Thomas Donga-Durach

ZURÜCK IN DIE KUNSTGESCHICHTE

Thomas Donga-Durach

BACK INTO ART HISTORY

„Die Befreiung der Kunst von der traditionellen Aufgabe, Geschichten zu illustrieren, hat [...] nicht zur Geschichtslosigkeit geführt, sondern erst die Voraussetzung geschaffen, unter der die Kunstgeschichte aus einer äußeren Beschreibung zum inneren Gesetz der Kunst geworden ist."

Boris Groys[1]

Der Titel des malerischen und skulpturalen Zyklus *Zurück in die Kunstgeschichte* von Frank Herzog kann in seiner ambivalenten Lesart leicht missverstanden werden. Doch handelt es sich nicht um eine etwaige Aufforderung zur Rückkehr zu anerkannten und bewährten Darstellungsformen der Vergangenheit. Viel mehr beinhaltet dieser Titel den Appell, sich der Kunstgeschichte nicht zu verschließen, sondern sie als Künstler und als Rezipient genauestens zu studieren, um zu verstehen, warum sich die Kunst auf die eine oder andere Art entwickelt hat. Der Zyklus kann insofern als Reflexion auf das teleologische, also ziel- und zweckgerichtete Modell der Kunstgeschichte verstanden werden, wie es der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg entwickelte, der für die unbedingte Autonomie der Kunst eintrat und die Entwicklung der Kunst seit der Renaissance als folgerichtigen historischen Prozess betrachtete. Greenbergs Ansatz sah als Ziel der Kunst die Freilegung des künstlerischen Verfahrens und die Reflexion des Mediums im Werk selbst. Darauf, dass die Schaffung eines vollkommen autonomen Werkes allerdings unmöglich ist, weist Boris Groys hin, denn selbst ein Bild, das den Forderungen einer auf völlige Autonomie und Selbstreferenzialität abzielenden Kunstgeschichte entsprechend entsteht, bleibt illustrativ: „Es illustriert nämlich die Kunstgeschichte selbst. Sich von der Illustrativität endgültig zu befreien, bedeutet also für die Kunst, sich auch von der Kunstgeschichte als Geschichte der Befreiung von der Geschichte zu befreien"[2] womit sich die teleologische Kunstgeschichte selbst abschaffen würde.

Frank Herzog ist sich dieses unauflöslichen Widerspruchs bewusst. In seinen Fräulein-Porträts vereint er die Eckpfeiler der neuzeitlichen Kunstgeschichte Figuration und Abstraktion miteinander, fügt mithin der Kunstgeschichte selbst einen weiteren Subtext hinzu und rückt damit von der (gescheiterten) Utopie der vollkommenen Autonomie des Kunstwerks ab. Trotzdem verliert er die teleologische Perspektive nicht aus den Augen, indem er die Folgerichtigkeit der Kunstgeschichte von der Figuration zur Abstraktion thematisiert und anerkennt.

Die Kunstgeschichte ist keine rein auf ästhetische Entwicklungen beschränkte historische Wissenschaft, sondern untrennbar mit der gesellschaftlichen und politischen Geschichte der Menschheit verknüpft. Wie andere historische Disziplinen unterliegt sie dem Problem der Filterung durch vorherrschende politische und gesellschaftliche Verhältnisse, das heißt,

Geschichtsschreibung selektiert und interpretiert die Fakten im Sinne der ihr übergeordneten Ideologie. So ergeben sich zum Teil völlig unterschiedliche historische Realitäten, je nachdem unter welchem Blickwinkel Geschichte überliefert wird. Kunst und auch Kunstgeschichte selbst als Subjekt der Geschichtsschreibung bilden davon keine Ausnahmen. Doch anders als in politischer Geschichte, in der die Legitimation von Machtansprüchen durch die Belegung-bisweilen auch Konstruktion - historischer Faktizität eine zentrale Rolle spielt, erlangte die Kunst der Neuzeit in der westlichen Hemisphäre relativ schnell einen Grad an Autonomie, der ausreichte, um sich in allen formalen und inhaltlichen Fragen stets selbst zu reflektieren, immer wieder zu negieren und zu erneuern. Insofern lässt sich die Kunst immer auch als ein Spiegel der Gesellschaft mit all ihren Widersprüchen, konkurrierenden Ideen und wechselnden Machtverhältnissen betrachten. Deutlich wird dabei aber, dass die Entwicklung der Kunst nicht ein bloßer sozioökonomischer Reflex ist ihre Entwicklung unterliegt vielmehr nur zu einem Teil empirisch und psychologisch erklärbaren Mechanismen und zu einem anderen Teil dem subjektiven ästhetischen Empfinden der Menschen, dessen Funktionsweise, also das Wie und Warum einer ästhetischen Urteilsfindung, bis heute nicht zufriedenstellend geklärt werden konnte. Dies mag daran liegen, dass ästhetisches Empfinden allen biologisch-darwinistischen und psychologischen Hypothesen zum Trotz - vielleicht eben keine erkennbare zweckgerichtete Funktion besitzt, sondern ein emotionales, individuell höchst unterschiedliches Erleben darstellt, das sich als persönliche psychische Signatur durch die chaotische Dynamik der unzähligen Erlebnisse, Einflüsse und Wendungen des Lebens herausbildet. Die einzige klare und nachweisbare Konstante in der Geschichte der ästhetischen Produktion – der Kunst – ist bislang, dass der Mensch seit mindestens 40.000 Jahren das Verlangen hat, seine ästhetischen Bedürfnisse durch die Herstellung von Artefakten zu befriedigen.



