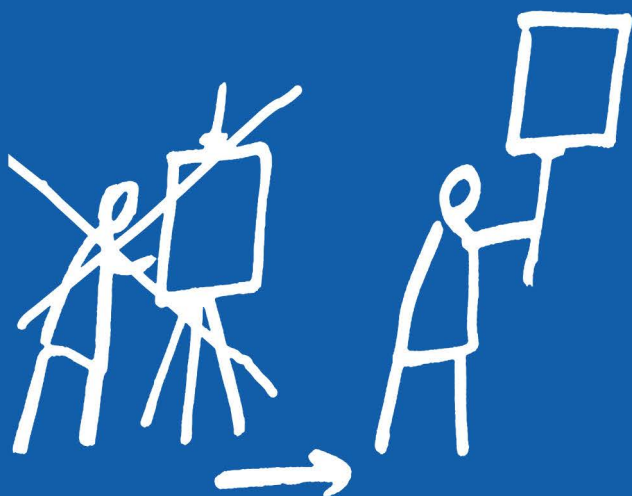


Gegen den Strich

Die Kunst und ihre politischen Formen

Michael Diers



HATJE
CANTZ

Gegen den Strich

Gegen den Strich **Die Kunst und ihre** **politischen Formen**

Michael Diers

INHALT

»KUNST POLITISCH MACHEN« – Ein Vorwort 6

DIE VITRINE – David Hammons, »Untitled (Hidden from view)« und Lothar Baumgarten, »Unsettled Objects« oder Show Case Studies 12

DER BALKON – Gelatin, »The B-Thing« oder Mit dem Kopf durch die Wand 32

DER ZAUN – Mark Wallinger, »State Britain« oder Im Bannkreis der Kunst 46

DIE BRÜCKE – Wermke/Leinkauf, »White American Flags« oder Kunstalarm in New York 54

DER BAU – Christoph Büchel, »The Mosque« oder Ein Bethaus für Gott (und die Kunst) 70

DER KÄFIG – Versuch über das Zentrum für Politische Schönheit und die eine oder andere Grenzüberschreitung 102

DAS GERÜST – Sam Durant, »Scaffold« oder Erinnerung an ein zerstörtes Kunstwerk 116

DIE MAUER – Christoph Büchel, »Prototypes« oder »Build it big, build it beautiful!« 136

DAS BOOT – Christoph Büchel, »Barca Nostra« oder Schiffbruch mit Zuschauern 150

DAS TRÜMMERFELD – Ruine (und Torso) bei Thomas Demand und Thomas Hirschhorn 172

DAS BANNER– Der Streit um das Tuchbild »People's Justice« von Taring Padi auf der »documenta fifteen« 192

Anmerkungen 206

Bildnachweis 243

Dank 246

»KUNST POLITISCH MACHEN«

Ein Vorwort

»The power of art is unlimited. It is absolutely unlimited and transcendent because it can do what no institution, no structure, can do. Its purpose is to go beyond structure, to question institutions, to change them. That's what it does and defines what an art work is. So, the power of art is unlimited for social change.«
— Adrian Piper, 2015¹

I

Auf der Suche nach einem Titel für das vorliegende Buch, das – auf den Feldern von Ästhetik und Politik – von Anstoß gebenden und Anstoß erregenden Kunstwerken handelt, hat sich ziemlich rasch die Redewendung »gegen den Strich« eingestellt.² Der Strich, der Streich und auch der Streik gehören wortgeschichtlich eng zusammen. Sie haben ihre gemeinsame sprachliche Wurzel in dem mittelhochdeutschen Verb »strichen«, das für »streifen, streichen, striegeln« steht. Wer mag, kann in dieser Verwandtschaft, welche die gezeichnete Linie mit dem Landstrich und dem Landstreicher, Hieb und Schlag mit dem Hand- oder Staatsstreich und schließlich den Ausstand und die Revolte in semantischen Einklang bringt, ein politisches Profil erkennen. Wenn einem etwas gegen den Strich geht, sind Missfallen oder Widerstreben im Spiel.

