

Die Mehrfachbegabung Hermann Obrist

Eva Afuhs/Andreas Strobl (Hrsg.)
**Hermann Obrist: Skulptur, Raum,
Abstraktion um 1900.** Sculpture,
Space, Abstraction Around 1900.
Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess
2009. 248 S., 158 farb. und 53 s/w
Abb. ISBN 978-3-85881-239-1

Das also wäre Kunst: gesteigertes, verdichtetes Leben? So einfach wäre das? Gewiß, so einfach ist das. "Diese Sätze finden sich in dem Vortrag „Wo zu über Kunst schreiben und was ist Kunst?“, den Hermann Obrist im Jahre 1900 in der Zeitschrift *Dekorative Kunst* publizierte. Er erschien erneut in der Essaysammlung *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst*, die Obrist 1903 in Leipzig bei Eugen Diederichs veröffentlichte. Ebenfalls in Leipzig hatte ein Jahr zuvor Henry van de Velde seine *Kunstgewerblichen Laienpredigten* herausgebracht. Beide Bücher zählen zu den interessantesten Künstlerschriften der Reform- und Erneuerungsbewegung um 1900. Ihre Verfasser waren nicht nur äußerst vielseitige und einflussreiche Künstler und Theoretiker, sondern auch Gründer kunstpädagogischer Einrichtungen, die zentrale Ideen des Bauhauses vorwegnahmen: Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz eröffneten 1902 in München die „Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst“, Henry van de Velde im selben Jahr (nachdem er den Münchnern einen Besuch abgestattet hatte) in Weimar das „Kunstgewerbliche Seminar“.

Dass Obrist, trotz seines großen Bekanntheitsgrades vor dem Ersten Weltkrieg, seiner Vorbildfunktion für die Expressionisten (Ernst Ludwig

Kirchner hatte an der Münchner Schule studiert; vgl. Thomas Röske, Entwicklung zum eigenen Stil. Ernst Ludwig Kirchner in München 1903/04, in: Erich Franz [Hrsg.], *Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner*. Ausst.kat. Münster, Bönen 2007, 222-226) und seines unter Fachleuten unbestrittenen kunstgeschichtlichen Ranges, heute weitaus weniger prominent ist als sein belgischer Kollege, ist einer höchst ungünstig verlaufenen Rezeptionsgeschichte geschuldet. Nicht zuletzt fehlt bis heute ein vollständiges Werkverzeichnis, das Siegfried Wichmann bereits 1968 im Münchner Ausstellungskatalog *Hermann Obrist – Wegbereiter der Moderne* angekündigt hatte. Mit dem hier zu besprechenden zweisprachigen Sammelband, der 2009 anlässlich einer Ausstellung im Zürcher Museum Bellerive und in der Staatlichen Graphischen Sammlung München erschien, die dann im Sommer 2010 vom Henry Moore Institute in Leeds übernommen wurde, liegen endlich Forschungsergebnisse vor, die die Grundlage für eine neue Positionierung des Künstlers in der Kunstgeschichte des 20. Jh.s liefern.

STUDIENZEIT UND FRÜHE PRÄGUNGEN

1862 in Kilchberg am Zürichsee geboren, übersiedelte Obrist 1876 nach der Trennung seiner Eltern mit seiner Mutter und seinen Geschwistern nach Weimar. Nach dem Abitur studierte er Medizin und Naturwissenschaften in Heidelberg. Der Beginn des Studiums wurde bislang, auch im hier rezensierten Buch, stets auf 1885 datiert. Diese Angabe stützt sich auf Obrists in den letzten Lebensjahren niedergeschriebene Autobiographie *Ein glückliches Leben*, die als 36seitiges Typoskript im Nachlass Obrist in der Staatlichen Graphischen Sammlung München aufbewahrt wird und in der vorliegenden Publikation erstmals vollständig abgedruckt ist (97-143, hier 119). Die Bestände des