Löwenmensch aus der Stadel-Höhle auf der
Mittleren Schwäbischen Alb, 31,1 cm, Alter ca. 40.000 Jahre

Ob dies im Dienste eines schamanistischen Kultes, im Auftrag der Religion oder des Staates geschieht oder aus einem freien schöpferischen Drang heraus, spielt unter dem Aspekt der Kreativität als eine dem Menschen immanente und konstituierende Energie im Prinzip nur eine untergeordnete Rolle - stets haben sich einzelne Positionen gegen einen bestehenden Mainstream durchgesetzt und auch unter widrigsten Umständen neue Impulse für die

künstlerische Entwicklung gegeben, die wiederum nach einiger Zeit zugunsten neuer Ideen revidiert wurden.

Frank Herzogs Reflexion des Kunstbegriffs, wie sie in den Fräulein-Porträts zum Ausdruck kommt, beinhaltet die zwei großen widerstreitenden Phänomene der neuzeitlichen Kunst der europäischen bzw. westlichen Hemisphäre. Mit der unmittelbaren Verbindung von Figuration in Form des Porträts und Abstraktion mittels der geometrisierenden Bildhintergründe umfasst Herzog die neuzeitliche Kunstgeschichte der Malerei von der Renaissance bis zur Postmoderne, die sich seit ihren Anfängen durch die sich selbst legitimierende Autonomie von Kunst und Künstlern grundlegend von den vorhergehenden historischen Epochen unterscheidet. Denn selbst die antiken Bildwerke der Ägypter, Griechen und Römer, die seit der Renaissance im kollektiven Bewusstsein als „Kunst" gelten, waren in den Augen der zeitgenössischen Produzenten und Rezipienten lediglich Erzeugnisse von Handwerkern. Dies änderte sich auch im Mittelalter nicht, in dem nun auch noch das antike Ideal, das in Aristoteles' Forderung nach Naturähnlichkeit formuliert worden war, zugunsten der platonischen Verurteilung der Mimesis aufgegeben wurde, die sich im Mittelalter über den Neuplatonismus vermittelte, der in jedem Versuch der bildlichen Nachahmung der göttlichen Schöpfung einen Frevel sah. Die Individualisierung eines Schöpfers von Bildwerken über seinen Namen war im Mittelalter dementsprechend selten, so dass heute nur relativ wenige mittelalterliche Künstler, und das auch nur aus der Spätphase dieser Epoche, namentlich bekannt sind. Häufig lassen sich selbst die bedeutendsten mittelalterlichen Werke nur durch einen Notnamen zuschreiben, wie etwa „Meister der heiligen Veronika" oder „Meister des Marienlebens“ etc. Erst in der um 1400 in Florenz und in den Niederlanden zeitgleich eingeleiteten Übergangsphase zur Renaissance änderte sich dies: Mit der italienischen Frührenaissance und der von flämischen Künstlern wie Robert Campin, Rogier van der Weyden und Jan van Eyck begründeten „ars nova“, die über den Stil der Internationalen Gotik hinausging und sich durch rege wechselseitige Befruchtung entwickelte, individualisierten und emanzipierten sich Maler und Bildhauer als eigenständige, namentlich bekannte Künstlerpersönlichkeiten. Gesellschaftlich und kulturell wurde in dieser Zeit ein neues Kapitel der Menschheitsgeschichte aufgeschlagen, das bis heute fortgeschrieben wird: die Moderne.

Kunst der Neuzeit

Mit der Wiederentdeckung antiken Wissens, das im Mittelalter fast vollständig verloren gegangen war, entstand in den norditalienischen Republiken Italiens, aber auch im Anjou, in Burgund und den flandrischen Städten seit dem frühen 15. Jahrhundert ein politisches Klima, das in Verbindung mit dem Aufblühen des Handels die rasche Entwicklung von Kultur und Wissenschaften begünstigte. Erstmals kristallisierten sich in der Kunst Einzelpersönlichkeiten heraus, die sich mit ihren Werken im wahrsten Sinne des Wortes „einen Namen machten". Nun wurden Werke geschaffen, deren vornehmlicher Zweck nicht mehr die Darstellung eines Glaubensinhalts oder die Macht eines Herrschers war, sondern der Diskurs über den Entwurf, die Ausführung und die Könnerschaft, die sich im Werk transportierten. Es entstand der Beruf des Künstlers, und mit ihm eine eigene literarische Gattung, die sich ausschließlich mit der Rolle von Künstlern sowie mit der Produktion und Rezeption von Kunst beschäftigte: Ekphrasis. Außerdem begann mit der Autonomie des Künstlers das Paragone, der „Wettstreit der Künste“, den die Künstler mit Traktaten oder exemplarischen Werken

austrugen und bei dem sie der Frage nachgingen, welche der Künste – Malerei, Bildhauerei oder Architektur – als die edelste zu bezeichnen sei.

Das Porträt: Höhepunkt der Kunst als Mimesis

Die Porträt- oder Bildnismalerei ist die älteste Gattung der realistischen Darstellung in der Kunst der Neuzeit, wobei ihre Tradition sogar noch weiter zurückreicht, beruft sie sich doch auf die antiken Vorbilder des römischen Naturalismus, wie sie in den Mumienporträts – den ersten realistischen Individualportraits des alexandrinischen Kunstkreises des 1. bis 5. Jahrhunderts n. Chr. überliefert sind.