Gleichzeitig gilt im Zusammenhang des geflügelten Wortes auch der Satz, dass, wer eine Sache gegen den Strich bürste, sie verfehle. Als praktisches Beispiel dafür dient der Samt eines Zylinders, der in die haarsträubende statt in die glättende Richtung gestrichen wird und daher an diesen Stellen seinen Glanz verliert. In Sebastian Brants berühmtem »Narrenschiff« zählt ein Mensch, der den Striegel nicht richtig zu nutzen weiß, sogar zu den Dummköpfen. Dürers den Topos illustrierender Holzschnitt zeigt den Spaßvogel in Begleitung zweier Maulesel vor den Toren einer Stadt [Abb. 1].³ Die Kratzbürste in seiner Hand dient der Pflege des Tierfells, das zunächst leicht gegen den Strich zu bürsten und hernach wieder sanft zu glätten ist.⁴ Wer den Striegel jedoch falsch handhabt, muss damit rechnen, dass das Tier bockt oder, im Fall einer Katze, sogar angriffslustig buckelt.

Wie aber steht es im Fall einer Person, die diesen Akt bewusst ausführt, und zwar, um wider den Stachel zu löcken? Etwas von diesem Verfahren, wider die Maßgaben der Natur zu handeln, sprich Regeln zu brechen und Grenzen zu überschreiten, eignet auch der bildenden Kunst als dem angestammten Terrain von Strich als Grundlage der Zeichnung, und zwar dort, wo sie bestimmte Richtlinien oder vorherrschende ästhetische Gesetze außer Acht lässt, sich

nicht anpasst und letztere ohne Umschweife neu definiert oder erfindet. Die Narrenkappe verweist in diesem Fall auf den Künstler als unangepassten Gaukler und Außenseiter, der sein herausforderndes Geschäft bewusst und mit Nachdruck betreibt.

Die Rede von der störenden, aufstörenden, ja verstörenden Dimension der Kunst ist längst zu einem Gemeinplatz geworden. Aber es scheint für diesen Störfaktor doch eine Schranke zu geben. Sie liegt jenseits des gefälligen *épater le bourgeois* und darf vorherrschender Ansicht nach nicht durchbrochen werden. Wie aber soll unter solch biedermeierlichen Einschränkungen die Kunst, statt auf der Stelle zu treten und sich zu wiederholen, Schritt halten mit der Zeit und nach Form und Inhalt jenseits des Kanons neue künstlerische Dimensionen und Kriterien von Bedeutung und gesellschaftlicher Wirkung entwickeln?

Die nachfolgend präsentierten künstlerischen Arbeiten gehören in den Zusammenhang inkriminierter ästhetischer und, damit verbunden, politischer Regelverletzungen. Allesamt bürsten sie ihre Gegenstände gegen den Strich, indem sie Erwartungen enttäuschen und Einreden von der falschen Seite trotzen. Prompt werden sie für diese Haltung bestraft, sei es durch Nicht- oder Geringbeachtung der Werke



