

Astrit Schmidt-Burkhardt

Sprachbild und Symbol

Zur Genealogie in der Kunst/Geschichte

Der Baum ist ein altes Sinnbild, womöglich sogar die wichtigste systemische Veranschaulichung historisch-kausaler Relationen.¹ Er steht für Ordnung und Entwicklung. Als Abstammungsbaum gliedert er aus der Vergangenheit sich herleitende Beziehungen, indem er über die Dreiteilung Wurzel, Stamm und Äste eine Rangfolge einführt. Als Evolutionsbaum beschreibt er zeitliche Prozesse analog zur biologischen Gesetzlichkeit von Wachsen, Blühen und Vergehen. Diese doppelte Logik, die das Baumschema repräsentiert, lässt sich anhand zweier Bildreihen exemplarisch verdeutlichen.

Die erste Bildfolge – sie ist der mittelalterlichen Handschrift des italienischen Mnemonikers Antonius de Mercatello (auch: Martello) entnommen – präsentiert den Baum als topologischen Komplex, der sich über den Stamm, vor allem aber die Ast-Etagen inhaltlich erweitern lässt (Abb. 1–3).² Assoziiert mit der Lehre von den vier Elementen und deren Eigenschaften, bildet die Baumreihe das Gerüst einer auf Assoziationsketten beruhenden Gedächtniskunst, die ihre *loci* an einem abstrakten Aufbau ausgerichtet hat und nicht an konkreten Erinnerungsbildern. Die vertikalen Komplexitätsstufen und die horizontalen Komplementärgrößen schaffen durch räumliche Strukturvorgaben ein stabiles symmetrisches Orientierungsmuster als Gedächtnisstütze.

Gegenüber dieser statischen Ordnungsfigur unterliegt der Baum als organisches Entwicklungssymbol seinerseits gestalterischen Transformationen. Nicht nur dass sich das arboreske Verzweigungsmuster sowohl ins Abstrakte wie ins Figurative hin entfalten lässt, wie bei allen formalen Veränderungen bringt die Kunst der Verwandlung immer zugleich das Moment einer signifikanten Bedeutungsverschiebung mit sich. Diese qualitative Differenzierung ist Thema der zweiten Bildreihe.

1 Vgl. Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken. München 1978. S. 101–113; ders.: Der Baum. Eine Kulturgeschichte. 2. Auflage Köln 2014 (Originalausgabe 2002).

2 Zum Stammbaum als mnemotechnischen System vgl. exemplarisch Heck, Kilian: Ahnentafel und Stammbaum. Zwei genealogische Modelle und ihre mnemotechnische Aufrüstung bei frühneuzeitlichen Dynastien. In: Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne. Hrsg. von Jörg Jochen Berns u. Wolfgang Neuber. Wien [u. a.] 2000. S. 563–584.

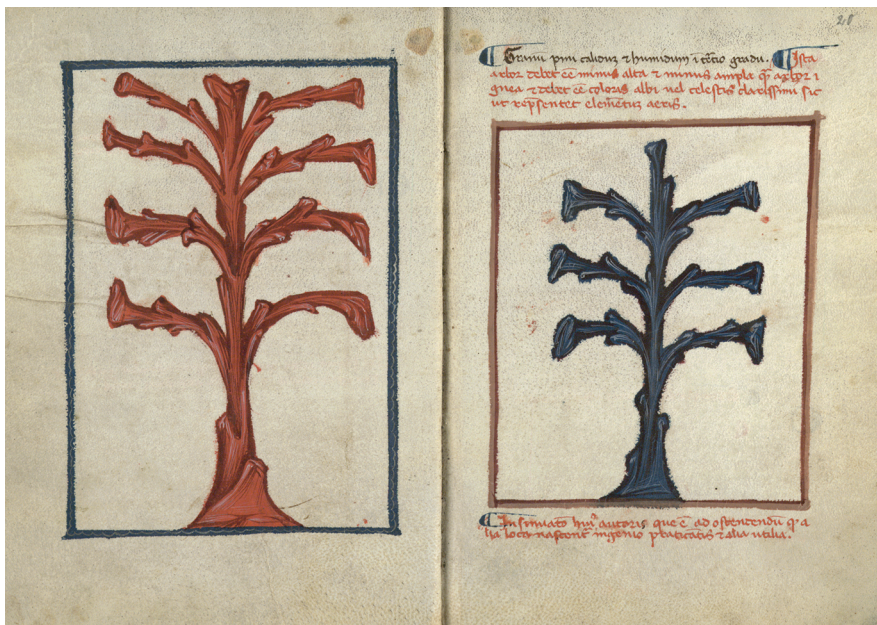


Abb. 1: Antonius de Mercatello, *Ars memoriae. Commentum super libro de memoria*, [Florenz] 1401, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Cod. theol. et phil. 4° 2, fol. 19v – 20r.

Mit scharfem Witz demonstriert eine zionistische Karikatur aus der Zeit um 1900 die Auswirkungen des Assimilationsdrucks, den die Wilhelminische Epoche auf ihre jüdischen Bürger ausübte: die Metamorphose des Chanukkaleuchters in einen Christbaum (Abb. 4). Die Pointe erschöpft sich jedoch keineswegs in der bildlichen Konversion des rituellen Gegenstands jüdischer Glaubenskultur in einen mit der christlichen Kultur verknüpften Weihnachtsbaum. Unter die Losung „Darwinistisches“ gestellt, wird die morphologische Sequenzierung als satirische Form deduktiver Logik gleichzeitig in eine evolutionäre Vorstellung überführt. Die Bildsequenz lässt sich nämlich nicht nur in entwicklungsgeschichtlicher Breite lesen, die Legende vertikalisiert sie gleichsam: „Wie sich der Chanuk[k]aleuchter des Ziegenfellhändlers Cohn in Pinne zum Christbaum des Kommerzienrats Conrad in der Tiergartenstraße (Berlin W.) entwickelte.“ Die Vorstellung einer Höherentwicklung, wie sie in der Idee des Baumwachstums mitschwingt, wird hier ins Sozialdarwinistische gewendet und als gesellschaftlicher Aufstieg beschrieben. Der Chanukkaleuchter verändert also nicht nur seine Gestalt, er ‚wechselt‘ ebenso den Besitzer – vom einfachen Fellhändler zu einer honorierten Persönlichkeit der Wirtschaft – und mit jenem seinen sozialen



Abb. 2: Antonius de Mercatello, *Ars memoriae. Commentum super libro de memoria*, [Florenz] 1401, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Cod. theol. et phil. 4° 2, fol. 21r.



Abb. 3: Antonius de Mercatello, *Ars memoriae. Commentum super libro de memoria*, [Florenz] 1401, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Cod. theol. et phil. 4° 2, fol. 22r.

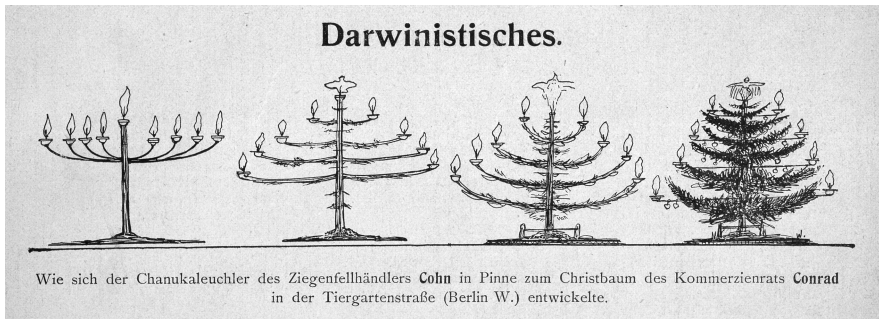


Abb. 4: *Darwinistisches*, in: *Schlemiel*, 2. Jg., Nr. 1, 1. Januar 1904, S. 3, Jüdisches Museum Berlin, Foto: Jens Ziehe.