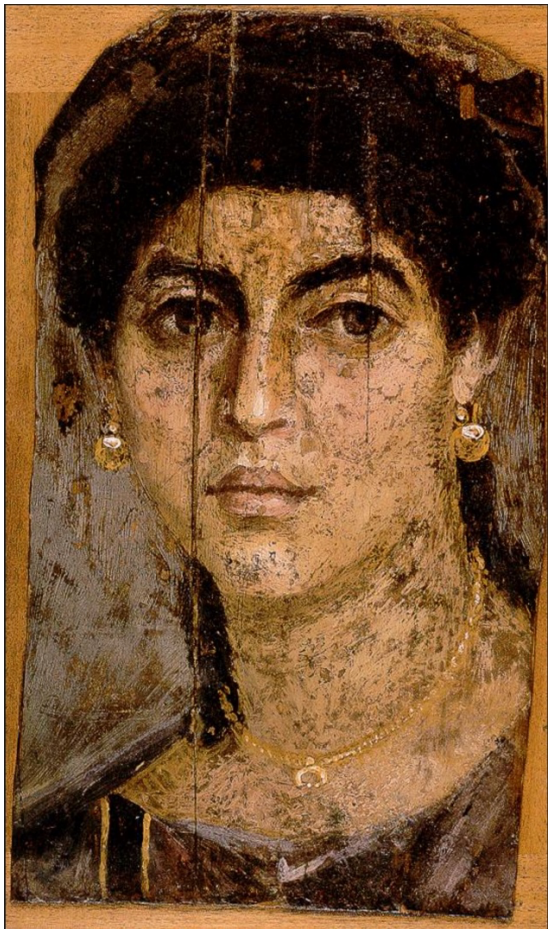


Abb.2. Antiker Realismus:
Ägyptisches Mumienporträt, 2. Jahrhundert n. Chr.

Zwischen der Antike und der Renaissance, also im sogenannten Mittelalter, das etwa vom 4. bis 14. Jahrhundert andauerte, spielte das individuelle Bildnis hingegen eine untergeordnete Rolle.



Triumph der aristotelischen Forderung nach Ähnlichkeit:
Rogier van der Weyden (1399–1464), *Frau mit Flügelhaube*, 1435

Die Malerei zielte in jener Zeit auf ideelle Darstellung ab und verlor infolgedessen die Fähigkeit zur differenzierten Abbildung der menschlichen Physiognomie. So sind die überlieferten Bildnisse der karolingischen und ottonischen Herrscher in erster Linie Sinnbilder ihres Amtes und tragen keine individuellen Züge. Erst in der Romanik und Gotik wurden mit den Stifterbildern, in denen bereits das Bedürfnis nach individualisierter Darstellung angelegt war, realistischere Darstellungen erzielt, die allerdings – auch aufgrund der verlorengegangenen maltechnischen Kenntnisse – immer noch formelhaft und schematisch wirkten. Erst mit der Renaissance in Italien und den überragenden Fähigkeiten der spätmittelalterlichen flämischen Maler setzte sich die naturalistische Darstellung in der Porträtkunst vollends durch. Dem Betrachter zugewandt und wirklichkeitsgetreu wiedergegeben, entsprachen die Bildnisse der zeitgenössischen, auf Aristoteles rekurrierenden Forderung nach Ähnlichkeit ein Paradigmenwechsel, der sich fast 500 Jahre später mit dem Diskurs über die Abstraktion noch einmal zugunsten Platons Verurteilung der Mimesis umkehren sollte (Abb. 3). Doch zunächst entwickelte sich das Porträt noch während der Renaissance zum dominierenden Genre der Malerei, was es bis ins 19. Jahrhundert hinein bleiben sollte. Wie keine andere Kunstform taugte die Bildnismalerei als perfektes Vehikel zur Darstellung bürgerlicher Emanzipation von der Jahrhunderte währenden feudalen Herrschaft. Innerhalb kurzer Zeit entstand im Auftrag von Bürgern, Kaufleuten und Gelehrten der gesamte, bis heute gültige Kanon von Porträtformen.

Die Fräulein-Porträts

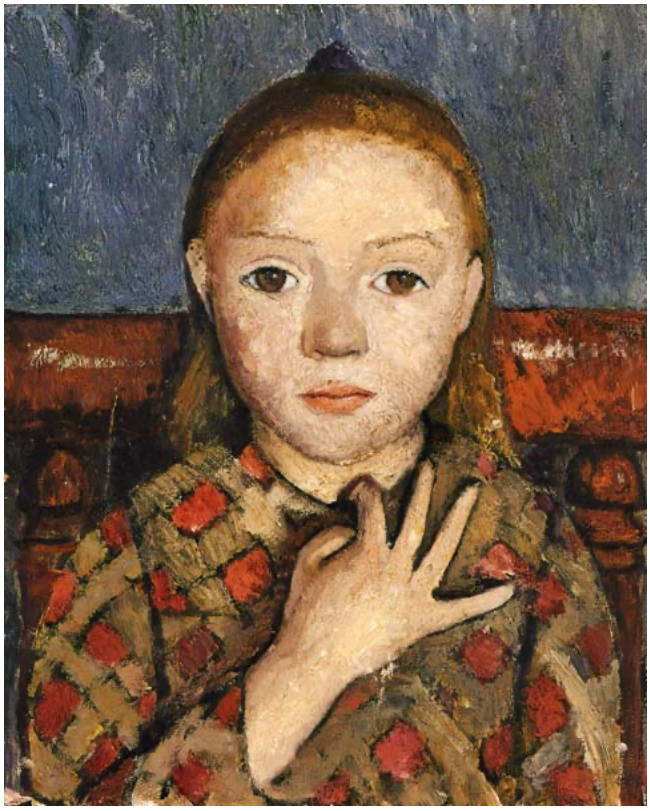
In den *Fräulein-Porträts* Frank Herzogs finden sich verschiedene kunstwissenschaftliche Aspekte, die ihre eindeutige Zuordnung zu einem bestimmten Genre unmöglich machen. Erscheinen sie zunächst als klassische Porträts, können sie aber bei näherer Betrachtung ebenso als abstrakte Bilder oder – in ihrer Serialität – als konzeptionelle Kunst aufgefasst werden. Die in der sich wiederholenden Komposition der Fräulein-Porträts sich äußernde Serialität lässt etwa an die Fotoserien von Bernd und Hilla Becher denken, in denen Industriegebäude, Wassertürme oder Fachwerkhäuser bewusst unemotional, immer aus einer bestimmten unveränderten Perspektive unter den immer gleichen Lichtverhältnissen eines grauen bedeckten Himmels abgebildet sind. (Abb.4)



Archäologie der Industriekultur: Bernd und Hilla Becher (1931–2007, 1934–2015), *Wassertürme*, 1967–80

Die Bechers verfolgten damit ein Bildkonzept, mit dessen Hilfe sie Typologien bestimmter Arten industrieller Bauten erstellten. In diesem Sinne verstanden sie ihre Arbeit als Archäologie der Industriearchitektur, als Spurensuche und kulturelle Anthropologie zugleich.

