

Harriet Weber-Schäfer: Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach 1945; Köln: Wienand 2001; 303 S., 32 SW-Abb.; ISBN 3-87909-740-2; € 50,-

Nach den stillen Revolutionen 1989 setzte in Frankreich in den 1990er Jahren eine Diskussion um die Neubewertung der Gegenwartskunst ein. Kritiker wie Jean Clair warfen den französischen Künstlern vor, sich zu stark an der amerikanischen Kunst zu orientieren, statt eigene Ausdrucksformen in Anlehnung an die französische Kunsttradition zu entwickeln. Hintergrund dieser Debatte war der kulturpolitische Wunsch, Frankreichs ehemaliges Prestige als Kulturnation im sich anbahnenden ‚Europa der Nationen‘ neu zu verankern.

Seine künstlerische Schlüsselposition verlor Paris bereits um 1960 an New York. Vorangegangen war ein französischer ‚Bilderstreit‘ um die zeitgenössische Kunst. Er prägte die Nachkriegsjahre, in denen Paris noch einmal ein entscheidender kultureller Umschlagplatz in der westlichen Welt werden konnte. In der Kölner Dissertation von Harriet Weber-Schäfer wird das Quellenmaterial zu diesen französischen Kunstdiskussionen zwischen 1945 und 1959 erstmals detailliert ausgewertet.

Warum die Autorin dabei das Jahr 1945 als Anfangspunkt wählt, ist aus historischer Perspektive jedoch nicht ganz einleuchtend, da mit der Befreiung von Paris im August 1944 auch der „freie“ Kunstbetrieb wieder zu florieren begann. So fand beispielsweise bereits im Oktober 1944 in der Galerie Berri eine Ausstellung abstrakter Kunst statt. Der Salon d’Automne, der in der Dissertation auch erwähnt wird, zeigte zudem als Salon de la Libération vom 6. Oktober bis 5. November 1944 nicht nur Bilder der ‚Jungen Maler der französischen Tradition‘, sondern auch eine Hommage an Pablo Picasso, dessen Werke während der deutschen Okkupation mit einem Ausstellungs- und Publikationsverbot belegt gewesen waren.

Harriet Weber-Schäfer geht von der These aus, daß die Debatten um die Malerei der Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich von einer Kontroverse um Abstraktion und Figuration dominiert wurden. Sie sucht die einzelnen Konfliktpunkte der Kontroverse auszuloten, indem sie „die Argumentationen in einem quasi imaginären Streitgespräch miteinander kombiniert“ (S. 12). Grundlage der Analyse sind in Fachzeitschriften erschienene Kunstkritiken, in Büchern publizierte Schriften über zeitgenössische Kunst und Selbstzeugnisse von Künstlern.

Das Buch gliedert sich in fünf Teile. Nach einer Einleitung werden die Ausgangspunkte, auch im Rückblick auf die Kunstdiskussionen der 1930er Jahre, und die Rahmenbedingungen der Kontroverse um Abstraktion und Figuration dargestellt. Das dritte Kapitel behandelt, geordnet nach Schlüsselbegriffen wie Realität und Tradition, die Konfliktpunkte zwischen den Anhängern der Abstraktion und der Figuration. Im vierten Kapitel werden „Perspektiven aufgezeigt, die schon in den 40er und 50er Jahren auf eine Überwindung der Kontroverse hinweisen“ (S. 13), gefolgt von einer Zusammenfassung.

Harriet Weber-Schäfer konstatiert im zweiten Kapitel bei den zeitgenössischen Definitionsversuchen von ‚abstrakt‘ und ‚Abstraktion‘ eine „Sprachkonfusion“

(S. 221), die in den 1950er Jahren auch als „Sprachkrise“ (S. 14) galt. Bei den Vertretern der figurativen Malerei wurde, so führt sie aus, sogar von einem „Ende der modernen Kunst“ (S. 29) gesprochen, die abstrakte Kunst gar als Gefährdung der „Schlüsselstellung Frankreichs als westliches Kulturzentrum“ (S. 30) angesehen.

Zu Recht weist die Autorin darauf hin, daß sich die abstrakte Malerei im Pariser Ausstellungs- und Publikationswesen erst Ende der 1940er Jahre neben der gegenständlichen Bildsprache durchsetzen konnte. In den ersten Nachkriegsjahren fanden dagegen neben den ‚Meistern der Moderne‘ wie Henri Matisse, Georges Braque und Pablo Picasso insbesondere die ‚Jungen Maler der französischen Tradition‘ Anerkennung. Sie galten – um mit den Worten des zeitgenössischen Kunsthistorikers Bernard Dorival zu sprechen – als „Zeugen der Wiedereroberung des französischen Bewusstseins“ (S. 40), Picasso zudem als Symbol der intellektuellen und künstlerischen Résistance gegen die deutsche Okkupation.

Die Debatte um Figuration und Abstraktion gliedert Harriet Weber-Schäfer im dritten Kapitel in die Themenbereiche ‚Das Verständnis von Realität und Kommunikation‘, ‚Die Bedeutung der Tradition‘, ‚Die Interpretation der Kunstgeschichtsentwicklung‘ und ‚Die Positionsbestimmung von abstrakter Malerei‘ auf, um so „eine komplexe Annäherung an die Kunstauffassung beider Parteien“ (S. 223) zu erzielen.