Standort: von der Posener Provinz zu einer prominenten Wohnadresse in der Hauptstadt des Deutschen Kaiserreichs.

Ordnung und Entwicklung sind die beiden Denkbilder, die seit jeher mit dem Baumbild fest verbunden sind. Nicht zuletzt aus diesem Umstand erklärt sich, warum der Baum zu den am meisten verbreiteten Darstellungstypen der Genealogie gehört. In Legitimationsnöte geriet die monokausale Her- und Ableitungskonografie erst, als Michel Foucault – unter Rekurs auf Friedrich Nietzsche – die Leitkategorie „Genealogie“ einer geschichtsphilosophischen Revision unterzog. Die methodische Korrektur hin zur ideologiekritischen Ursachenforschung erfolgte mithilfe des begrifflichen Instrumentariums eines Historikers. Foucaults emphatischer Genealogiebegriff verfehlte seine Wirkung nicht – schon gar nicht bei den Stammbaumgestaltern der Kunstgeschichte. Die visuelle Kultur hatte ihrerseits, noch bevor Foucault seine theoriegeleitete Grundsatzkritik vorbrachte, alternative Denkfiguren entwickelt, ohne den Baum als vitales Sinnbild aufzugeben.

Denkfigur „Stammbaum“

Die Kunsthistoriografie kommt ohne genealogische Erzählfiguren nicht aus. Mit dem „Stammbaum“ bediente sie sich eines wirkmächtigen Sprachbildes. Schon bei Plinius d. Ä. angelegt, fand das Muster der Filiation Eingang in die Vitenliteratur der Renaissance.³ Seit Giorgio Vasari, dem sogenannten Vater der Kunst-

³ Zur Filiation als Gegenmodell zu Innovation vgl. Kris, Ernst u. Otto Kurz: Die Legende vom

historik, gehört die Stammbaummetapher zum gängigen Repertoire der Kunstgeschichtsschreibung. Als Sinnbildvehikel bewegt sie sich geradezu automobil durch die Gedankenwelt von Generationen in der Kunstpublizistik, Kunstphilosophie, Kunstwissenschaft und natürlich in der Künstlerschaft.

Die Geschichte der Begriffstriade „Kunststammbaum“ bzw. deren Auflösung in der Genitivformulierung „Stammbaum der Kunst“ steht noch aus. Soviel lässt sich aber schon jetzt sagen: Wie alle Denkfiguren unterliegt auch diese Metapher signifikanten Konjunkturen. Ein solcher begriffsgeschichtlicher Verdichtungsschub zeichnet sich etwa in der ästhetischen Theorie des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ab, und zwar als Reflex auf die Auflösungstendenzen eines verbindlichen Kanons. Johann Georg Sulzer hatte mit dem Aufbau seines „allgemeinen Stammbaums“ eine Rangabstufung der schönen Künste festgelegt, die auf den unterschiedlichen Leistungsfähigkeiten der Sinne beruhte.⁴ Johann Gottfried Herder und Immanuel Kant hingegen geriet der „genetische Stammbaum“ der Künste zum Zankapfel ihrer philosophischen Auseinandersetzungen, im Zuge derer differierende Vorstellungen von Evolution und Klassifikation, also von Entwicklungen und ihrer Ordnung, harsch aufeinanderprallten.⁵ Wenn die Kunsthistorik wiederum das anschauliche Sprachbild aufrief, dann gerade, um zwischen der Spannung, die Entwicklung und Einteilung respektive Evolution und Klassifikation erzeugen, zu vermitteln. Denn: Anhand der Genealogie als Narrationsmuster ließ sich die Vielfalt der Künste als Einheit beschreiben.

Widerstand gegen diese Art von geschlossener Erzählfolge regte sich stets dort, wo es galt, einzelne Künstler zu ihrem genuinen Recht auf autonome Größe zu verhelfen. Namentlich Johann Dominicus Fiorillo stand am Ausgang des 18. Jahrhunderts dem Denken in Generationen und Genealogien rundweg ablehnend gegenüber. An seinem Desinteresse an Geschlechterfolgen, Ableitungen und Verkettungen von stilistischen „Manieren“ ließ der erste Universitätsprofessor für bildende Künste in Europa recht unverblümt keinen Zweifel: „[...] wie ein Stamm sich in verschiedne Zweige getheilt und ausgebreitet hat, wie hinwieder aus Vermischungen des Charakters einer Schule und eines Landes mit dem eines andern, neue Erscheinungen hervorgegangen sind“, von all dem wollte Fiorillo

Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt a. M. 1980. S. 43f., 46–48, 50 (Originalausgabe 1934).

⁴ Vgl. Sulzer, Johann George: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Zweyter Theil von K bis Z. Leipzig 1775. S. 73 (Originalausgabe 1771–74).

⁵ Vgl. Siegel, Carl: Herder als Philosoph. Stuttgart [u. a.] 1907. S. 111; Burckhardt, G. E.: Herder und Kant, Philosophieren und Philosophie. In: Archiv für Geschichte der Philosophie. Hrsg. von Ludwig Stein. Bd. 22/2. Berlin 1909. S. 192–196, hier S. 195.

nichts wissen.⁶ Der Maler in ihm war dem Historiografen überlegen und so stärkte der Göttinger Ordinarius der eigenschöpferischen Kunst den Rücken und nicht der quasiliterarischen Genealogie. In seiner zweibändigen *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten* (1798) richtete Fiorillo dementsprechend das „Hauptaugenmerk“ auf einzelne Künstler, um jeweils deren Talent und Stil zu charakterisieren. Methodisch gesehen war er wie Kant ein Kategorisierer, wenn er auch nicht an dessen Scharfsinn heranreichte. Kurzum: Fiorillos historiografischer Singularisierungsansatz und die kunstgenetischen Erklärungsversuche seiner Zeit verhalten sich zueinander wie These und Antithese. Gleichwohl konnte seine unüberwindliche Abneigung gegenüber dem Denken in Wahlverwandtschaften und ideellen Adaptionsverhältnissen nicht verhindern, dass sich der luzide Gebrauch von Baummetaphern im Kunstdiskurs – unterstützt durch den Evolutionismus als Leittheorie des 19. Jahrhunderts – immer mehr durchgesetzt hat.

Die kunstphilosophischen Bemühungen des deutschen Idealismus, die Rangordnung der Künste als aufstrebenden Stammbaum zu beschreiben, sind dabei nicht als Reaktion auf die politischen Ereignisse in Frankreich unternommen worden. Es lässt sich aber in weiterer Folge zeigen, dass das Kappen der genealogischen Bourbonenlinie durchaus von der Kunsttheorie reflektiert wurde. So gehört etwa der Architekturkritiker und Kunsthistoriker Peter Meyer zu jenen Stammbaumdenkern des 20. Jahrhunderts, die sich der Suggestivkraft des Sprachbildes für theoretische Erklärungs- und Begründungszwecke bedienten. In den 1930er-Jahren hatte sich Meyer als Redakteur und Autor der wichtigsten helvetischen Architektur- und Kunstzeitschrift *Das Werk* durch seine oft im polemischen Ton verfassten Beiträge einen Namen gemacht. Während seine Zeitgenossen die abstrakte Malerei und das Neue Bauen goutierten, propagierte Meyer einen historisierenden Stilpluralismus als Reminiszenzgemisch und angewandten Eklektizismus, so wie er ab 1870 voll ausgeprägt war. Nach dem Zweiten Weltkrieg und dem großen Orientierungsdefizit, das dieser Weltenbruch hinterließ, zeigte Meyer in seiner zukunftsgerichteten Geschichtsphilosophie alsdann die Auswirkungen des Historismus auf. Mit zeitdiagnostischer Präzision analysierte er in seinem populären Hauptwerk *Europäische Kunstgeschichte* (1948) die postmoderne Epoche, deren Beginn er mit dem *anything goes* der Gründerzeit datierte. Die eigentliche Ursache dieser „absoluten Beliebigkeit“ aber, die sich bis zur Idee der Reversibilität der Stile in der Avantgarde fortsetzt,