Auch die Serialität der *Fräulein-Porträts* spricht für eine Suche nach etwas Typischem. Schließlich wiederholen sich in ihnen gewisse Aspekte: Alle Bilder sind mit den gleichen Techniken auf goldockerfarbenen Samt verfertigt und weisen stets das gleiche Format auf. Stets sind die porträtierten Kinder en face als sitzende Halbfigur mit dem gleichen Papillon-Hündchen im Arm dargestellt. Mit neutralem Gesichtsausdruck blicken sie den Betrachter direkt an. Dabei sind sie doch eindeutig individuell voneinander unterschieden: Es handelt sich um reale Kinder aus der direkten Nachbarschaft von Herzogs Atelier, die – ganz klassisch – Modell gesessen haben. Das eingehende Studium der Gesichter, das Herzog während der Sitzungen möglich war, zeigt sich in den genau wiedergegeben, Persönlichkeit ausstrahlenden Mienen der Kinder. Darin ähneln sie den expressionistischen Kinderbildnissen von Paula Modersohn-Becker, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals Kinder malte, die frei von Sentimentalität und Anekdotischem eine ernsthafte und ungeschönte Wahrnehmung auf das Kind als eigenständige und vollwertige Persönlichkeit vermittelten - womit sie bei ihren Zeitgenossen noch auf großes Unverständnis stieß.



Das Kind als eigenständige Persönlichkeit:
Paula Modersohn-Becker, *Mädchenbildnis*, 1905

Der Hund

Eine weitere sich stets wiederholende Komponente in den *Fräulein-Porträts* ist das im Profil dargestellte Papillon-Hündchen, ein „Kontinentaler Zwergspaniel“, der im Laufe der Kunstgeschichte vor 1800 in seiner eng verwandten Form des Phalene mit hängenden Ohren immer wieder in Kinder- und Frauenporträts auftauchte. Seine Existenz ist durch zahlreiche Bilder – durch die Jahrhunderte bei Tizian, Anthonis van Dyck, François Boucher, Goya und anderen – belegt. Auch wenn er kaum mehr als eine Randnotiz in der Kunstgeschichte ist, so kann man doch behaupten, dass der Phalene eine gewisse Konstante darstellt und dem Menschen im Bildnis ein „treuer Begleiter“ durch die Zeiten ist.


Tizian, *Porträt Clarissa Strozzi*, 1542

Dieser Hund wird in Frank Herzogs jüngstem Werkzyklus nun reaktiviert. Als Skulptur ist sein Kopf in den 13 Vasen-Arbeiten plastisch dargestellt, und in den Fräulein-Porträts sowie in den großformatigen Bildern *Morgenflut*, *Controllerin*, *Oberchefin* und *Spaziergang im Staubmantel* taucht er immer wieder auf. In stets der gleichen Haltung auf dem Schoß der Kinder sitzend dargestellt, wirkt der Hund zunächst wie eine Staffagefigur, die den Porträtierten als kindliches Attribut hinzugefügt wurde. Allerdings mag die Positionierung des Hundekopfes in der Bildmitte auf eine darüber hinausgehende Bedeutung hinweisen, und eine weitere Irritation ergibt sich durch die Bildtitel: Man geht zunächst automatisch davon aus, dass die Titel die Namen der porträtierten Mädchen nennen, bis man über den einzigen Jungen in der Reihe stolpert, Fräulein und Lovis. Bedenkt man darüber hinaus, dass Frank Herzog hier seinen eigenen Hund namens „Fräulein“ gemalt hat, so erlangt das Tier plötzlich eine größere Bedeutung: Nun ist kaum noch mit Bestimmtheit zu sagen, ob in den Bildern in erster Linie Kind oder Hund porträtiert ist. Wie in einem Vexierbild tritt das scheinbar Nebensächliche plötzlich in den Vordergrund: Der Hund wird zur zentralen Figur in den Porträts, was eine eklatante Umkehr der traditionellen Hierarchie des Bildpersonals im klassischen Bildnis ist. Nun ist Frank Herzog nicht der Typ „fanatischer Hundefan“, der seinem kleinen Liebling ein künstlerisches Denkmal setzen will. Dessen vielmehr symbolische Bedeutung wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass der Hund als „des Menschen bester Freund“ eine Sonderstellung genießt, die sich durch die gesamte Menschheitsgeschichte hindurch verfolgen lässt. Als seit mindestens 15.000 Jahren domestiziertes Raubtier steht er zwischen ungezähmter Natur und geordneter Kultur. Der Hund ist in beiden Welten zu Hause, und durch seine einzigartig weit fortgeschrittene Domestikation ist er das Tier, das am besten mit dem Menschen kommunizieren kann. Diese vermittelnde Rolle des Hundes zwischen dem Menschen auf der einen Seite und der Natur auf der anderen Seite überträgt Herzog auf die Kunstgeschichte. Das Papillon-Hündchen „Fräulein" vermittelt zwischen kunsthistorischen Sphären, in deren Grenzbereich sich der

Maler begibt. Der Hund wird zum quasi-mythologischen Führer des Künstlers auf der Grenze zwischen Figuration und Abstraktion. Herzogs Sache ist es dabei nicht, das eine dem anderen vorzuziehen. Er begreift Figuration und Abstraktion als Antipoden, die sich zwar formal und inhaltlich diametral gegenüberstehen, die aber doch untrennbar miteinander verbunden sind. In den Fräulein-Porträts treffen diese beiden Gegenpole aufeinander - die Welt der Figuration mit dem Porträt als höchstem Ausdruck von Mimesis und Individualisierung und die Welt der Abstraktion als deren radikaler Gegenentwurf der vollkommenen Loslösung vom Gegenstand, von der Naturähnlichkeit und letztlich von der individuellen Handschrift des Künstlers. Dabei gibt es keine offensichtlichen Verweise in den Bildern, keine direkten Zitate, sondern im wahrsten Sinne des Wortes, hintergründige Elemente, die mehr oder weniger vage und immer mehrdeutig an bestimmte abstrakte Kompositionsprinzipien erinnern.

