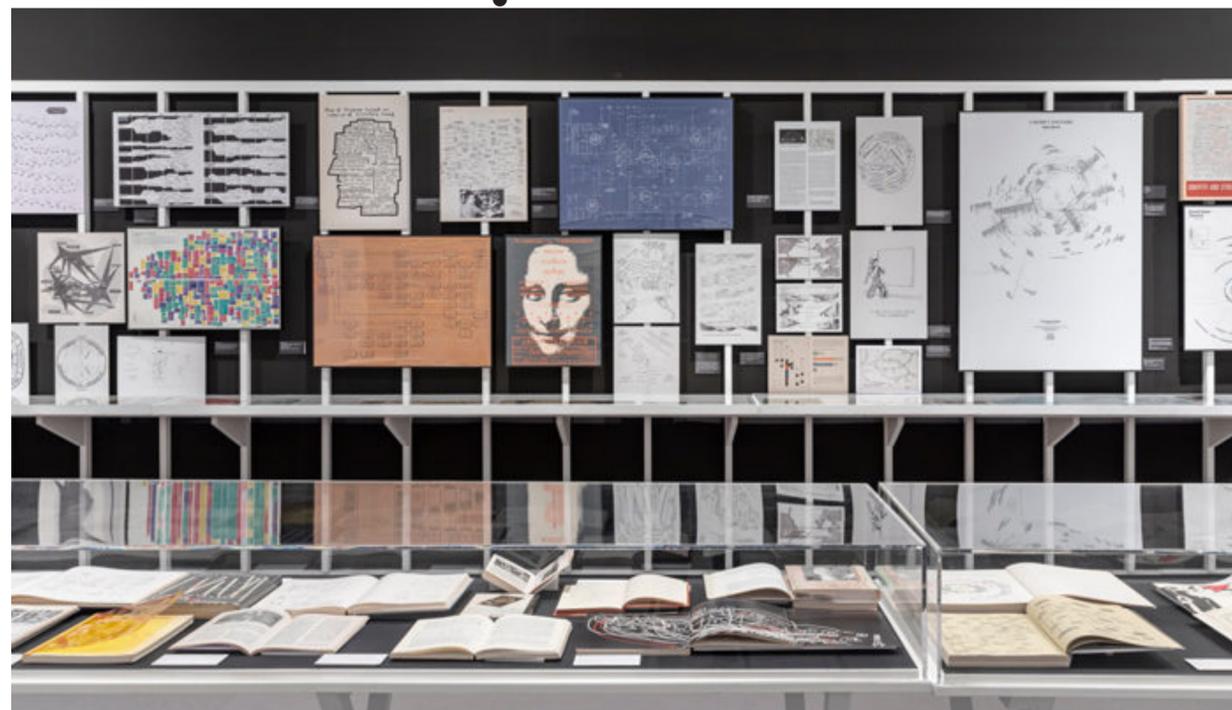


In the
beginning
was
the eye,
not the word
Otto Pächt



Manuel Fontán del Junco et al. GENEALOGIES OF ART OR THE HISTORY OF ART AS VISUAL ART

ELIF AKYÜZ

Fundación Juan March, Madrid / Museo Picasso, Malaga 2019-2020

In großen Futura-Typen prangt es auf einer der ersten Seiten des Katalogs: »In the beginning was the eye, not the word«. Es sind dieselben Worte, die Besucher der Fundación Juan March zwischen dem 11. Oktober 2019 und dem 12. Januar 2020 an der Eingangspforte der Institution lesen konnten. Wer sich aufgemacht hatte, um die Madrider Ausstellung *Genealogías del Arte, o la historia del arte como arte visual* anzuschauen, sah sich dort mit der provokanten Umdeutung des Satzes aus dem Johannesevangelium konfrontiert. Als lexiphobes Aperçu schwebten die Worte des Wiener Kunsthistorikers Otto Pächt im Foyer. Sie schienen die Antwort auf die Frage zu sein, die das Kuratorenteam bei der Konzeption der Ausstellung angetrieben haben muss: Wenn die Kunstgeschichte die Wissenschaft der Bilder ist, müsste sie nicht als visuelle Disziplin ausgeübt werden, statt ihrem Forschungsanliegen in Texten und mit Worten eine Stimme zu verleihen?

Der konservativen Dichotomie zwischen Wort und Bild, zwischen Exponat und Ausstellungstext wirkte dieses Konzept also entgegen: Sowohl für den Katalog, als auch für die Schau selbst stand das Diagramm als hybrides Gebilde im Zentrum. So stand der Besucher vor den fotografischen Reproduktionen von Aby Warburgs Bildertafeln, wie einst der Gelehrte *in persona* es tat, passierte Hauptwerke avantgardistischer Malerei und streifte um futuristische Skulpturen herum, bevor er am Ende der ersten Abteilung auf die monumentale Projektion eines der prominentesten Stammbäume der Kunstgeschichte zueilte: Dem kanonbildenden Versuch Alfred H. Barrs, die Kunstströmungen der Moderne schematisch auf ein Blatt Papier zu bannen. Seine Schemazeichnung zierte schließlich seit 1936 den Umschlag des Katalogs zur Ausstellung *Cubism and Abstract Art* im New Yorker Museum of Modern Art und wurde von dort aus Gegenstand zahlloser popkultureller Exegesen. Spätestens hier müsste dem Besucher klargeworden sein, dass er eben das räumliche Analogon zu Barrs Diagramm durchschritten hatte, worin die Exponate als plastische Repräsentanten des Inhalts des New Yorker Vorbilds auftraten, das diesem Bereich der Ausstellung die formale Anordnung diktierte.