⁶ Fiorillo, Johann Dominicus: *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*. Bd. 1: Die Geschichte der Römischen und Florentinischen Schule enthaltend. Göttingen 1798. S. x – xi (Nachdruck Hildesheim [u. a.] 1997).

erblickte Meyer in der Französischen Revolution.⁷ Sie „hatte den Zusammenhang im entscheidenden Punkt abgeschnitten, indem sie die rechtliche Legitimität verletzt hatte – darüber konnten alle naturrechtlichen Hilfskonstruktionen nicht hinweghelfen. Man konnte sich einige Generationen lang so stellen, als ob eigentlich nichts passiert wäre, das Bewusstsein im Bodenlosen zu stehen, ließ sich nicht mehr verdrängen. Durch die Auflösung der Tradition war jede Epoche der Vergangenheit verfügbar geworden: „[...] der Stammbaum der Kunst war gefällt, und nun konnten die Scheiter einzeln verfeuert werden – in beliebiger Reihenfolge.“⁸

Den politischen Bruch 1789 mit der dynastischen Führungselite schildert Meyer insofern als folgenreiche Urszene, von der aus alle weiteren kunstgenealogischen Auflösungstendenzen gedacht werden müssen. In seiner Übertragung eines revolutionären Handlungsmusters auf die Kunstgeschichte sah er sich durch die avantgardistischen Manifeste einmal mehr bestätigt, ohne den darin stets reklamierten absoluten Neuanfang als rhetorisches Ablenkungsmanöver von den eigenen Anstrengungen einer genealogischen Selbstverortung zu begreifen.⁹ Gemessen an der vereinfachten Vorstellung von der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts, die sich Meyer in einen „realistischen und einen idealistischen Zweig“ als Epochensignatur zurechtbog, empfand er den modernen Stilpluralismus als geradezu verwirrend.¹⁰ Ihm fehlte der „einheitliche Stil“.¹¹

Meyer, der sich in den Auseinandersetzungen zwischen Modernisten und Traditionalisten während der 1920er-Jahre demonstrativ in die neutrale Mitte gestellt hatte, um dort eine ausgleichende Haltung einzunehmen, beklagte nach dem Zweiten Weltkrieg ebenjene Entnormierung der Kunst, die in der Nachfolge von Oswald Spenglers Katastrophentheorie als „Verlust der Mitte“ wahrgenommen wurde.¹² Meyers Kritik orientierte sich am kerzengeraden Baumstamm als kulturelles Leitbild, wie ihn beispielsweise Ferdinand Olivier 1823 für die neu-

7 Den Ausdruck „absolute Beliebigkeit“ benutzt Meyer erst in der letzten Auflage seiner *Europäischen Kunstgeschichte* (1969), vgl. Medici-Mall, Katharina: Im Durcheinandertal der Stile. Architektur und Kunst im Urteil von Peter Meyer (1894–1984). Basel [u. a.] 1998. S. 24.

8 Meyer, Peter: *Europäische Kunstgeschichte*. Bd. 2: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1948. S. 289.

9 Vgl. Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*. Berlin 2005. Weiterführend: dies.: *The Art of the Diagram*. In: *Genealogies of Art, or the History of Art as Visual Art*. Hrsg. von Manuel Fontán del Junco [u. a.]. Madrid 2019. S. 28–59.

10 Meyer, *Kunstgeschichte* (wie Anm. 8), S. 202.

11 Meyer, *Kunstgeschichte* (wie Anm. 8), S. 335.

12 Vgl. Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. 2 Bde. Wien [u. a.] 1918–1922; Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg 1948.

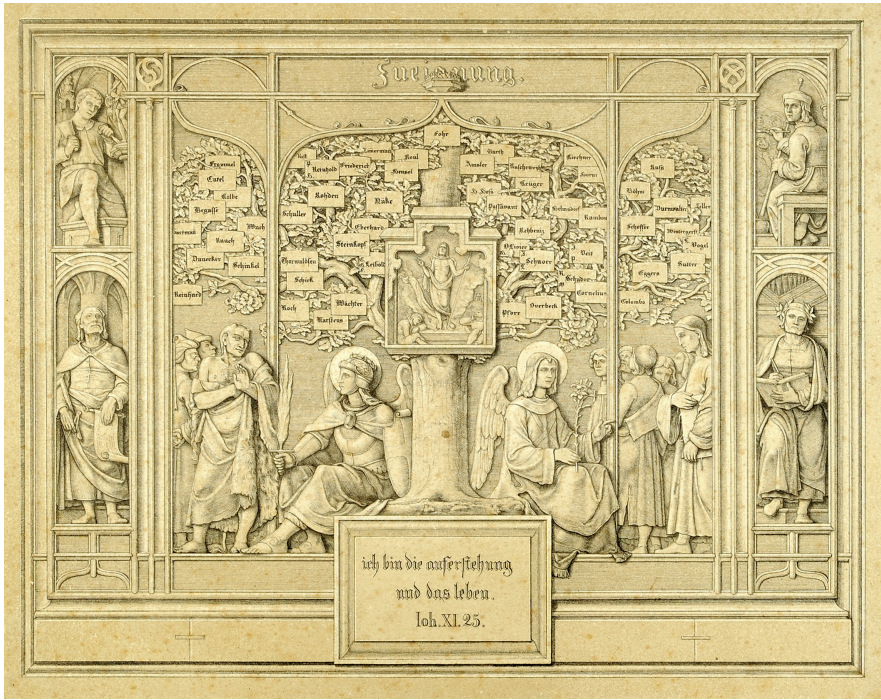


Abb. 5: Ferdinand Olivier, *Stammbaum der neudeutschen Kunst (Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden, Blatt 1, Zueignung)*, 1823, Lithografie, 28,2 × 35,5 cm, Salzburg Museum, Salzburg.

deutsche Kunst entworfen hatte (Abb. 5). Die Vorstellung einer organischen Entfaltung der Kunst, fundiert in religiös motivierter Glaubenskraft, fand darin ihre Pathosformel: Mit dem bruchlos-stufenweisen Wachstum ließ sich die Idee von moralischem wie ästhetischem Fortschritt gleichermaßen als Baumkrone veranschaulichen.

Für die emanzipatorische Devise einer undogmatischen Moderne fehlte Meyer dagegen das Verständnis und zur Beschreibung der vielfältigen Richtungen in Malerei, Bildhauerei und Architektur die metaphorische Vorstellungskraft. Dabei ließ sich am Symbol des Baumes sehr wohl ein pluralistisches Kunstweltbild entwickeln.