„There is no such thing as a good painting about nothing“

Diesen Satz prägten Mark Rothko, Adolf Gottlieb und Barnett Newman[3] im Jahr 1943 und brachten damit den bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder aufgeflammten Widerstreit zwischen den aristotelischen und den platonischen Prinzipien auf den Punkt. Die Kunst war im 19. Jahrhundert mit dem Historismus, bei dem man auf ältere Stilrichtungen zurückgriff und sie nachahmte, in eine Sackgasse geraten. Dieses Phänomen hatte sich schon im Nebeneinander von Klassizismus und Romantik um die Wende zum 19. Jahrhundert ankündigt, trat nun aber offen zutage, indem die Kunstgeschichte immer häufiger geplündert wurde: Neugotik, Neorenaissance, Neoromanik, Neobarock, Neorokoko – das Präfix „Neo“ konnte nicht verschleiern, dass die Kunst im Akademismus erstarrt war. Das Neue war das Alte in modischer Form, die künstlerische Entwicklung war an seine Grenzen gestoßen und reproduzierte nur noch das akademisch anerkannte und abgesegnete Repertoire. Erst mit dem in den 60-er Jahren des 19. Jahrhunderts in Frankreich einsetzenden Impressionismus begannen Künstler, sich gegen die Lehrmeinung zu stellen und die Kunst – von der Kritik zunächst verachtet – zu erneuern. Der gemalte Gegenstand als solcher rückte aus dem Zentrum des künstlerischen Interesses, vielmehr wurde nun die Wirkung des Lichts auf ihm betont, die Bilder erhielten einen flüchtigen, spontanen Charakter. Farbe war nicht mehr nur Mittel zum Zweck, sondern erhielt einen eigenen Stellenwert als physikalisches, kunstwürdiges Phänomen – ein wichtiger Schritt fort von der subjektiven äußeren Auffassung der Dinge hin zum autonomen Bild mit seiner Eigengesetzlichkeit. Bis zum vollständigen Verzicht der Nachahmung der gegenständlichen Wirklichkeit war es von da aus nur noch ein relativ kleiner Schritt.


Francis Picabia, *Caoutchouc*, 1909

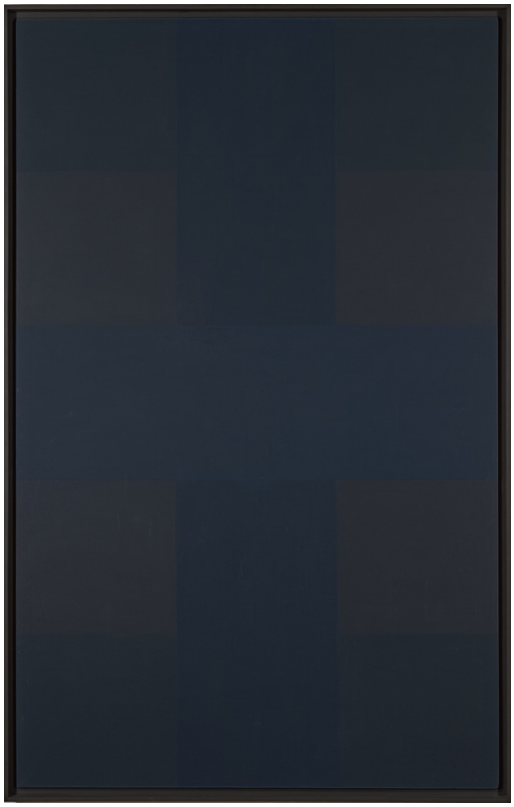
Bereits 1909 hatte Francis Picabia das erste abstrakte Bild der Geschichte gemalt, und 1911/12 folgte mit dem Erscheinen des Buches *Über das Geistige in der Kunst* von Wassily Kandinsky eine Schrift, in der sich die bis heute relevanten Möglichkeiten abstrakten Gestaltens im Ansatz theoretisch vorformuliert finden. Eine radikale Reduktion der bildnerischen Mittel fand fast zeitgleich in Russland bei Kasimir Malewitsch statt. Sein *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* konzipierte er schon 1913, und 1915 trat er bei der Letzten futuristischen Bilderausstellung *0,10* in Petrograd damit an die Öffentlichkeit. Das Bild war für Malewitsch die Grundlage seiner revolutionären suprematistischen Theorie der „reinen Gegenstandslosigkeit“.