1 Albrecht Dürer, Narren-
Holzschnitt aus Sebastian Brant,
Stultifera Navis, Basel 1496

oder heftige Kritik, die hier und da zensurähnliche Formen annehmen kann. Den Kunstcharakter der Werke schmälern derartige Maßnahmen allerdings nicht, im Gegenteil, er wird dadurch erst vollständig sichtbar, weil durch die öffentlichen Debatten die Herausforderung der Norm und der Charakter des Widerspruchs noch einmal deutlicher zum Vorschein gebracht werden. Dabei geht es den Künstlern nicht, wie gelegentlich zu lesen steht, um Provokation um ihrer selbst oder des öffentlichen Tumultes willen. Vielmehr plädieren sie für eine zeitgemäße Öffnung oder – um einen Beuys'schen Terminus aufzugreifen – für eine die traditionellen Vorgaben sprengende Erweiterung des Kunstbegriffs in Richtung eines eingreifenden künstlerischen Handelns, für das bereits Bertolt Brecht plädiert hatte. Mit einem eher modischen Begriff ließe sich auch von interventionistischer Ästhetik sprechen. Statt um eine Kunst als Kunst oder versteckter Anspielung im Sinne von Dissimulation geht es um eine Kunst als Instrument gesellschaftskritischer Wahrnehmung, künstlerischer Darbietung und ästhetischer Erkenntnis. Oder, kürzer gefasst, um ein Laboratorium visueller Aufzeichnung und Analyse dessen, was in der Welt der Fall ist. Dass dieses Verfahren vielfach mit dem Verlassen des wind- und wettergeschützten White Cube und stattdessen mit der Öffnung auf Straßen und Plätze als Austragungsorten einhergeht, resultiert nicht zuletzt aus dem Anspruch, statt eines exklusiven ein breiteres Publikum zu erreichen.

Eine Kunst, die den genannten Kriterien folgt, wird oft als politische oder aktivistische Kunst apostrophiert und desavouiert. Sie riskiere ihre Autonomie und Autarkie, heißt es dann, aber das ist weit gefehlt. Es geht nicht um eine Konjunktion von Kunst und Politik im Sinne einer Unterordnung oder Abhängigkeit, sondern darum, »*Kunst politisch zu machen*«, eine Auffassung, die Jean-Luc Godard als Filmmacher seit Jahrzehnten vertreten hat und die auch von der Mehrzahl der im vorliegenden Buch zur Sprache kommenden Künstler geteilt wird.⁵ Die alternative Formulierung zielt auf das künstlerische Schaffen als Tun und auf den Gedanken ab, dass die Politizität aus der künstlerischen Aktivität selbst erwächst, darin angelegt und aufgehoben ist, so dass Kunst Politik bereits in sich einschließt, ohne auch nur entfernt einem oktroyierten Programm folgen zu müssen.

Thomas Hirschhorn hat die besagte Differenz wie folgt erläutert: »Keine Sekunde denke ich, ich sei ›engagierter‹ als ein anderer Künstler. Als Künstler muss man total engagiert sein mit seiner Kunst. Es gibt keine andere Möglichkeit, wenn man etwas erreichen will mit seiner Kunst, als totales Engagement. Das zählt für jede Kunst. Es

besteht heute eine große Konfusion um die Frage, was ›politisch‹ sei. Mich interessiert nur das wirklich Politische, das impliziert: Wo stehe ich? Wo steht der andere? Was will ich? Was will der andere? Die Politik der Meinungen, Kommentare und Mehrheitsfindungen interessiert mich nicht und hat mich nie interessiert. Denn es geht mir darum, meine Kunst politisch zu machen, es geht mir nicht – es ging mir nie – darum, politische Kunst zu machen. (...) Es geht darum, sich der Formfrage zu stellen und zu versuchen, durch die Formgebung eine Antwort zu finden. Ich will versuchen, mich der großen künstlerischen Herausforderung zu stellen: Wie kann ich eine Form geben, die eine Position bezieht? Und wie kann ich eine Form geben, die den Tatsachen widersteht? Ich will die Formfrage als die Wichtigste aller Fragen des Künstlers verstehen.«⁶ Indem die attributive Fügung »politische Kunst« zurückgewiesen wird, wird betont, dass es schlicht und in erster Linie um *Kunst* geht, die nur unter dem Druck expliziter Erklärung ein sonderndes Adjektiv benötigt. Im Begriff der Kunst (und ihrer politischen Formensprache) als gesellschaftlich geprägtem System und Programm sind die Ideen von Kritik, aber auch Protest und Provokation, bereits entscheidend mitgedacht, eine Feststellung, die in der Feier des inzwischen entleerten Autonomie-Begriffs versteckt oder vergessen worden zu sein scheint.