Als der selbst ernannte Merz-Künstler Kurt Schwitters während des Zweiten Weltkriegs im englischen Internierungslager auf der Isle of Man bei einem seiner Vorträge, die er für Mitgefangene hielt, wiederholt auf das Sprachbild des „Stammbaums der Kunst“ zurückgriff, dann um ebenjene globale Kunst in ihren nationalen Facetten zu fassen, die bei Meyer ausgeblendet sind. Ein Ast reprä-

aus Pousette-Darts Feder ein Weltkunststammbaum vor Augen geführt worden, dessen Begrifflichkeit für die Drucklegung jedoch kurzerhand überarbeitet wurde: der „nationalistische“ Zweig auf der Tuschzeichnung war in „naturalistisch“ umretouchiert und so politisch neutralisiert worden (Abb. 7). Insgesamt setzte Pousette-Dart auf die breite Basis eines gleichermaßen paritätischen wie pluralistischen Stilsystems, in dem keine Kunstrichtung und kein Künstler eine dominante Sonderrolle spielt. Nur so ließ sich seiner Meinung nach die künstlerische Freiheit langfristig sichern – auch und gerade als Antwort auf die von Walter Gropius im „Hitler’schen Ton“ eingeforderte alleinige Führungsrolle der Architektur. Das breitstämmige Baumschema mit frappanter Tendenz zur Verbuschung stand in seinem mit „Freedom of Expression“ betitelten Plädoyer als Modell gleichsam für das Konzept von Wachstum, Freiheit und Selbstverwirklichung der nordamerikanischen Kunst.¹⁵ Mit der zum Stilfächer ausgebreiteten Laubkrone richtete es sich dezidiert gegen „one definite style“, zumal ein solcher jeweils in Deutschland, Italien oder der Sowjetunion für Propagandazwecke instrumentalisiert worden war. Die Diversifikation als Entwicklungsspitze vollendet gleichsam, was in der europäischen Tradition kunstgenetisch zwar angelegt, dort aber zum Absterben verurteilt war, ebenso wie die asiatischen oder lateinamerikanischen Randphänomene dieses Kunstbaumsystems.

Hatte sich Pousette-Dart in Wort und Bild zur Funktion der Genealogie geäußert, so verzichtete Schwitters auf das Symbol, um mit der Wahl seiner Metapher ein umso groteskeres Bild vor dem geistigen Auge seiner Zuhörer entstehen zu lassen. Schwitters verglich nämlich den „Stammbaum der Kunst“ in Deutschland und Russland mit einer „Kopfweide“. Gemeint war ein zunächst freigewachsener großer Baum der Kunst, der für Propagandazwecke bis zur Unkenntlichkeit zurechtgestutzt worden sei. Das nachdrückliche Sprachbild der „Kopfweide“ bot dem dadaistischen Einzelgänger, entwurzelt wie er im englischen Exil war, dennoch ideellen Halt, insofern als er sich dazu in Beziehung setzen konnte – und sei es in der klaren Distanzierung zum zurückgeschnittenen deutschen Kunstbaum.¹⁶

¹⁵ Vgl. Pousette-Dart, Nathaniel: Freedom of Expression. In: Art and Artists of Today 1/6 (Juni/Juli 1938). S. 3.

¹⁶ Schwitters’ Vortragstext (wie Anm. 13), dem die Begriffe entnommen sind, lässt darüber keinen Zweifel.

Vom Begriff zum Bild

Angesichts der Komplexität ästhetischer Entwicklungen und deren unterschiedlichen Geschwindigkeiten, in Schwitters Überlegungen ist dies berücksichtigt, verlor die Baummetapher als suggestives Erklärungsbild kunsthistorischer Phänomene zwar nicht an Bedeutung, wohl aber der Stammbaum als visueller Imperativ avantgardistischer Autogenealogisierungen. Für die Brüche, Diskontinuitäten und Widersprüche, die sich in einer globalisierten Moderne als Spannungsverhältnis zwischen sehr unterschiedlichen Positionen darstellen, war das figurative Hierarchieschaubild kein adäquates Repräsentationsmodell mehr. Die Dynamisierung der Kunstgeschichte nach 1900 verlangte nach anderen diagrammatischen Bildformel(n), in denen sich nicht zuletzt das konfliktäre Kräftespiel und Kräftemessen innerhalb der Avantgardebewegungen veranschaulichen ließ.

Überlebt hat der Stammbaum der Kunst allenfalls noch in der Karikatur. Das geschönte Bild des harmonischen Zusammenwachsens einer in sich gespaltenen Kunstszene unter blauem Himmel, das Miguel Covarrubias in naivem Stil mit dem *Tree of Modern Art – Planted 60 Years Ago* zeichnete, erhob keineswegs Anspruch auf Genealogiekritik (Abb. 8). Der getrimmte Zierbaum mit seinen nach dem Allianzprinzip verschlungenen Astarmen war vielmehr überkommenes Wunschbild unverbrüchlicher Solidarität, noch bevor er 1933 in *Vanity Fair* veröffentlicht wurde. Die harten Auseinandersetzungen unter den Avantgardisten um die künstlerische Führungsposition lassen sich in Covarrubias' modifizierter Nachzeichnung einige Jahre später mit Blick auf das eingefügte Namensblatt „Dali“ in der Laubkrone nur erahnen, eine Berichtigung, die Salvador Dalís Aufstieg zum „Mister Surrealism“ während seines US-amerikanischen Exils Rechnung trägt (Abb. 9).

Der permanente Richtungsstreit bzw. Verdrängungswettkampf zwischen den diversen Kunstströmungen ließ sich mit einem Baum indes nicht angemessen vermitteln – weder als Sprach- noch als Symbolbild. Der weitaus theoretischer klingende Begriff der „Evolution“ eröffnete hier neue Perspektiven. Indem er sich von naturverhafteten Vorstellungen entfernte, sprich sie abstrahierte, ließ er alternative Visualisierungsmöglichkeiten im Zeichen der Genealogie zu. Einen neuen Standard setzte schließlich der Gründungsdirektor des Museums of Modern Art in New York, Alfred H. Barr jr. Sein berühmtes *Diagram of Stylistic Evolution from 1890 to 1935* (1936) ist als deszendierendes Flussdiagramm angelegt (Abb. 10).¹⁷ Ausgehend von vier Gründungsvätern – Vincent van Gogh, Paul

17 Vgl. weiterführend Schmidt-Burkhardt, Stammbäume (wie Anm. 9), S. 114–184.



Abb. 8: Miguel Covarrubias, *The Tree of Modern Art – Planted 60 Years Ago*, in: *Vanity Fair*, Bd. 40, Nr. 3, Mai 1933, S. 36.

Gauguin, Paul Cézanne und Georges Seurat – wird der genealogische Faktor als stilbildende Einflussnahme über ein ausgeklügeltes System aus Pfeilen gelenkt, deren Spitzen symbolisch die Kampfrhetorik der Avantgardisten aufgreifen.¹⁸

Ob bei der grafischen (Re-)Konstruktion kunsthistorischer Prozesse die Wahl auf ein Baumdiagramm oder ein Evolutionsschema fällt, diese Entscheidung ist nicht nur für die Theoriebildung relevant. Es schwingt in ihr ebenfalls die Frage nach der Funktion von Genealogie mit. War das Bild des Baumes geprägt von der Vorstellung, aus einer gemeinsamen Vergangenheit als Erbe mit gerichteter Schubkraft nach oben herauszuwachsen, sozusagen als Telos der Geschichte, so ließ sich über den Evolutionsbegriff nicht nur ein abstrakteres Geschichtsbild entwerfen. Mit ihm konnte außerdem die Richtung der Entwicklung bis zu 180 Grad umgepolt werden, wie das Barr-Diagramm zeigt. Kraft dieser Schub-

¹⁸ Paraphrase auf Henri Focillon, „L'influence n'est alors que le moyen des affinités [...]“. In: Focillon, Henri: *La vie des formes*. Paris 1934. S. 61.