In der Folge arbeiteten viele Künstler an der Abstraktion, und es entstanden Künstlergruppen und Bewegungen, die sich der Verbreitung der ungegenständlichen Kunst verschrieben. Eine wichtige Entwicklungslinie, die bis zur Begründung von Color Field Painting in den 1940er sowie Hard Edge und Minimal Art in den 1960er Jahren führte, begann mit der Konstitution der Gruppe De Stijl von Theo van Doesburg und Piet Mondrian im Jahr 1917, die die „reine" Farbe als einziges künstlerisches Ausdrucksmittel und die absolute Konkretheit in der Aussage forderten. Im Bauhaus wurden unterdessen auch abstrakte Theorien im Kontext des dort angestrebten Gesamtkunstwerks wissenschaftlich untermauert. Nach van Doesburgs Tod im Jahr 1931 bildete sich die Gruppe Abstraction-Création, die mit der Herausgabe von Jahresheften mit dem Titel abstraction-création, art non figuratif die konkrete Kunst theoretisch und methodisch bis 1936 untermauerte. Künstler wie Max Bill, Josef Albers und Victor Vasarely, aber auch berühmte Vertreter von Dada, Bauhaus, De Stijl und Kubismus wie Jean Arp, Willi Baumeister, Robert Delaunay, Wassily Kandinsky, Frank Kupka, Laszlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian oder Kurt Schwitters beschäftigten sich mit dieser neuen Richtung und gehörten zu ihren zeitweise 400 Repräsentanten.

Die Künstler reflektierten nun in hohem Maße den Gestaltungsprozess selbst und erkannten und propagierten seine gesellschaftliche Relevanz. Im Unterschied zum abstrahierenden, durch expressionistische Verformung geschaffenen Bild, wurde konkrete Kunst als „exakt, antiimpressionistisch" definiert, die mit streng wissenschaftlichen Mitteln „vollständig im Geist entworfen und ausgestaltet" wird. Die Studien der Abstraction-Création und die darin

verfolgten Prinzipien der konkreten Kunst bildeten die Grundlage für die Post-Painterly-Abstraction, der Nachmalerischen Abstraktion, die Piet Mondrian 1942/43 in New York mit seinem Gemälde Broadway Boogie Woogie anstieß. Dieses Bild beeinflusste eine ganze Generation junger Künstler, die sich der chromatischen Abstraktion mittels geometrischer Farbflächen verschrieb. Vor allem in der Nachfolge von Josef Albers inspirierte es Künstler wie Ad Reinhardt, Mark Rothko, Barnett Newman oder Clifford Still dazu, im Jahr 1948 das Color Field Painting als Variante des Abstrakten Expressionismus zu entwickeln, das aber die subjektiv-gestische Malweise des Action Painting vermeidet.

Alles Figürliche wird konsequent eliminiert, und die Farbe rückt in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Ad Reinhardt zum Beispiel ist in seinen Bildern auf der Suche nach einer „inhaltslosen Kunst" im Sinne des suprematistischen Quadrats von Malewitsch: „Art is art-as-art and everything else is everything else. Art is art is nothing but art“. Auch Barnett Newman, Mitbegründer des Color Field Painting, dessen Werk seit 1937 um den Begriff des Erhabenen kreiste, kommt 1948 zu dem Schluss, dass dieses Phänomen weder in Worte noch in figurative Darstellung zu fassen sei, sondern ausschließlich mit den Mitteln der Farbdifferenzierung dargestellt werden könne.



Ad Reinhardt, *Abstract Painting #20*, 1956



Frank Herzog, Fräulein-Annika, 2007

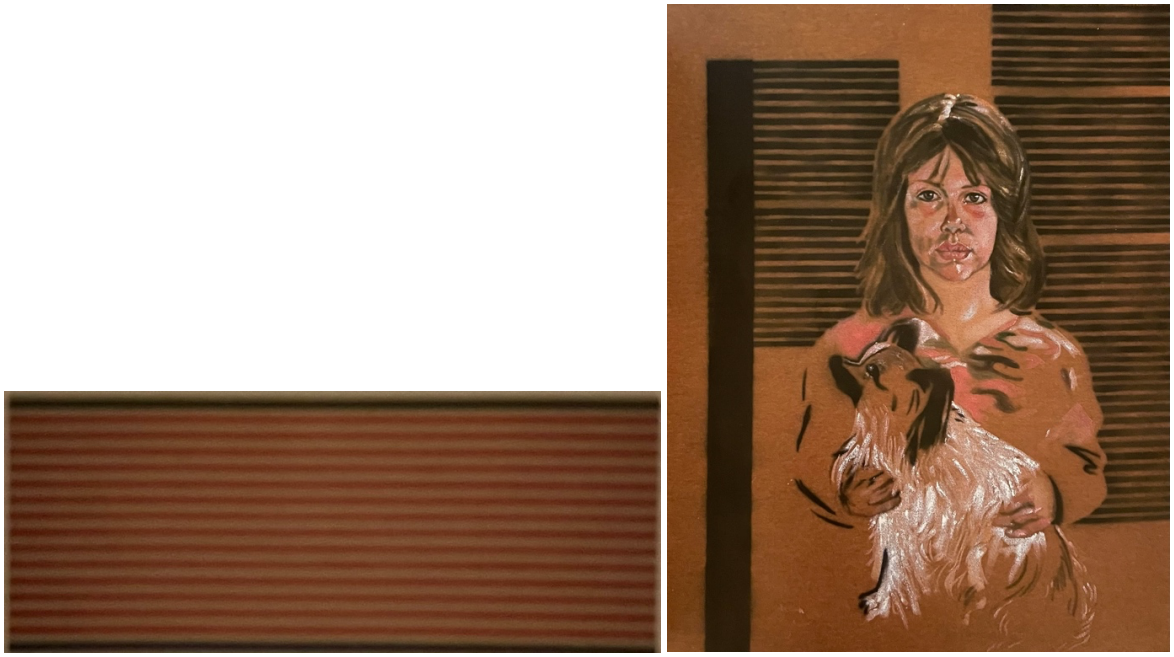
Die Verbreitung von Acrylfarben in Künstlerqualität Anfang der 1960er Jahre schuf die technische Voraussetzung für das Hard Edge Painting, das, vom Color Field Painting Barnett Newmans, Ad Reinhardts, Mark Rothkos und Josef Albers‘ ausgehend, klare und präzis konstruierte geometrische oder organische Formen in kalten, makellos aufgetragenen farbigen Flächen, die durch harte Kanten voneinander abgegrenzt sind, nebeneinandersetzt.