Universitätsarchiv Heidelberg (UAH) dokumentieren jedoch, dass sich Obrist bereits am 3. Mai 1884 als „Studiosus med“ immatrikulierte (UAH, Matrikelband 1872/73-1894/95, 331 verso, Nr. 225). Die Studentenakte enthält ein am 5. Oktober 1886 (vermutlich anlässlich der Exmatrikulation) ausgefertigtes „Studien- und Sittenzeugniss“, eine Liste der vom Sommersemester 1884 bis Sommersemester 1885 belegten Lehrveranstaltungen sowie einen Notizzettel vom März 1886 mit dem Vermerk „Nachprüfung in der Anatomie nach 3 Monaten“. Im Adressbuch der Universität Heidelberg ist Obrist vom Sommer 1884 bis Sommer 1886 (mit Ausnahme des Winterhalbjahres 1885/86) verzeichnet. Daraus kann somit geschlossen werden, dass er nach dem Sommersemester 1886 Heidelberg verließ, wozu die Angabe in der Autobiographie passt, er habe das Wintersemester 1886/87 in Berlin verbracht (und „auch dort die Universität herzlich langweilig“ gefunden; 123). Offenbar hat er sein Studium nie abgeschlossen.

1887 reist Obrist nach England und Schottland, wo er mit der Arts-and-Crafts-Bewegung in Berührung kommt. Nach kurzem Studium an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe und einer Mitarbeit in einer Töpferei bei Jena lässt er sich 1890 in Paris nieder. Er studiert Bildhauerei an der privaten Académie Julian und lernt die Werke Auguste Rodins kennen. 1891 übersiedelt Obrist nach Berlin und 1892 nach Florenz, wo er als Bildhauer arbeitet und mit der Gesellschaftsdame seiner Mutter, Bertha Ruchet aus Lausanne, ein Stickereiatelier gründet. In seiner Autobiographie schreibt er, in der Kunststickerei habe er „seine Freude an der Farbe, am glänzenden Material und an der freien spielenden decorativen Phantasie besser auskosten [können] als an irgend einer anderen Art von Technik“ (129). 1895 erfolgt der Umzug nach München. Dort erbaut sich der Künstler ein – im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstörtes – Atelierhaus, dessen Ausstattung nach Entwürfen von ihm selbst sowie von Bernhard Pankok und Richard Riemerschmid der Idee des Gesamtkunstwerks folgte. Eine Ausstellung seiner Textilien 1896 wurde zur Initialzündung des Ju-

gendstils in München. 1898 war er Mitbegründer und Hauptanteileseigner der nach englischem Vorbild konzipierten „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“, deren wichtigste Mitarbeiter Bernhard Pankok, Richard Riemerschmid und Bruno Paul waren.

Ab 1900 entfaltet Obrist eine rege Ausstellungs- und Vortragstätigkeit und beginnt, sich auf die Bildhauerei zu konzentrieren; gleichzeitig verlagert sich sein Interesse vom Innen- auf den Außenraum. Schwerpunkt des künstlerischen Schaffens bis 1914 sind Grabmäler, außerdem entstehen Ascheurnen und Brunnen, die heute oft nur in Modellen oder Photographien überliefert sind. 1914 beteiligt sich Obrist in Zusammenarbeit mit Henry van de Velde an der Werkbundausstellung in Köln. Seit 1914 kämpft er mit gesundheitlichen Problemen und zieht sich mehr und mehr ins Privatleben zurück; er stirbt 1927 nach einem Schlaganfall in München. Die Biographie auf S. 11 enthält ein falsches Todesjahr und ist darüber hinaus mit einer Druckseite sehr knapp ausgefallen. Ausführlichere Informationen bei Dagmar Rinker (*Der Münchner Jugendstil Künstler Hermann Obrist [1862-1927]*, München 2001, 24-143) und Holger Klein-Wiele (Hermann Obrist – Ein biografischer Überblick, in: *Freiheit der Linie* 2007, 125-127).