»Ich habe sie exemplarische Erzählungen genannt, und wenn du sie recht betrachtest, findet sich wirklich keine darunter, aus der sich nicht irgendein nützliches Beispiel entnehmen ließe, auch würde ich dir, lieber Leser, gern, wenn es mich nicht zu weit führte, die schmackhaften und reinen Früchte nachweisen, die du aus ihrer Gesamtheit wie aus jeder einzelnen gewinnen könntest.«

— Miguel de Cervantes, Vorrede an den Leser, in:

[Exemplarische] Novellen [1613]⁷

II

Anhand exemplarischer Analysen stellt der vorliegende Band in elf Kapiteln zwölf Projekte vor, die dem angeführten Anspruch auf hervorragende Weise genügen.⁸ Die Fallstudien umfassen den Gegenständen nach, zugespitzt formuliert, eine kopfstehende Galerievitrine, einen Balkon am World Trade Center, ein Protestcamp in der Tate Britain, weiße Flaggen auf der Brooklyn Bridge, eine Moschee in einer christlichen Kirche, einen Tigerkäfig inmitten der deutschen Hauptstadt, eine Galgenskulptur in Minneapolis, ein Mauerdenkmal für

einen US-Präsidenten, ein Flüchtlingsboot auf der Biennale und Trümmerfelder als Menetekel. Den Themen nach werden Kolonialismus und museale Dekolonialisierung, die Kälte von Herrschaftsarchitektur, die Funktion nationaler Symbole und medialer Hysterie, die Islamophobie, die politische Intrige und die Heuchelei der christlichen Kirche, das Debakel der deutschen und europäischen Flüchtlingspolitik, die Fragen von kultureller Identität und Fremdverstehen sowie das Recht auf das Zeigen verstörender Bilder diskutiert. Die Namen der Künstler oder Künstlergruppen, die für die angeführten Werke und Sujets verantwortlich zeichnen, lauten David Hammons, Lothar Baumgarten, Gelatin (Gelitin), Mark Wallinger, Wermke/Leinkauf, Christoph Büchel, Zentrum für Politische Schönheit, Sam Durant, Thomas Demand, Thomas Hirschhorn und Taring Padi. Ihre Werke werden fast durchweg den Entstehungsdaten entlang vorgestellt. Der Zeitraum reicht von der Jahrtausendwende bis in die Gegenwart, eine Epoche, die mit den New Yorker 9/11-Ereignissen einsetzt und bis zur »Zeitenwende« des Jahres 2022 führt.⁹

Den Fallstudien liegen zumeist Vorlesungen und Vorträge zur Kunst der Gegenwart aus dem Blickwinkel der politischen Ikonografie zugrunde.¹⁰ Im Mittelpunkt stehen Werke, die von der Kritik und Öffentlichkeit als strittig und kontrovers eingestuft worden sind. Den Schlusspunkt bildet eine Kritik der in vielen Aspekten fragwürdigen öffentlichen Auseinandersetzung mit dem umstrittenen politischen Großbild »People's Justice«, das von dem genannten indonesischen Künstlerkollektiv geschaffen wurde und nur für wenige Tage auf der letzten documenta zu sehen war.

Den Verfasser haben diese Arbeiten vor allem beschäftigt, weil sie virulente gesellschaftliche Fragen verhandeln und gleichzeitig, wie es Karl Kraus formuliert hat, aus einer vermeintlichen Lösung wieder ein Rätsel zu machen wissen.¹¹

Die einzelnen Kapitel lassen sich auch jeweils für sich und in beliebiger Reihenfolge lesen, in ihrer Aufeinanderfolge und Summe jedoch sowie im Vergleich untereinander ergeben sich zahlreiche sachliche und formale Kreuz- und Querbezüge, die aus den Einzelwerken und den zugehörigen Werkmonografien das Panorama einer Kunst entwerfen, welche die Politik – im doppelten Wortsinn – nicht aus den Augen verliert.