Barnett Newman,
Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I, 1967/68

Frank Herzog, Fräulen-Lisa, 2007

Die „Instant Images" von Kenneth Noland oder Frank Stella brachen mit den Sehgewohnheiten, die auf einem (unterstellten) ästhetischen Harmonieempfinden basierten, und produzierten Bilder, die keine tieferen Interpretationsschichten vorzuweisen hatten, sondern die signalartig eindeutig im ersten Augenblick der Wahrnehmung vollständig erfassbar sein sollten.



Kenneth Noland, *Open End*, 1967

Frank Herzog, *Fräulein-Evelyn*, 2007

Das Bild wurde das, was Alexander Rodtschenko bereits 1917 einmal geäußert hatte: „eine Leinwand mit Farbe drauf". Ein farbiges Objekt also, das keinen darstellenden Bezug mehr zur Wirklichkeit hatte, insofern auch nicht mehr an die traditionellen Formate der Malerei –

Quadrat, Rechteck oder Tondo – gebunden war und nun jede beliebige Form annehmen konnte. Die „Shaped Canvases“ von Frank Stella waren ein konsequentes Ergebnis dieser Entwicklung, die das Potenzial der Abstraktion, Dingcharakter annehmen zu können, voll ausschöpfte. 1964 sagte Stella über seine Arbeit: „What you see is what you see“. In einem Satz umriss er damit das Prinzip des Minimalismus in der Malerei und Plastik, der auf entindividualisierte Kompositionen unter Beschränkung auf wenige formale Darstellungsmittel abzielte. Die Minimal-Künstler führten die Geometrisierungstendenzen, die vom Bauhaus ausgingen, fort und verstanden ihre Arbeit in direkter Anknüpfung an Hard Edge und Color Field Painting als Reaktion auf den emotionalen Subjektivismus des Abstrakten Expressionismus und die suggestiven Bilder der Pop Art.



Frank Stella, *Empress of India*, 1965

Insbesondere bei Donald Judd führte die radikale Ablehnung der künstlerischen Handschrift dazu, dass er das Konzept des Künstlers als Designer und nicht notwendigerweise auch Produzenten des Kunstwerks entwarf. Judd ließ die meisten seiner raumbezogenen plastischen „spezifischen Objekte" von Fachleuten für die jeweiligen Materialien herstellen und vertrat die Auffassung, dass es nicht von Belang sei, wer ein Kunstwerk umsetzt. Damit beendete er theoretisch die Geschichte des Ideals vom Maler- oder Bildhauergenie, wie es die Renaissance hervorgebracht hatte – ohne allerdings die Utopie des vollkommen autonomen Kunstwerks Greenbergscher Prägung letztlich in die Realität umgesetzt zu haben.



Donald Judd, Ohne Titel, 1973



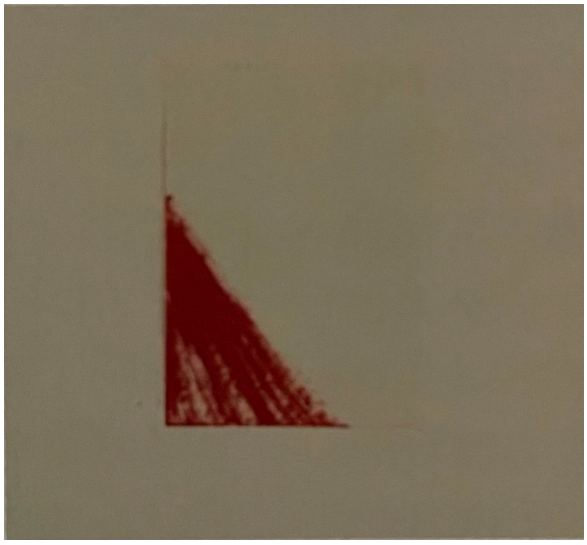
Frank Herzog, *Fräulein-Livia*, 2007

Eine der Minimal Art verwandte malerische Entwicklungslinie wurde mit der zweidimensionalen Variante der Op Art, die von Victor Vasarely als „Farbvibrationskunst“ entwickelt wurde, verfolgt, die sich auf die experimentellen Traditionen des Bauhauses und des russischen Konstruktivismus berief. Diese von vielen Künstlern vertretene Richtung war jedoch – im Gegensatz zum Color Field Painting und Hard Edge – weniger an der diskursiven Auslotung der Grenzen der Kunst interessiert, als vielmehr an den realen physikalischen Phänomenen der Farbe und deren Wahrnehmung. So wandelte etwa Günter Fruhtrunk (1923–1982) das Prinzip der Kontrastvibration ab, indem er unterschiedlich breite Farbbänder in schwarze Flächen einordnet, die den Farbbahnen eine gesteigerte plastische Leuchtkraft vermitteln.
Doch auch die Perfektion der geometrischen Formen in Minimal- und Op Art riefen wiederum künstlerische Reaktionen hervor, die sich nicht mit der Forderung nach der Abschaffung der künstlerischen Handschrift identifizierten und die auch Raum für spirituelle Aspekte der Kunst boten. Die Künstler der Post Minimal Art etwa, die wie Carl Andre oder Robert Morris aus der Minimal Art kamen, betonten sehr stark die Objekthaftigkeit der verwendeten Materialien, die in minimalistischer Manier der analytischen Formkonzeption miteinander kombiniert oft monumentale Gesamtwirkung im Raum hervorriefen. Eine malerische Position des Post-Minimalismus vertrat dabei der Beuys-Schüler Blinky Palermo, der mit vielen Werkgattungen gleichzeitig arbeitete und auf den expressiven Möglichkeiten der Malerei beharrte. Seine Arbeiten dienten ihm dazu, „das räumliche Schwingen und plastische Ausgreifen von Farbformen in den verschiedenen Medien vergleichend zu analysieren und jeweils doch mit einer zwingenden Individualität zur Anschauung zu bringen". Dabei benutzte er ein klares Formenvokabular, in dem immer wieder Winkel- und Dreiecksformen als vorherrschende Elemente auftauchten. Blinky Palermo war ein Künstler, der unbeirrt von der teilweise beißenden Kritik seiner Zeitgenossen stilistische Elemente der konkreten Kunst mit poetischen und individualistischen Momenten zusammenführte und die

Entwicklung der Malerei, deren Ende mit der Minimal Art zum wiederholten Mal konstatiert wurde, dadurch vorantrieb.