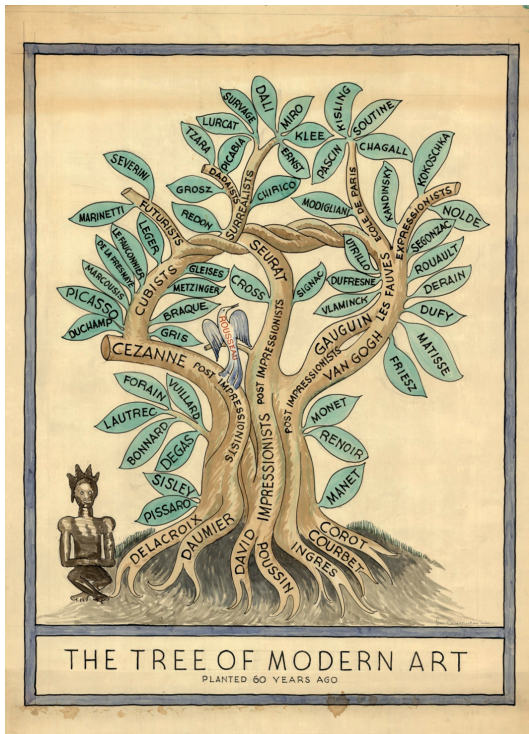


Abb. 9: Miguel Covarrubias, *The Tree of Modern Art – Planted 60 Years Ago*, um 1940, Aquarell auf Papier, 94 × 71 cm, David Rumsey Map Center, Stanford University, Stanford, CA.

umkehr rückt der Ausgangspunkt historischer Entwicklungen gravitatisch an oberste Stelle.

Die Idee von überragenden Künstlerpersönlichkeiten als epochemachenden Impulsgebern wurde zwar schon zu Barrs Zeiten hinterfragt, aber erst die Debatte um den „Tod des Autors“, wie sie ab 1967 Roland Barthes und Michel Foucault für die Literaturforschung angestoßen haben, löste eine grundsätzliche Neubestimmung der genetischen Verfasstheit von Avantgarde aus. Die Väterinstanz und der um sie betriebene Personenkult geriet zunehmend in Diskrepanz zur auktorialen Dekonstruktion, nicht zuletzt weil selbst die Kunst- und die Architekturwissenschaft in gesuchter Anbindung an poststrukturalistische Diskurse dazu übergingen, zwischen historischen Personen und überzeitlichen Tendenzen der Geschichte zu unterscheiden. Der Ideenpool, aus dem die Moderne schöpfte, ließ sich nun viel allgemeiner und grundsätzlicher fassen.

Charles Jencks gehörte als Architekt und Theoretiker zu jenen Kunstwissenschaftlern, die mit scharfer Beobachtungsgabe die Verschiebungen innerhalb der

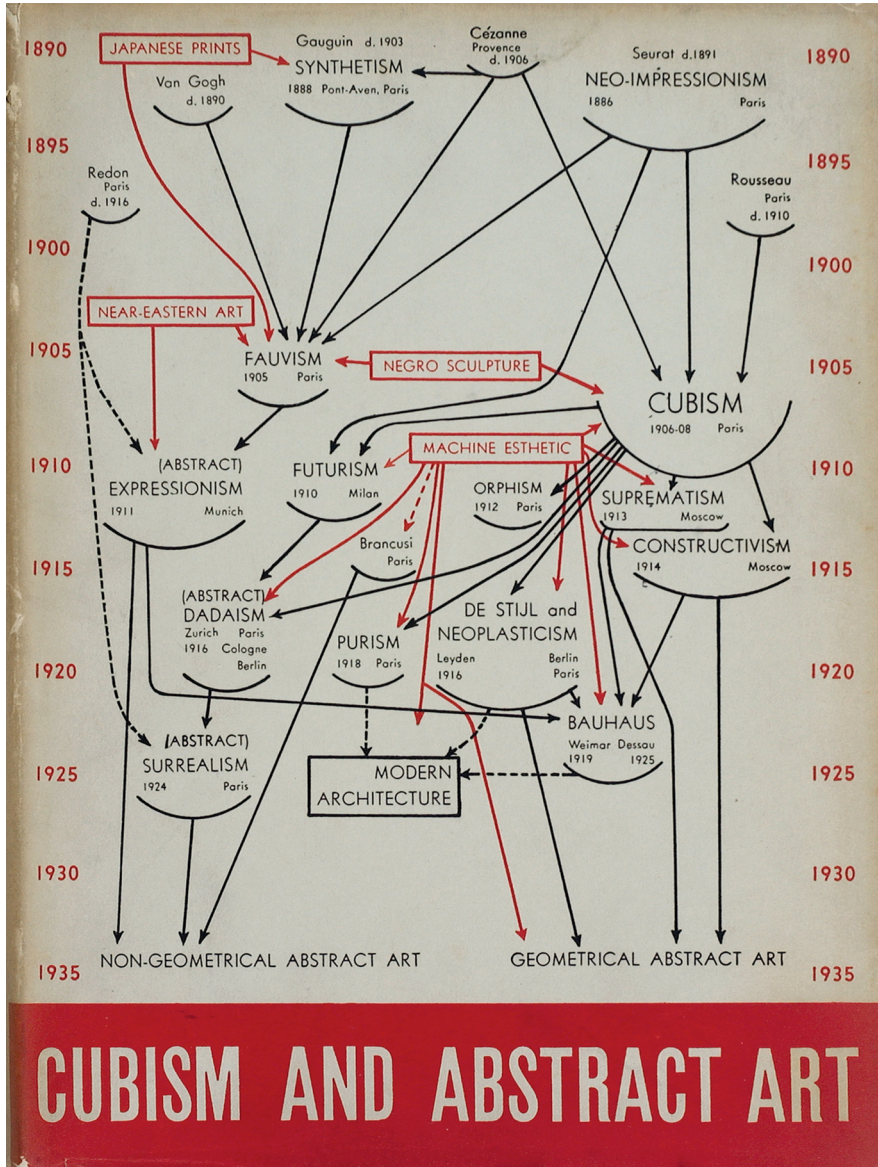


Abb. 10: Alfred H. Barr jr., *Diagram of Stylistic Evolution from 1890 until 1935, 1936, Cubism and Abstract Art*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York 1936, Schutzumschlag.

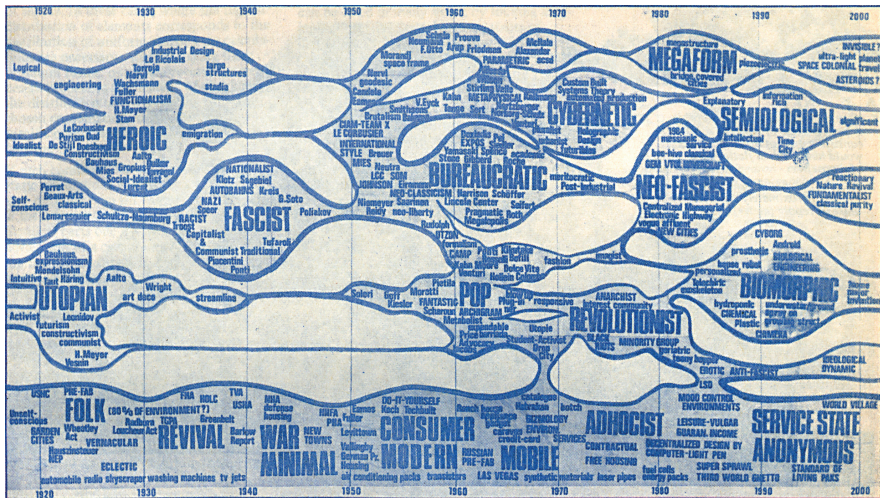


Abb. 11: *The Evolutionary Tree*, in: Charles Jencks, „The Evolutionary Tree“, in: *Architectural Design*, Bd. 40, Oktober 1970, S. 527.

Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts in immer wieder neuen flottierenden Begriffsclustern zu fassen gesucht hat (Abb. 11). Diese synoptischen Darstellungen mit dem Einheitstitel *The Evolutionary Tree*, die seit 1970 zum festen Inventar von Jencks' Veröffentlichungen gehören, arbeiteten auf eine Resemantisierung der Kunstgeschichte hin, die sich im Falle von Barrs Flussdiagramm in einer kommentararmen Stilgeschichte erschöpfte. Die dortige Sammelbezeichnung „modern architecture“ löste Jencks in einer Begriffsflut auf, aus der einzelne Leitvokabeln, sogenannte „definers“, typografisch herausragen.

Nach dem Vorbild von Claude Lévi-Strauss' anthropologischen Untersuchungen über die elementaren Strukturen menschlicher Verwandtschaft, führte Jencks die verschiedenen Formen der Architektur und deren Affinitätsgrade auf sechs elementare Grundmuster zurück, die er stratigrafisch von oben nach unten als „logical“, „idealist“, „self-conscious“, „intuitive“, „activist“ und „unself-conscious“ bestimmte.¹⁹ Mit dieser kontingenten Setzung, Jencks sprach unter Rekurs auf Ludwig Wittgenstein von „Familienähnlichkeit“, wird nicht nur eine Fülle von außerkünstlerischen Wissenssphären wie jene der Psychologie oder

¹⁹ Vgl. Jencks, Charles: *Architecture 2000. Predictions and Methods*. London 1971, S. 21 Fn. 1, S. 41 Fn. 2, S. 45, 123. Zur Vorgeschichte des anthropologischen Verwandtschaftsdiagramms vgl. Bouquet, Mary: *Family Trees and their Affinities. The Visual Imperative of the Genealogical Diagram*. In: *The Journal of The Royal Anthropological Institute* 2/1 (1996). S. 43 – 66.

Philosophie einbezogen, sie gibt sich darüber hinaus als Kritik an monokausalen Geschichtsbildern zu erkennen.²⁰

Morphologisch betrachtet hat sich Jencks' Synchronopse vom klassischen Baumbild der Architekturgeschichte weit entfernt (Abb. 12). In demonstrativer Diskrepanz zu einer visuellen Evidenz kommt ihm immerhin der Werktitel semantisch auffällig nahe. „The Evolutionary Tree“ ist Programm. Und das nicht nur im übertragenen Sinne: Jencks vergleicht die architektonischen Strömungen ganz konkret mit biologischen Arten, deren Entfaltung und Dezimierung er als wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis beschreibt. Um diesen von ihm typografisch gefassten Verdrängungswettbewerb biologistisch zu unterfüttern, übertrug Jencks das darwinistische Ideologem des „survival of the fittest“ mit der Formel „struggle for existence“ auf sein Fach.²¹

Doch der hier angestrebte Analogieschluss ist problematisch, und zwar gleich aus mehreren Gründen: Zum einen kommen architektonische Strömungen, anders als im Tierreich, nie völlig zum Erliegen. Sie besitzen zu allen Zeiten als „Neo“-Bewegungen das Potenzial zum Revival. Zum anderen können Architekten zwischen verschiedenen Stilen nach Belieben wechseln – so oft und so schnell sie wollen. Selbstgefällig stilisierte sie Jencks zu einer Spezies, für die es in der Evolution kein Äquivalent gäbe.²² Die von ihm bemühte Sprachverschränkung zwischen Evolutionstheorie und Architekturgeschichte ist aber noch aus einem weiteren Grund irreführend: Im Tierreich beruht das „Überleben des Stärkeren“ auf Anpassung; im Gegensatz dazu sind die Entwicklungen der Baukunst innovationsgetrieben. Bei der Übertragung einer organischen Entwicklungsmetapher auf die Architekturgeschichte, stellt sich zudem die grundsätzliche Frage, was konkret ausgebildet werden soll?

Um eine Merkmalstransformation diagnostizieren zu können, braucht es überhaupt erst einen Ausgangspunkt, von dem aus sich Veränderungen feststellen lassen. Wenn Jencks der Frage nach dem Woher, die am Anfang jeder Evolutionsgeschichte steht, durch die Wahl seiner Begriffe ausweicht – sie sind gesetzt, aber durch keine Tradition verdichtet –, so gibt er doch eine Antwort auf die Frage nach dem Wohin. Indem er die im oben und unten flankierenden Zeitgleis gelenkte Strukturanalyse über ihr Entstehungsjahr 1970 bis ins nächste Jahrtausend fortsetzt, überführt er diese in eine zyklentheoretische Konjekturalgeschichte. Letztere geht – inspiriert durch Vasari, Spengler und Heinrich Wölfflin – von der

20 Vgl. Jencks, Charles: *Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur*. Übers. von Cornelia Berg-Brandl. Stuttgart 1987. S. 34, 37 (engl. Originalausgabe: *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture*. London 1987).