Berlin, im Sommer 2022

DIE VITRINE

David Hammons, »Untitled
(Hidden from view)«
und Lothar Baumgarten,
»Unsettled Objects«
oder Show Case Studies

»Outrageously magical things happen when you mess around with a symbol.«

— David Hammons im Gespräch mit Laura Hoptman¹

I

Auf dem Weg zum Büro des Direktors der Galerie Hauser & Wirth in Los Angeles passierte der Besucher am Ende eines langen Flures auch eine hochschlanke Vitrine, die aus einem hellen Holzsockel und einem Plexiglassturz bestand und offensichtlich leer war [Abb. 1]. Auf die launig gemeinte Frage des Gastes, ob dem Haus vielleicht die Ausstellungsobjekte ausgegangen seien, entgegnete der Galeriechef leicht süffisant: »Da müssen Sie schon etwas genauer hinsehen. Gehen Sie bitte mal in die Knie oder beugen Sie sich einfach nach unten.« Gesagt, getan. Tatsächlich konnte man jetzt einen größeren Spalt zwischen dem unteren Ende des Holzsockels und dem Boden sehen und in dieser Aussparung ließen sich in der Schattenzone zwei ebenholzschwarze Füße einer offenbar afrikanischen Skulptur erkennen. »Sehen Sie, nichts ist so, wie es auf den ersten Blick erscheint«, meinte der Galerist und setzte erläuternd hinzu: »Es handelt sich um eine Arbeit von David Hammons, ein afroamerikanischer Künstler, den Sie vielleicht kennen. Der Titel der Skulptur lautet »Untitled (Hidden from view)«. Sie stammt aus dem Jahr 2002.«² Ein wenig peinlich berührt versuchte der Besucher, die Scharte seiner Tollpatschigkeit auszuwetzen, indem er beflissen betonte, es handle sich um eine vorzügliche Arbeit, die mit der Erwartung des Betrachters spiele. Aus Enttäuschung werde in dialektischer Wendung Überraschung.³

Die geschilderte Begebenheit wäre unbedeutend, lenkte sie nicht unmittelbar auf einige aktuelle und grundlegende Fragen.⁴ Denn einerseits führt sie exemplarisch in ein Kunstwerk ein, das die übliche Vorstellung eines Ausstellungsgegenstandes düpiert und darüber hinaus den Betrachter in seinem geläufigen kennerschaftlichen Selbstverständnis irritiert, ja mehr noch provoziert, indem es ihn auf ebenso ernsthafte wie spielerische Weise mit Fragen jener zwei Kulturen konfrontiert, die hier im Clash miteinander liegen. Kurz gefasst ließe sich von dem Kontrast zwischen der sogenannten westlichen Hochkunst und der traditionellen afrikanischen (»Stammes«-)Kunst sprechen, zwei Begriffe, deren Differenz in den vergangenen Jahrzehnten im Zeichen des Postkolonialismus heftig diskutiert worden ist. Andererseits leitet das zitierte Gespräch zugleich zu der



1 David Hammons,
*Untitled (Hidden
from view)*, 2002,
Holzstatuette unter
Vitrinensockel,
163,5 × 40,5 × 40,5 cm

Frage über, inwiefern die bildende Kunst den intellektuellen und wissenschaftlichen Debatten vielfach nicht nur vorausläuft, sondern vor allem auch Positionen beisteuert, welche die gewohnten Diskurse bisweilen in ihren Ergebnissen übertreffen. Die Hammons-Skulptur steht beispielhaft für die Befragung oder, noch grundsätzlicher, auch für die Infragestellung eines (Museums-)Systems, das völlig heterogene Dinge in und durch seine Vitrinen ohne Ansehen ihrer historischen und kulturellen Spezifität gleichschaltet und durch die Einschließung in einen Schaukasten mit der Aura westlicher Kunst ausstattet. Auf diese Weise werden die Objekte ihrer Identität beraubt und oft genug verfremdet. Insofern ist durch die Zeige-Verweigerung der Umsturz-Skulptur »Hidden from view« eine ikonoklastische Geste inhärent.