Aufgrund von Verlusten im Zweiten Weltkrieg ist Obrists Werk nur bruchstückhaft überliefert. Teile des künstlerischen Nachlasses befinden sich in Münchner Museen, so etwa der um 1895 entstandene „Wandbehang mit Alpenveilchen („Peitschenhieb““ (der auf S. 51 seitenverkehrt und viel zu dunkel reproduziert ist) und der „Serviertisch“ (1898) im Münchner Stadtmuseum sowie der großformatige Wandbehang „Großer Blütenbaum“ von 1896, die bedeutendste Stickerei Obrists, in der Neuen Sammlung – Staatliches Museum für angewandte Kunst. Den schriftlichen Nachlass mit Zeichnungen, Skizzen, Briefen, Notizen, Zeitungsausschnitten und persönlichen Dokumenten wie etwa dem bereits erwähnten Typoskript der Autobiographie sowie einer Bestandsliste seiner Bibliothek verwahrt seit 1959 die Staat-

liche Graphische Sammlung München. Darüber hinaus besitzt die Kunstgewerbesammlung im Museum für Gestaltung Zürich 16 Marmorarbeiten, Gips- und Plastilinmodelle, 49 Photographien und zwei Stickereien. Für die Ausstellungen und die Publikation wurden die Teile des Nachlasses, die am Schluss des Buches in einem Katalog erfasst sind, erstmals wieder zusammengeführt; zugleich wurde, wie der Untertitel „Skulptur, Raum, Abstraktion um 1900“ verdeutlicht, ein bisher vernachlässigter Aspekt in den Mittelpunkt gerückt. Während nämlich die Forschung bis dato Obrist vorwiegend als Protagonisten des Jugendstils rezipierte und sich auf die Zeit zwischen 1895 und 1900 konzentrierte, wird nun sein gewichtiger Beitrag zur Entwicklung der abstrakten Skulptur untersucht und gewürdigt.

Auf einige grundlegende Probleme im Umgang mit dem Werk Hermann Obrists verweisen Eva Afuhs und Andreas Strobl in ihrer Einleitung. So sind die Werktitel nur bei den zu Lebzeiten publizierten Arbeiten gesichert. Während sich die Plastiken anhand ihrer Erstpublikation oder ihrer Aufstellung im öffentlichen Raum zumindest näherungsweise datieren lassen, sind sämtliche Zeichnungen undatiert. Ein vollständiges und gesichertes Bild der künstlerischen Entwicklung Obrists lässt sich auf dieser Grundlage nicht gewinnen, wohl aber ein Umriss: Demnach thematisierten die frühen, Anfang der 1890er Jahre vorwiegend in Florenz geschaffenen Skulpturen vor allem das Bild vom Menschen und waren stilistisch Rodin verpflichtet. In den Stickereien der (mittleren) 1890er Jahre mit floralen Mustern klären sich die Formen, die Linie ist meist das dominante Gestaltungsmittel. Über aus Naturformen abgeleitete, diese jedoch nicht abbildende Plastiken aus der Zeit um 1900 kommt der Künstler schließlich zu großen, freien Formen wie im „Krupp-Brunnen“ (vor 1912) und in „Bewegung“ (vor 1914, *Abb. 1*) – diese beiden Werke wurden 1914 neben bzw. vor Henry van de Velde Werkbundtheater in Köln aufgestellt. Der Beitrag von Ingo Starz untersucht die Kooperation zwischen Obrist und van de Velde anlässlich der Werkbundaussstellung.



Abb. 1 Hermann Obrist, Bewegung. Modell einer Skulptur für das Werkbundtheater Köln, vor 1914. Historische Photographie. Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung (Kat.nr. 23)

NEUE WEGE DER ABSTRAKTION

Obrist beschränkt, so die Herausgeber, einen anderen Weg in die Abstraktion als seine Zeitgenossen: „Er reduzierte nicht Naturformen, sondern griff auf ein neues Formenrepertoire zurück, das er in wissenschaftlichen Publikationen der Mikrobiologie und Geophysik fand“ (21). Nicht Reduktion von Naturformen, sondern Kompilation von Naturstrukturen – so lässt sich Obrists synthetisches Verfahren beschreiben. Als Arbeitsinstrument, Formenreservoir und Inspirationsquelle legte er sich eine Vorbildersammlung an, in der er Abbildungen aus verschiedensten Büchern und Zeitschriften, künstlerischer wie nicht-künstlerischer Herkunft, zusammentrug: Bilder aus Ernst Haeckels *Kunstformen der Natur* finden sich darunter