21 Vgl. Jencks, Charles: *Modern Movements in Architecture*. Oxford 1973. S. 29.

22 Vgl. Jencks, Charles: *The Evolutionary Tree*. In: *Architectural Design* 40 (Oktober 1970). S. 527.

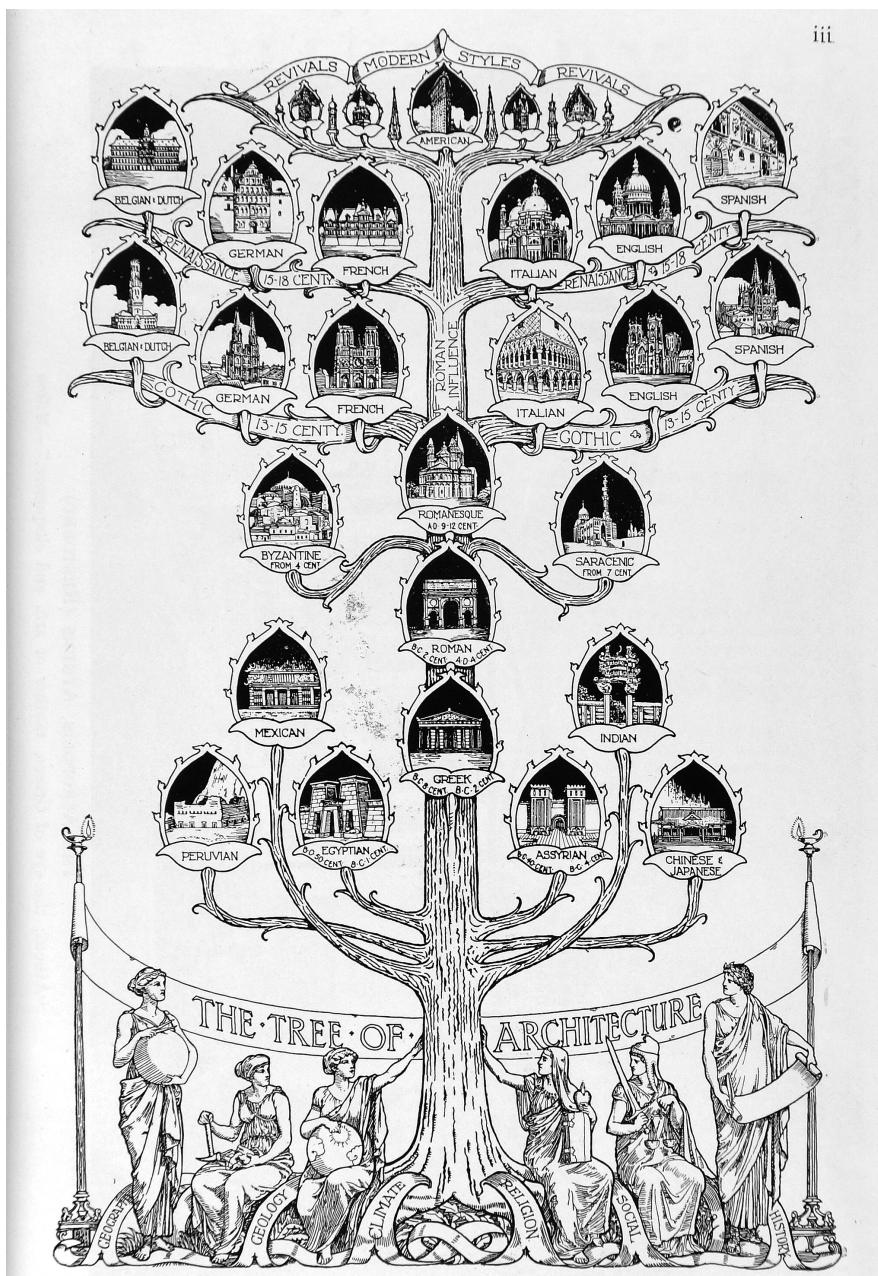


Abb. 12: Banister Fletcher und Banister F. Fletcher, *The Tree of Architecture*, in: Banister Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method for Students, Craftsmen, and Amateurs*, London 1921⁶, S. iii.

willkürlichen Annahme aus, dass architektonische Trends alle 25 Jahre wiederkehren würden.²³ Zur optischen Verstärkung dieser Wellenbewegungen hat Jencks biomorphe Leerformen eingesetzt. Anhand dieser sogenannten „blobs“ mit ihrer fluiden Tropfenform zeigt Jencks – im Gegensatz zu den Informationsbrachen in hydrografisch angelegten Weltgeschichtskarten (Abb. 13) – Diskontinuitäten der Geschichtsentwicklung auf.²⁴ In der Antizipation als „vorweggenommene Genealogie“ (Patrick Boucheron) entstand so ein Zukunftsszenario, das Jencks als empirischer Historiker in den folgenden Jahrzehnten mit immer wieder neuen *Evolutionary Trees* und Blick auf die Realgeschichte adaptieren wird.

Trotz begründeter Anfechtungen: Der Baum hat als theoretisches Modell und Denkfigur die analytische Einbildungskraft maßgebend geprägt. Selbst dort, wo die vom Konzeptkünstler Donald Corrigan, einem Landsmann von Jencks, 1972 zu Papier gebrachten Strukturen intuitiv als filigranes Verzweigungssystem, nicht aber immediat als Baumikone verstanden werden müssen. Immerhin rief Corrigan wie vor ihm Jencks das musterhafte Urbild im Werktitel *Tree of Modern Art in Wash.[ington], D. C.* auf und legte damit eine Fährte (Abb. 14). Im Vergleich von Corrigans Differenzierungsschema mit der traditionellen Ikonografie des Kunststammbaums lässt sich jedoch vor allem verdeutlichen, wie sich die Genealogie von der argumentativen Kausalkette zur soziologischen Kartierung verschieben lässt. Die Transformation des hieratischen Stammbaums in eine kontextualisierende Mindmap führte zu einer situativen Analyse, deren grafisches Formenvokabular der Straßenkarte entlehnt zu sein scheint. Beim versierten Kenner der Stadt Washington wecken die beiden, mit dickem Strich diagonal von links auf den vertikalen Achsenstumpf zulaufenden Linien konkrete Assoziationen mit den Verkehrsarmen, welche die National Mall umgreifen. Die Pennsylvania Avenue im Norden und die Maryland Avenue im Süden der Washingtoner Prachtallee mit den dort ansässigen Museen und Kulturinstitutionen wurden anspielungsreich in „Non-Profit Institutions“ und „Art History“ umbenannt.

Das ist allerdings nur die halbe Wahrheit. Bei der Erstveröffentlichung des Corrigan'schen Diagramms in Richard Kostelanetz' Anthologie *Essaying Essays. Alternative Forms of Exposition* (1975) war dessen rechter Teil ausgeblendet worden. Gezielt versuchte der Herausgeber, der in seinem damals bahnbrechenden Band konzeptuell angelegte Denkräume und Leseflächen zusammengetragen hatte, die Wahrnehmung des Text-Bild-Hybrids beim Leser/Betrachter in eine

²³ Jencks, *Architecture 2000* (wie Anm. 19), S. 41.

²⁴ Zu alternativen Vorbildern für die Blasengebilde vgl. Höfler, Carolin: 'Whirls and Eddies'. Charles Jencks' Bubble-Diagramme zur Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. In: *Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichtsschreibung*. Hrsg. von Wolfgang Cortjaens u. Karsten Heck. München 2014. S. 232–249.

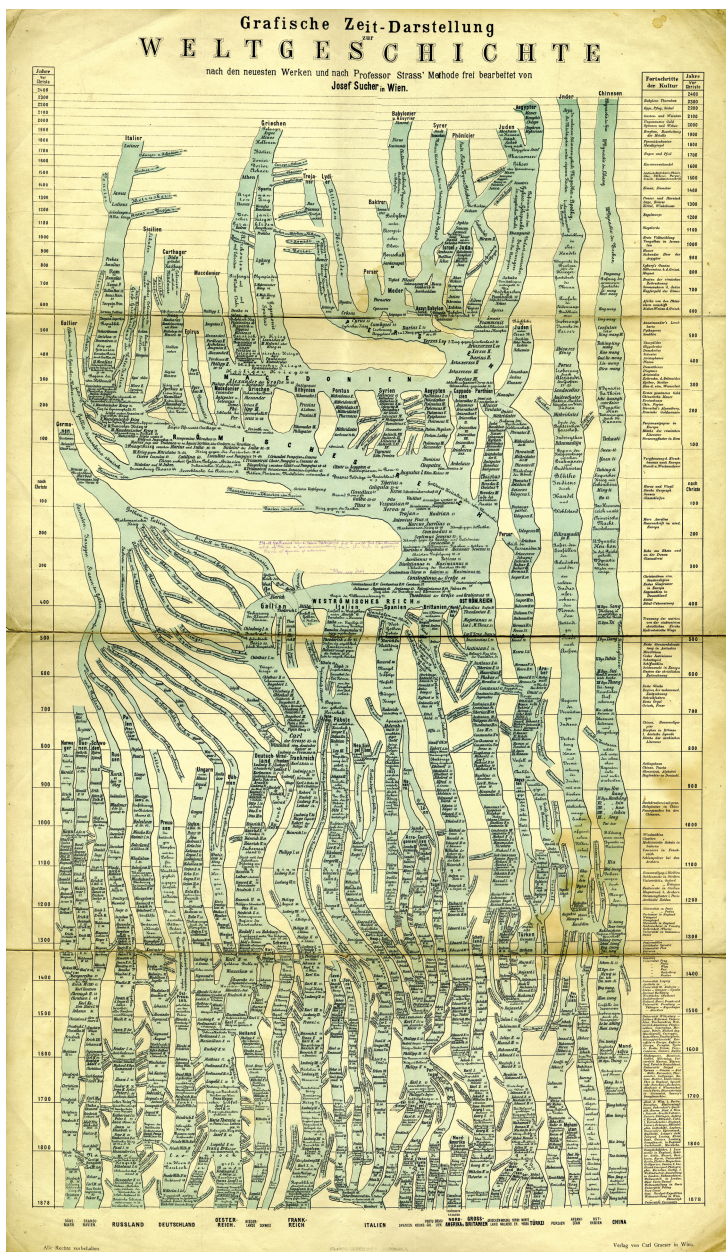


Abb. 13: Josef Sucher, *Grafische Zeit-Darstellung zur Weltgeschichte nach den neuesten Werken und nach Professor Strass' Methode frei bearbeitet*, um 1878, Farblithografie, 105 × 52 cm, Sammlung Woldan, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien.