Synthese

Frank Herzog führt die beiden künstlerischen Extrempositionen der Figuration und Abstraktion in den *Fräulein-Porträts* zusammen. Dabei ist er weder Konzeptkünstler oder konservativer Bildnismaler noch abstrakter Künstler. Er findet in der Auseinandersetzung mit den maßgeblichen Strömungen der Kunstgeschichte zu einer persönlichen Form des Ausdrucks, die sich nicht im postmodernistischen „Everything goes" verliert, aber auch keine bildnerische Form ausschließt, um eine Aussage zu treffen.



Blinky Palermo, *Ohne Titel*, 1976



Frank Herzog, *Fräulein-Sofia*, 2007

Die Zusammenführung von klassischer und moderner (abstrakter) Kunst mittels postmoderner eklektischer Kombinationsverfahren ist für ihn ein Mittel, die Reflexion über Geschichte im Allgemeinen und Kunstgeschichte im Besonderen anzuregen. Bereits im Entstehungsprozess der *Fräulein-Porträts* spiegelt sich Herzogs konkrete Auseinandersetzung mit den Produktionsvoraussetzungen der antipodisch aufgefassten Kunstsysteme: Das – heute nur noch selten ausgeübte – Malen eines Porträts „in Echtzeit" vor dem lebenden Modell steht neben der mittels Sprühlack und Schablonen von jeglichem persönlichen (Pinsel-)Duktus befreite Gestaltung des abstrakten Bildhintergrundes.



Francis Bacon,
Sphinx – Porträt von Muriel Belcher, 1979

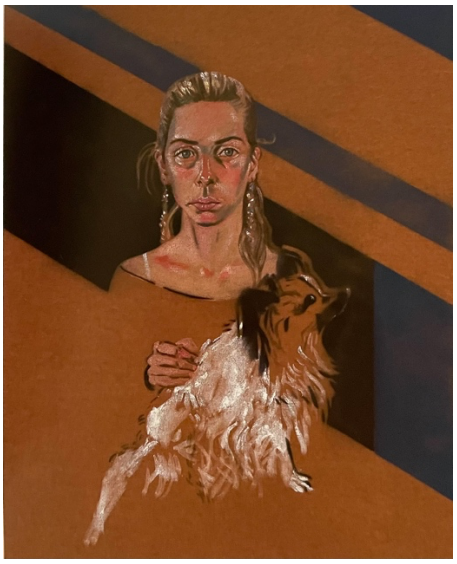


Frank Herzog, *Fräulein-Julia*, 2007

Eine entfernte formale Verwandtschaft zu Porträts von Francis Bacon ist dabei durchaus kein Zufall. Bacon entschloss sich Anfang der 1940er Jahre – auch aus seiner persönlichen, schwierigen Biografie heraus –, zu einer Zeit, da die Abstraktion die Figuration zu verdrängen begann, bewusst den Menschen ins Zentrum seiner Kunst zu setzen. Mit schonungslosen Selbstporträts und Bildnissen von Freunden schuf er zeitgenössische Ikonen des in und an seiner Zeit leidenden Individuums. Surrealistische und konstruktivistisch-abstrakte Elemente trafen hier aufeinander und schufen eine Synthese der so gegensätzliche Kunstauffassungen. Zusammen genommen sind die Positionen der Kunst in der Gegenwart weder konservativ noch progressiv.
Der Aspekt der Synthese ist es schließlich auch, der in den *Fräulein-Porträts* im Zentrum des Interesses steht. Mit der Frank Herzog eigenen humorvollen – und im Gegensatz zu Bacon keineswegs pessimistischen – Art versehen, beschreibt ihn dieses Werk als Vertreter der Moderne, der davon überzeugt ist, dass gesellschaftlicher Fortschritt nur dann möglich ist, wenn man sich immer wieder die Vergangenheit vergegenwärtigt. In fast allen seinen Arbeiten schwingt unterschwellig die Aufforderung an den Betrachter mit, die Reflexion der Vergangenheit als Bestandteil der Gegenwart in die Entscheidungen der Zukunft mit einfließen zu lassen. Dass dies nicht von ungefähr kommen kann, beweist sein Œuvre, dessen Entschlüsselung manchmal ein nicht geringes Maß an Bereitschaft voraussetzt, sich mit Ikonografie und Kunstgeschichte zu beschäftigen. Im Fall des Werkkomplexes Zurück in die Kunstgeschichte muss der Betrachter bereit sein, die Spurensuche durch das Dickicht der Kunsthistorie aufzunehmen, um dann aber auch - und das ist durchaus im Sinne des Künstlers – eine Menge Spaß an der Kunst zu haben.



Günter Fruhtrunk, Grau-Schwarz-Gelb 1970



Frank Herzog, Fräulein-Sofia, 2007

1 Boris Groys: „Der Tod steht ihr gut", in: *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zur Kunst und Kunstgeschichte heute*. Hrsg: Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt, München 1995, S.13.
2 Ebda., S. 15.
3 Aus dem Manifest von Mark Rothko, Adolf Gottlieb und Barnett Newman, das am 13. Juni 1943 in der New York Times abgedruckt wurde, zitiert aus: Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1968, S. 545.