David Hammons (geb. 1943) hat sich seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn mit den Institutionen und Instanzen der bildenden Kunst kritisch auseinandergesetzt. Viele seiner frühen Werke sind verloren, weil sie in Form von Straßenaktionen stattgefunden oder als ephemere Installationen nichts Handgreifliches, zum Teil nicht einmal Bilddokumente hinterlassen haben. Erst spät, das heißt ab den 1990er Jahren, haben seine Arbeiten, darunter Skulpturen,

Gemälde, Fotografien und Videos, allmählich den Weg in eine Galerie oder ins Museum gefunden. Entscheidend durch die Bürgerrechtsbewegung beeinflusst, werfen die Werke des Künstlers vielfach politische und soziale Fragen auf, nicht selten von humorvollen, ironischen oder auch sarkastischen Untertönen begleitet. Und folglich war auch der Eintritt in den White Cube und das Museum für Hammons nicht ohne Kritik der Institution mittels Kunst möglich. Diese Skepsis und Distanznahme zeichnet unausgesprochen auch »Hidden from view« aus. In einem Gespräch hat Hammons sich aber auch explizit, zum Beispiel über das Kunstpublikum (und damit zugleich über die zugehörigen Institutionen) und seine Zweifel daran ausgelassen: »The art audience is the worst audience in the world. It's overly educated, it's conservative, it's put to criticism, not to understand and it never has any fun! Why should I spend my time playing to that audience? That's like going into lion's den. So I refuse to deal with that audience. I will play with the street audience. That audience is much more human, and their opinion is from the heart.«⁵ Fast eineinhalb Jahrzehnte später führt »Hidden from view« besagtes Publikum dann auch an der Nase herum, um ihm eine Lektion in Sachen Kunst und Kunstverständnis zu erteilen.



2 Hammons, *Untitled* (wie Abb. 1); die in der Skulptur weitgehend verborgene Holzstatuette

Mit relativ schlichten Mitteln, eigentlich nur mit einem Trick, stellt Hammons' Skulptur einige gewohnte museale (Re-)Präsentationskonzepte kurzerhand auf den Kopf, richtiger, vom Kopf wieder auf die Füße, sprich auf den Boden kulturhistorisch heikler Tatsachen. Indem die afrikanische Skulptur der Gattung Airport Art oder Souvenirkunst [Abb. 2] ihren Platz in der Vitrine verlässt, um weitgehend im hohlen Bauch des Sockels zu verschwinden, wird sie dem Blick entzogen und vor den Betrachtern in Sicherheit gebracht. Zurück bleibt der leere Schaukasten, der sich nurmehr selbst ausstellt und dadurch seine Bestimmung verfehlt. Der üblicherweise leere Sockel hingegen wird gefüllt und zum Versteck für eine Skulptur, von der wir nicht mehr erfahren, als der Bodenschlitz und der zugehörige Schatten preisgeben. Doch dieser Spalt genügt bereits, um beim westlichen Betrachter die geläufigen Assoziationen in Bezug auf »afrikanische Plastik« ins Kraut schießen zu lassen – Kitsch oder Trödel. Aber dieser Aspekt steht nicht einmal im Zentrum der Installation. Sie zielt vielmehr ebenso grundsätzlich wie kritisch auf den Umgang des Westens mit der Kunst eines anderen, fremden Kontinents ab, das heißt auf deren ebenso unbedachte wie unbeholfene Aneignung und Zurschaustellung.⁶