ebenso wie Pflanzenphotographien von Karl Blossfeldt, zeitgenössische Medienbilder von Naturphänomenen und diverse Architektur motive, die Obrists starke Affinität zur Gotik dokumentieren. Das in seinem Denken und seiner Formwelt zentrale, weil Bewegung und Lebenskraft symbolisierende Motiv der Spirale fand er beispielsweise gleichermaßen in einer Wendeltreppe wie in der Röntgenaufnahme einer Nautiluschnecke. Einen visuellen Eindruck von dieser Vorbildersammlung, die gerade auch im Hinblick auf aktuelle bildwissenschaftliche Diskurse von großem Interesse ist, erhält der Leser auf den S. 2-3, die Angaben dazu im Buch sind jedoch leider sehr verstreut und spärlich.

In ihrem Beitrag „Lebenskraft als Leitfaden“ bettet Annika Waenerberg Obrists Überlegungen zum Verhältnis von Natur und Kunst in die Theoriesgeschichte des 19. Jh.s ein. Obrist definierte sich als Naturforscher und besaß eine große Sammlung an naturkundlichen Büchern, zugleich unterstrich er, darin unverkennbar in der Tradition romantischer Gefühlsästhetik stehend, die Bedeutung der Phantasie und der Empfindung als Grundlage und Ziel der Kunst: „Kunst gibt gesteigerte, intensive Empfindungen, Kunst ist kondensiert empfundenes, kondensiert gegebenes und intensiv nachgefühlt Leben“, so der Künstler in seinem eingangs zitierten Text „Wozu über Kunst schreiben und was ist Kunst?“. Ein Kunstwerk müsse beim Rezipienten Erlebnisse auslösen: „Und für den konsumierenden Laien ist Kunst das Erhalten, das Nehmen, das Mitempfinden, das Nacherleben des so gegebenen gesteigerten Lebens des Künstlers. Und nur dann ist ein Werk wirklich künstlerisch, wenn derartige Wirkungen ausgelöst werden. [...] Die Wertigkeit eines Kunstwerkes hängt von der Wertigkeit der Empfindungen ab, die es auslöst“ (Obrist 1903, 21-24).

Waenerberg untersucht die Parallelen zu Goethes Schriften, insbesondere zu dessen „Einleitung in die Propyläen“ (1798) und seiner Metamorphosenlehre: „Die Idee von den Naturkräften, die durch verschiedene Gesetzmässigkeiten wirken, bildete bei beiden die Brücke zwischen Natur und Kunst“ (47). Im Hinblick darauf, dass sich

Obrist in seiner Autobiographie gleich zweimal als „überzeugter Vitalist und Psychist“ (117; 137) bekannte, erwähnt Waenerberg die Nähe zu den Ansichten sowohl des Biologen und Vitalisten Hans Driesch (1867-1941) als auch des amerikanischen Kunsthistorikers Bernard Berenson (1865-1959), mit dem Obrist seit seiner Florentiner Zeit in Kontakt stand, erstaunlicherweise aber weder Friedrich Nietzsche, der Obrist in vielerlei Hinsicht geprägt hat, noch Henri Bergson, von dem der Künstler Werke in seiner Bibliothek besaß.

