform (der Abstraktion), sondern vielmehr darin, abstrakte Bilder zu Kunstwerken zu erheben und als solche auszustellen.“

Bei Turner und großteils auch bei Gustave Moreau (1826–1898), deren abstrakte Bilder immer noch Studiencharakter besaßen, Vorübungen und Experimente für gegenständliche Gemälde, trifft diese Feststellung im Wesentlichen zu, aber bei Victor Hugo (1802–1885) kommen einem Zweifel. Im Nachlass des populären Romanciers fanden sich 3.500 Arbeiten auf Papier, darunter hunderte abstrakte Bilder, die Hugos Experimentierfreude beim Auftrag von Farbe und Tusche eindrucksvoll belegen (zum Beispiel Malen mit der Federfahne, Spritzen, Abreiben und Abdrucken von Gegenständen und Textilien) und eine Frische, Originalität und gestalterische Kraft besitzen, die es mit jedem informellem Werk der 1950er-Jahre mühelos aufnehmen können. Dieses erstmals im deutschen Sprachraum zeigte

Konvolut, das erst ab den 1930er-Jahren sukzessive bekannt geworden ist, stellt die eigentliche Sensation der an Überraschungen nicht gerade armen Ausstellung dar. Und es wirft die Frage auf, welchen Status diese Bilder für Hugo besaßen. Es gab für ihn als Autodidakten und künstlerischen Außenseiter ja keine Endprodukte in Form von Ölgemälden, die er mit seinen Abstraktionen hätte vorbereiten sollen, es gab damit für ihn auch nichts zu lehren oder zu demonstrieren. Hugos Blätter waren autonome Werke, zwar meist winzig klein, manchmal aber auch von größeren Dimensionen, und hin und wieder sogar signiert, datiert und mit einem Titel versehen. Als was sonst, wenn nicht als fertige Kunstwerke, hätte er sie betrachten sollen? Sicher, Hugo hat seine abstrakten Bilder nie ausgestellt, sie auch nicht zuhause aufgehängt und nur ganz wenigen Menschen gezeigt, und er hätte damit in einer Öffentlichkeit, die schon die Impressionisten mit Spott und Hohn übergoss, nicht die geringste Chance gehabt, vielleicht sogar seinen Ruf als gefeierter Dichter und soziales Gewissen der Nation massiv beschädigt – galten gegenstandslose Bilder im 19. Jahrhundert doch als Inbegriff des Absurden, Verrückten und Lächerlichen, wie Rosenberg anhand zahlreicher Karikaturen (unter anderem Wilhelm Buschs „Maler Klecksel“ von 1884) belegt. Der Kunstdiskurs seiner Zeit hielt einfach keinen Rahmen und keine Begriffe bereit, in den und auf die Hugos abstraktes Werk gepasst hätte. Diesen diskursiven Rahmen schuf erst Kandinsky, denn Hugo fand dafür trotz aller Sprachgewalt, die ihm zur Verfügung stand, mit Ausnahme des Terminus „rêverie“ (vage Träumerei, Halluzination) keine Worte. Umso atemberaubender sind seine Bilder.

Turner Hugo Moreau bis 6. Januar 2008, www.schirn-kunsthalle.de