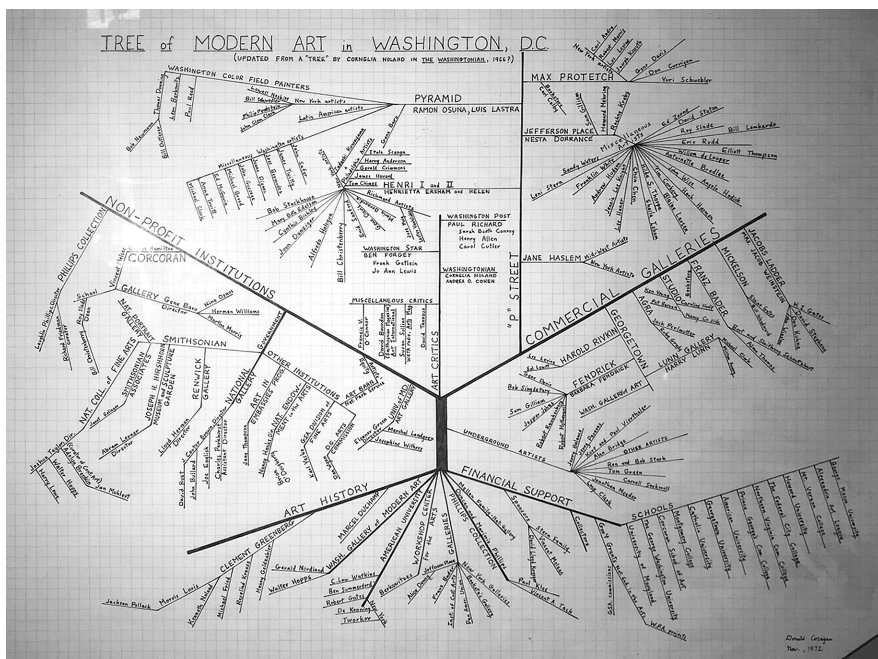


Abb. 15: Donald Corrigan, *Tree of Modern Art in Washington, D. C.*, 1972, Filzstift auf Papier, 44,5 × 57 cm, Richard Kostelanetz, Ridgewood, NY, Foto: Andrew Morinelli.

bestimmte Richtung zu lenken. Dazu passt, dass Corrigan konkrete Anregung zu seinem Schema geflissentlich wegretuschiert wurde.

Der entscheidende Hinweis darauf findet sich nur in der bislang unbekannten Originalzeichnung unter dem bedeutungsvollen Werktitel: „Updated from a ‚Tree‘ by Cornelia Noland in *The Washingtonian*, 1966?“ (Abb. 15). Gemeint war *A Tree of Modern Art in Washington*, den die Kunstkritikerin 1967 mit einer eigenen Kolumne im Washingtoner Stadtmagazin veröffentlicht hatte (Abb. 16). Ihr in poppigen Farben abgedruckter „Führer durch die Flora und Fauna“ der damals aktuellen lokalen Kunstszene wies mehr Gemeinsamkeiten mit naiver Malerei auf als mit der sarkastischen „How to look ...“-Witzkritik eines Ad Reinhardts – trotz augenscheinlicher Anleihen und entsprechenden Déjà-vu-Effekten. Kostelanetz kappte indes diese Einflussgenealogie für seine Publikation, um Corrigan analytische Leistung, referenzlos wie sie nun schien, als „alternative Form der Darstellung“ besser zur Geltung zu bringen.

De facto ist Nolands behübschter Erklärungsversuch mit botanischer Plausibilitätsanmutung einem nüchternen Liniendiagramm gewichen, das die institutionellen und kommerziellen Ermöglichungsbedingungen von Kunst vor Ort



Abb. 16: Cornelia Noland, *A Family Tree of Modern Art in Washington*, in: *The Washingtonian Magazine*, Bd. 2, Nr. 5, Februar 1967, S. 58f. (reproduced by permission of William Noland).

in den Blick nimmt. Corrigans im Ansatz spiegelsymmetrisch um die zentrale Richtlinie der Kunstkritik („Art Critics“) ausgerichtetes Schaubild legt die Struktur des künstlerischen Feldes, das heißt die um kulturelle Anerkennung konkurrierenden Akteure und Institutionen, in seiner Heimatstadt unverhohlen offen, um es im Vorgriff auf Pierre Bourdieus spätere Untersuchungen zu sagen.²⁵ Die mit grafischen Mitteln postulierte Dichotomie besteht auf der vertikalen Achse zwischen oben und unten sowie auf der horizontalen Ebene zwischen links und rechts. Mit diametralen Gegensätzen, die „Non-Profit Institutions“ und „Commercial Galleries“ bzw. „Art History“ und „Financial Support“ bilden, ist das von ideellen und materiellen Interessen bestimmte Kräftefeld kultureller Produktion definiert.

Aus der Tatsache, dass in Corrigan's Erklärungsmodell die Galerieszene mit-
samt ihren Künstlern am ausgedehntesten geraten ist, können die äußeren Um-
stände abgeleitet werden, warum sich die Zweige mit den „Washington Color

²⁵ Vgl. Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übers. von Bernd Schwibs u. Achim Russe. Frankfurt a.M. 1999 (franz. Originalausgabe: Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris 1992).

Field Painters“ und den „Miscellaneous Washington artists“ nicht ausbreiten und entfalten konnten: Die kommerziellen Galerien unterhalten keinerlei direkte Verbindung zu den großen Institutionen vor Ort. Dieser unauflösliche Gegensatz zwischen Kunsthandel und Museumswelt hatte schwerwiegende wie nachhaltige Folgen für die lokale Künstlerschaft einschließlich Corrigan selbst, der von dem jungen Galeristen „Max Protetch“ vertreten wurde – ohne nennenswerten Erfolg. In den 1980er-Jahren gab Corrigan die künstlerische Praxis schließlich ganz auf und arbeitete – wie vor ihm der einflussreiche Kunstkritiker Clement Greenberg – bei der US-amerikanischen Zollbehörde.²⁶

Genealogische Sprachbilder und Symbole sind weder aus der Kunst noch aus der Geschichtsschreibung wegzudenken. Die herausragende Bedeutung, die dabei dem Stammbaum als ikonisches bzw. narratives Regulativ zwischen Beständigkeit und Veränderung zukommt, liegt in seiner zweifachen, sich komplementär ergänzenden Bildlogik: als ordnendes System und als Sinnbild für organisches Wachstum. Damit verbunden ist die These, dass die Nachzeichnung historischer Entwicklungen einem biologischen Modell folgt. Das monokausale Verteilernetz als hierarchische Erklärungsfigur, das der Baum darstellt, reicht jedoch bei Weitem nicht aus, um den multikomplexen Zusammenhängen (kunst-)geschichtlicher Prozesse gerecht zu werden. Dennoch lebt der Baum als womöglich wichtigste Denkfigur für progressive Geschichte weiterhin fort – unbeschadet aller Einwände. Wo aber Fakten eine andere Bildsprache sprechen, bedient das Sprachbild den Wunsch nach Kontinuität und Zusammenhang.

²⁶ Vgl. Kostelanetz, Richard: *A Dictionary of the Avant-Gardes*. 2. Auflage. New York 2000. S. 137. In Corrigans Zeichnung scheint Greenberg als Vertreter der „Art History“ auf, der er im traditionellen Sinne nie war.