Der Beitrag von Stacy Hand basiert auf ihrer 2008 an der University of Chicago vorgelegten Dissertation *Embodied Abstraction: Biomorph Fantasy and Empathy Aesthetics in the Work of Hermann Obrist, August Endell, and Their Followers*. Die Autorin untersucht in ihrem Essay naturkundliche Illustrationen und die Rolle der Wahrnehmungspsychologie im Werk von Obrist. Sie weist nach, dass sich die Beschäftigung mit experimenteller Psychologie konkret auf seine Kunst auswirkte. Hier ist vor allem das um 1900 virulente Paradigma der „Einfühlung“ zu nennen, wie es der Münchner Psychologe Theodor Lipps im Anschluss an Gustav Theodor Fechner und Friedrich Theodor Vischer theoretisch entwickelte und das Wilhelm Worringer, explizit an Lipps anknüpfend, 1908 in seinem bahnbrechenden Buch *Abstraktion und Einfühlung* als „Gegenpol“ zur Abstraktion definierte, das grundlegend für die Entwicklung des Jugendstils wie generell der abstrakten Kunst war (so verwendet Lipps den Begriff der „inneren Notwendigkeit“, der später für Kandinsky eine Schlüsselrolle spielen sollte). Anhand naturkundlicher Abbildungen, etwa von Vulkanausbrüchen, Flutwellen und Geysiren, untersuchte Obrist Dimensionen der Wahrnehmung und der durch optische Effekte eröffneten imaginativen Möglichkeiten und machte dies zur Grundlage seiner abstrakt-biomorphen Formfindungen.

DER BILDHAUER OBRIST

Den im Zürcher Nachlass verwahrten Photographien, die Obrist zwischen 1900 und 1914 von seinen Skulpturen für Publikations- und wohl auch

Abb. 2 Obrist, Grabmal Oertel, 1903/04. Friedhof Schmiedebach, Lehesten. Historische Photographie. Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung (Kat.nr. 48)



für Ausstellungszwecke in drei unterschiedlichen Formaten anfertigen ließ und von denen etliche im vorliegenden

Buch erstmals publiziert sind, widmet sich Viola Weigel. Die Schwarz-Weiß-Aufnahmen sind in mehrfacher Hinsicht interessant: als Eigeninterpretation seiner künstlerischen Arbeit, als Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der medialen Inszenierung seiner Werke im Raum und schließlich als häufig heute einzig verbleibende Möglichkeit, Obrists Plastiken zu erfahren. Denn die Hälfte der ca. 25 abgebildeten Brunnen, Grabmäler, Urnen und Freiplastiken wurde zerstört oder verändert oder ist derzeit nicht auffindbar. Der Künstler nutzte die um 1900 als eigener Bereich der Photographie entstehende Kunstproduktion und Zeitschriften wie *Dekorative Kunst* systematisch, um seine (raum-)plastischen Arbeiten einem breiten Publikum bekannt zu machen und neue Auftraggeber zu gewinnen. Obrists Beschäftigung mit den Methoden zeitgenössischer Skulpturenphotographie fällt nicht von ungefähr in eine Zeit, in der Kunsthistoriker wie Heinrich Wölfflin – den Obrist, der ja selbst in der Lehre tätig war, in seinen Schriften lobend erwähnt (Obrist 1903, 160) – an den Universitäten begannen, anhand von Diapositiven vergleichend über Kunstwerke zu sprechen.

Hubertus Adam kommt das Verdienst zu, eine ganze Reihe bislang für zerstört gehaltener Grabmale Obrists wiederaufgefunden zu haben, darunter das Grabmal Oertel (1903/04) in Thüringen (Abb. 2), das die zeitgenössische Kritik als „Krone von Obrists gesamtem Schaffen“ (213) feierte.

Adams Aufsatz beleuchtet die Grabmalplastik, die zwischen 1900 und 1914 den Schwerpunkt des künstlerischen Schaffens von Obrist bildete: 14 auf eine Synthese von Bildhauerkunst und Architektur zielende Grabmäler – der Künstler bezeichnete sich einmal als „Architekturbildhauer“ – sind aus dieser Zeit erhalten oder sicher nachweisbar, von einigen weiteren Projekten sei auszugehen. Der Autor situiert Obrists starkes Engagement in diesem Bereich vor dem Hintergrund der Friedhofs- und Grabmalsreform, die sich als Teil einer breiteren Reformbewegung um 1900 etablierte. Obrist wirkte entscheidend daran mit, im Bereich der Sepulkralkunst eine neue Monumentalität und „eine neue Ikonografie zu etablieren – eine Ikonografie, die mit vagen Reminiszenzen an Naturvorbilder organische Kraft veranschaulichte, das Prinzip des Lebens schlechthin“ (217).