Die Vitrine samt Sockel, mit deren Form, Funktion und Bedeutung Hammons spielt, ist bekanntlich ein altes Instrument und Medium der Aufbewahrung und des Herzeigens wertvoller, schützenswerter Gegenstände.⁷ Von der Kunst- und Wunderkammer der Frühen Neuzeit, wo sie im türverglasten Schrank ihren Vorläufer besitzt, wanderte sie schließlich technisch fortentwickelt als Pult-, Schrank- oder Standvitrine ins moderne Museum sowie in die Galerien und Privatsammlungen. Als Statusmöbel der Repräsentation nobilitiert sie bereits aus sich heraus jeglichen dort abgelegten Gegenstand.⁸ Das Material (Acryl-)Glas als substantieller Bestandteil eines Schaukastens verleiht den Objekten äußeren Glanz, suggeriert wie das Schaufenster eines Warenhauses Nähe und gewährleistet zugleich Distanz. Und auch die Fragilität des Materials gebietet bereits Vorsicht und Respekt. Eine unmittelbare Handhabe, sei es zur Prüfung, sei es als Akt der Wertschätzung, ist nicht möglich. Allein das Auge, nicht die Hand regiert im skopischen Reich der Vitrine.⁹

Im Fall von Hammons ist der gewöhnlich im Mittelpunkt stehende Gegenstand dem Blick entzogen. Das System Vitrine als Sichtschrank ist kaltgestellt, weil sich das Schauobjekt ins Verborgene und Dunkle geflüchtet oder gerettet hat. Dort jedoch fungiert die figürliche Plastik als eine Art Karyatide, welche die Vitrine auf ihren Schultern beziehungsweise auf dem Kopf balanciert. Indem der Vitrine aber auch

ganz praktisch Beine gemacht werden, wird sie beinahe in eine anthropomorphe Figur verwandelt. Diese Metamorphose macht aus einem Möbel eine (Märchen-)Gestalt – eine Kiste auf nackten dunklen Füßen, die aus der Distanz betrachtet einem Automaten oder Roboter ähnelt. Der berühmte Schachautomat (»Schachtürke«) des Barons Wolfgang von Kempelen, in dessen Innerem sich ein kleinwüchsiger Mensch verbarg, um dort unerkannt die gebotenen Spielzüge auszuführen, könnte einem in den Sinn kommen.¹⁰

Doch David Hammons wird es weniger um die europäische Kunst- und Kulturgeschichte als vielmehr um eine ebenso ernsthafte wie gewitzte Auseinandersetzung mit dem Zusammenstoß zweier Welten gegangen sein – auf der einen Seite das hegemoniale System des Westens, das sich mit seinen eigenen Mythen einen kulturellen Reim auf den Kontinent Afrika macht, und auf der anderen Seite die durch den Kolonialismus gebeutelten und vielfach sträflich missverstandenen Kulturen der sogenannten Dritten Welt, die durch die christlich-politische Missionierung der Europäer heimgesucht und ausgebeutet worden sind. Hammons bündelt in seiner Skulptur anschaulich zahlreiche Fragen zum Thema Kolonialismus. Was zum Beispiel bedeutet es, wenn Objekte einer fremden Kultur der eigenen wie Trophäen einverleibt werden? Was heißt es, diese Gegenstände den angestammten Orten und Nutzern zu entziehen, sie ins Ausland zu transportieren und unter die (Glas-)Haube zu bringen? Was bedeutet die Nachfrage nach Werken der Souvenirkunst, die plötzlich die Idee bestimmter religiös-kultureller Gegenstände bis zur Bloß- oder Entstellung durch Dekontextualisierung transformieren? Hammons liefert keine Antwort, sondern zeigt einige zentrale Aspekte auf, die sich im Umgang mit der Kunst und Kultur Afrikas, wie er in den westlichen Zivilisationen gang und gäbe war (und ist), ebenso beiläufig wie bündig auf.¹¹

Dass er dabei als Instrument und Instanz auf die Vitrine, die gelegentlich als ein Museum im Museum angesprochen wird, rekurriert, verwundert nicht, sofern man bedenkt, dass dieses Vehikel des Spektakels die Künstler spätestens seit den 1960er Jahren häufig beschäftigt hat. Die Künstlernamen reichen in diesem Fall von Timm Ulrichs (»Selbstaussstellung«, 1961) über Joseph Beuys (»o.T. [Vitrine]«, 1969–1985) und Peter Greenaway (Ausstellung »The Physical Self«, 1991) bis Olaf Metzel (»Eichenlaubstudie«, 1986), Barbara Bloom (»The Culture of Narcissism«, 1989), Andreas Slominski (»Ohne Titel«, 1994, Ausstellung »Künstler-Schaukasten«, Hamburger Kunsthalle) oder Simon Denny (»Secret Power«, Biennale Venedig, 2015) und Georges