Nach einer gänzlich anderen Strategie bespielte man dagegen die zweite Sektion. In Petersburger Hängung an den Wänden und als kleinteilige Collage in den Schaukästen wurden Plakate, Buchillustrationen und aufgeschlagene Magazin-Doppelseiten gezeigt. Wo das Auge trotz der überwältigenden Fülle an Eindrücken verweilte, konnte das bisher Gesehene kontextualisiert werden. Gerade in der linearen Aufeinanderfolge der kuratorisch so unterschiedlich aufgearbeiteten Räume traten die diagrammatische Ausstellungsinstallation einerseits, das historiographische Potpourri aus Stammbäumen, Genealogien und Konzeptzeichnungen andererseits, in einen stummen Dialog. Die Monopolstellung, die man für Barrs ikonisches Diagramm aufgrund seiner bewegten Rezeptionsgeschichte angenommen haben könnte, schien sich dort aufzulösen, wo sich Dutzende weitere Versuche fanden, eine Geschichte der (modernen) Kunst grafisch zu erfassen. Der Griff zum Zeichenstift war bei Künstlerpersönlichkeiten, bei Redakteuren geisteswissenschaftlicher Journale und Designkollektiven gleichermaßen von einer ähnlichen Art der intrinsischen Motivation

ausgegangen: Sie alle verabschiedeten die Linearität des geschriebenen Wortes zu Gunsten einer Visualisierung von Kunstgeschichte auf der zweidimensionalen Fläche.

Doch der Nukleus eines kuratorischen Konzepts, das sich der Darstellung von Entwicklungsnarrativen widmet, ist mit dieser Beschreibung der Exposition der Werke noch nicht getroffen. Denn die unscharfen definitiven Konturen eines Diagrammbegriffs, an den die bildwissenschaftliche Forschung der letzten vier Jahrzehnte mit geisteswissenschaftlichem Instrumentarium herangetreten war, konnten und sollten angesichts der Heterogenität der gezeigten Reproduktionen nicht korrigiert werden (Bogen / Thürlemann 2003, Mitchell 1981, Schmidt-Burkhardt 2005). Zu unterschiedlich waren die Intentionen, mit denen diagrammatische Zeichnungen künstlerisch sowie publizistisch eingesetzt wurden, und auch die Diversität der formalen Erscheinungen wehrte sich gegen die Subordination unter ein eindimensionales Lemma. Mal hatte man es in der Ausstellung mit epochenübergreifenden Überblicksdarstellungen zu tun, ein anderes Mal mit bilderreichen Versuchen, künstlerische Strömungen strategisch in ein kunsthistorisches Narrativ einzuordnen. Jenseits abstrakter akademischer Problematisierungen waren die Ausstellungsmacher um Manuel Fontán del Junco schließlich mit einer gänzlich anderen Ambition aufgetreten, nämlich mit dem anspruchsvollen Bestreben, die bestehende Kluft zwischen der akademisch-textbasierten Auseinandersetzung mit Kunst und der kuratorischen Arbeit am Objekt innerhalb dieses Feldes durch ein rezeptionsästhetisch erfahrbares Modell zu überbrücken. So wurden 350 Arbeiten sowie 100 Dokumente von 230 bildenden Künstlern und Autoren unter dem Dach der Madrider Institution einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Das ehrgeizige Ausstellungsprojekt reihte sich damit in eine Historie von zahlreichen Präsentationen ein, die seit 1973 unter der Schirmherrschaft der Fundación Juan March veranstaltet wurden. Die Kuratoren setzten seither Ausstellungen um, die sich thematisch nicht nur mit der Kunst der europäischen Avantgarden, sondern auch mit der spanischen Moderne beschäftigten. Unter der wissenschaftlichen Leitung von Uwe Fleckner unternahm auch eine Gruppe von zwölf Studierenden des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg im Wintersemester 2019/2020 eine Reise nach Spanien, deren Ziel es sein sollte, *Genealogías del Arte, o la historia del arte como arte visual* von allen Seiten kritisch zu befragen, ganz nach dem Leitspruch der spanischen Kuratoren: »[The exhibition] is an attempt to cross the channel of a river that should be shared by the university and the museum, where sometimes turbulent and exciting waters flow« (Fontán del Junco et al. 2019-2020, S. 11). ■