Durch die erstmalige Zusammenführung der Nachlassteile in Zürich und München, die zahlreichen Erstveröffentlichungen von Werken und Abbildungen und die profunden Textbeiträge darf der Sammelband als großer Fortschritt in der Erforschung des Œuvres von Hermann Obrist gelten. Erstmals werden die Funktion und Bedeutung der Photographien sowie sein eminenter Beitrag zur architektonischen und damit zur abstrakten Skulptur umfassend gewürdigt (vgl. auch Joachim Heusinger von Waldegg, Hermann Obrist, Otto

Freundlich und die architektonische Skulptur. Vom Körper zum Raum, in: Siegmur Holsten [Hrsg.], *Von Rodin bis Giacometti. Plastik der Moderne*. Ausst.kat. Karlsruhe, Heidelberg 2009, 45-50).

Von einer »ersten Monografie«, die der Klappentext verspricht, kann jedoch keine Rede sein. Denn zum einen liegt seit 2001 die umfangreiche Dissertation von Dagmar Rinker vor, zum anderen fehlen Beiträge über Obrist als Entwerfer von Textilien und sonstigem Kunsthandwerk (was erstaunt, da diese Objekte in der Ausstellung durchaus vertreten waren und im Buch auch reproduziert sind). Für eine Bilanzierung des vielfältigen Werkes sind diese Aspekte ebenso unerlässlich wie die Aufarbeitung der Wirkungsgeschichte, die weit über den Jugendstil hinausreicht. Doch sollen

diese Einwände die Leistung der Publikation nicht schmälern, zumal die irreführende Kennzeichnung in der Klappe wohl kaum den Herausgebern des Bandes, sondern den Marketingstrategen des Verlages anzulasten ist. Bleibt abschließend zu hoffen, dass die kongenialen Übersetzungen von Bronwen Saunders und Gregory Bond von der englischsprachigen Fachwelt zur Kenntnis genommen werden.

PROF. DR. CHRISTOPH ZUSCHLAG
 Institut für Kunstwissenschaft und Bildende Kunst, Universität Koblenz-Landau, Campus Landau, Fortstr. 7, 76829 Landau i. d. Pfalz,
zuschlag@uni-landau.de

Georges Batailles „Gaia scienza“

Georges Didi-Huberman
**Formlose Ähnlichkeit oder die
 Fröhliche Wissenschaft des
 Visuellen nach Georges Bataille.**
 München, Fink 2010. 377 S., Ill.
 ISBN 978-3-770-54655-8

Kein kleines Anliegen treibt Georges Didi-Huberman um: Nichts weniger als einen Baustein zu einem neuen Organon der Kunstgeschichte wollte er mit dem hier zu besprechenden, 1995 auf französisch und nun in einer souveränen Übersetzung von Markus Sedlaczek auch auf deutsch erschienenen Buch zu Georges Bataille vorlegen. Die Philosophie des französischen Bibliothekars und Schriftstellers war für Didi-Huberman damals nur die ei-

ne Hälfte eines Projekts, dessen Gegenstück eine Analyse der Kunsttheorie Aby Warburgs zu bilden hätte (370). Das dem deutschen Kunsthistoriker gewidmete, 2002 folgende Buch *L'Image survivante* ist zwischenzeitlich wesentlich bekannter geworden als sein „Vorläufer“. So mag es ein fruchtbarer Zufall sein, dass beide Arbeiten nun im selben Jahr in deutscher Übersetzung erscheinen – vielleicht wird so im Zuge der Warburg-Renaissance auch Georges Bataille im deutschen Sprachraum endlich eine größere Aufmerksamkeit zuteil. Denn an Brisanz hat Didi-Hubermans Argumentation auch 15 Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung nichts verloren.

Untersuchungsgegenstand ist Batailles Beitrag zu der kurzlebigen Zeitschrift *Documents*, deren insgesamt fünfzehn in den Jahren 1929/30 erschienene Ausgaben er als Herausgeber betreute. Bei seiner minutiösen Lektüre konzentriert Didi-Huberman seine Darstellung vor allem auf die Regie der Abbildungen in *Documents*. Hier liegt die