Für die Anhänger der Figuration, so konstatiert Harriet Weber-Schäfer, war die sichtbare Realität auch im abstrakten Bild nicht aufzuheben, da sie entweder schon durch die Titel der Gemälde oder durch den Betrachter wieder assoziativ in der Bildwahrnehmung hervorgerufen werde. Die Verfechter der Abstraktion nahmen dagegen für sich in Anspruch, jenseits der sichtbaren Wirklichkeit innere und geistige Realitäten darzustellen, von denen die Abbildung von Erscheinungen aus der sichtbaren Welt nur ablenke. Abstrakte Bildzeichen sollten für Maler wie Victor Vasarely „am Nullpunkt“ (S. 121) der Sprache eine universale Kommunikation ermöglichen.

Mit dem Wort ‚Tradition‘ verbanden die Anhänger der Figuration, so die Autorin, „ein französisches Nationalgefühl“ (S. 132), dem nur die figurative Bildsprache entspreche, da sie die Tradition in der westlichen Zivilisation verkörpere. Die abstrakte Malerei repräsentierte dagegen für sie die slawische oder orientalische Tradition, oder aber sie wurde „als schlechter Einfluss aus den U.S.A.“ (S. 132) interpretiert: Als „Aufguß einer ‚Instantsuppe‘, die in Frankreich einst frisch gebrüht wurde,“ (S. 133), die sich aber in der französischen Malereitradition nicht durchsetzen konnte, setzten sie sie mit einem Verlust der französischen Identität gleich.

Die Verteidiger der abstrakten Bildsprache hielten dagegen zwar an der Kontinuität des Mediums Malerei fest, setzten aber auf einen Wechsel der Bildsprache. Sie gingen von einem linearen Fortschreiten der Kunst von der Figuration zur Abstraktion aus. Dem setzten die Verteidiger der Figuration eine kreis- bzw. spiralförmige Konzeption der Kunstentwicklung entgegen, um die Figuration nicht als eine Bildsprache der Vergangenheit, sondern einer immer wieder neu aufkommenden Gegenwart erscheinen zu lassen.

In der Analyse des Konfliktpunktes um die Positionsbestimmung abstrakter Malerei geht Harriet Weber-Schäfer näher auf die Kontroverse zwischen den Anhän-

gern der lyrischen und der geometrischen Abstraktion ein. Hier zeigt sich ein Problem im Aufbau der Arbeit. Auch wenn die „dominante Kontroverse“ (S. 161) in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg zwischen Anhängern der Figuration und der Abstraktion bestand, kam es doch mit der stärkeren Durchsetzung der Abstraktion in den 1950er Jahren zu chronologischen Verschiebungen in den Debatten, die in dieser Studie teils zu sehr einer systematischen Analyse untergeordnet werden. Da die Kontroverse um Abstraktion und Figuration zudem hochgradig kulturpolitisch gefärbt und motiviert war, wäre eine stärkere Einbettung der kunsttheoretischen Konfliktpunkte in kulturpolitische Zusammenhänge und Entwicklungen in Frankreich aufschlußreich gewesen, zumal dem nationalen Selbstverständnis Frankreichs eine Politik der ‚exception culturelle‘ zugrundeliegt.

Die Autorin schlägt einen anderen, kunstimmanenten Weg ein, indem sie im vierten Kapitel am Beispiel von Künstlern wie Jean Hélion, Jean Dubuffet, Jean Fautrier und der Gruppe COBRA ‚Wege aus der Kontroverse um Abstraktion und Figuration‘ zeigt: „Denn so unterschiedlich ihre Bildresultate auch sind, gemeinsam stellen diese Maler die kategorische Einordnung der Malerei in abstrakt und figurativ in Frage“ (S. 172). Die Autorin weicht hier von dem Rezeptionsästhetischen Ansatz ihrer Arbeit ab. Bild und Theorie der Künstler werden dabei zuweilen von ihr zu schnell kongruent gesetzt.

Doch zugleich führt sie dem Leser in diesem Kapitel über die ‚Nebenwege‘ der Kunst nach 1945 zwei Phänomene indirekt vor Augen: Zum einen, daß Künstler wie Dubuffet und Fautrier sich von der Ölmalerei, dem traditionellen Medium nicht nur der französischen Kunst, abwandten. Zum anderen, daß die COBRA-Gruppe zwar noch 1948 in Paris gegründet wurde, aber sich schon in der Namensgebung ganz bewußt nicht mehr auf Paris bezog, sondern eine eigene nordische Komponente unterstrich (COBRA = Abkürzung für COpenhagen, BRüssel, Amsterdam). Sie kann damit, auch wenn die Autorin dies nicht ausführt, als ein frühes Beispiel für die zunehmende Dezentralisierung europäischer Kultur nach dem Zweiten Weltkrieg stehen, die mit einer Verlagerung des internationalen Kunstzentrums von Paris nach New York einherging. In beiden Phänomenen kündigt sich das Ende der ‚École de Paris‘, der Anziehungskraft von Paris für Maler aus aller Welt, am Ende der 1950er Jahre an.

Bei allen Kritikpunkten liegt das große Verdienst der Studie von Harriet Weber-Schäfer darin, sich eines von der Kunstgeschichte lange vernachlässigten Forschungsgegenstandes nicht nur angenommen, sondern die erdrückende Fülle an französischem Quellenmaterial in einer systematischen Studie ‚gebändigt‘ zu haben. Die Arbeit kann zukünftigen Studien damit als Basis und Fundus für ein tieferes Verständnis der französischen, ja europäischen Nachkriegskunst dienen.

DOROTHEE WIMMER
Neues Museum Weserburg
Bremen