Adéagbo (»Inverted Space«, Hamburg 2015). Im Fall der zuletzt angeführten Arbeiten wird die Vitrine jedoch nicht vergleichbar radikal umgedacht und verwandelt wie bei Hammons. Die genannten Künstler nutzen den Schaukasten vielmehr, indem sie sich dort wie Ullrichs selbst ausstellen oder aber ihre Sammlungen und Installationen wie Displays in Schaufenstern präsentieren und spielerisch »adeln«. Einen ikonoklastischen Akt steuert nur Metzel bei, indem er die Scheiben der Plexiglasvitrine und die dort verwahrten Gipse europäischer Geistesgrößen mit Trennscheibe, Stichsäge und Hammer nahezu dekorativ splittern lässt.

»Der Amerikaner, der den Kolumbus zuerst entdeckte,
machte eine böse Entdeckung.«

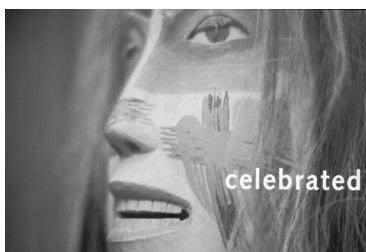
— Georg Christoph Lichtenberg, Sudelbücher, ca. 1780

II

Wollte man einen Vorläufer von Hammons auf dem Feld der künstlerischen Auseinandersetzung mit Vitrinen-Präsentationen von Ethnographica benennen, so lässt sich Lothar Baumgarten (1944–2018) heranziehen, der bereits Ende der 1960er Jahre das Medium des gläsernen Schaukastens in seinen Arbeiten dokumentiert und kritisch kommentiert hat. Seine Lichtbild-Serie »Unsettled Objects, Pitt Rivers Museum, Oxford, 1968/69« besteht aus 81 Farbdiaapositiven, deren Bilder mittels eines Karussell-Projektors in einem Loop von rund 13,5



3 Lothar Baumgarten, *Unsettled Objects*, 1968/1969, Installationsansicht, Museum der Moderne, Salzburg



4–7 Baumgarten, *Unsettled Objects*
(wie Abb. 3), Lichtbild-Projektionen

Minuten Dauer an die Wand geworfen werden [Abb. 3].¹² Auch bei Baumgarten handelt es sich um eine der Hammons-Skulptur verwandte Sockel-Installation. Auf einem rund 90 cm hohen Podest wird der Dia-Apparat in eben jenem Abstand zur Wand platziert, der garantiert, dass das projizierte Bild nicht breiter als 140 cm ist.¹³ Baumgartens fotografische Aufnahmen präsentieren Teile der äußerst umfangreichen ethnografischen Sammlung des Pitt Rivers Museums. Es wurde 1884 als Einrichtung der Oxford University gegründet und hält bis heute an seiner aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Präsentationsform fest.¹⁴ Der künstlerische Blick fällt jedes Mal auf eine Vitrine, in welcher hinter Glas die historischen Zeugnisse diverser außereuropäischer Kulturen zu sehen sind. Den einzelnen Fotos ist in nüchtern-serifenloser Typografie jeweils ein englischer Begriff als Beischrift zugesellt [Abb. 4–7]. Dabei handelt es sich immer um ein Verb in der flektierten Form eines Partizip Perfekts, das Aspekte der ethnografischen und museologischen Klassifizierung und Präsentation zitiert. Die Liste der versammelten 45 Tätigkeitswörter lautet: »imagined, selected, celebrated, obfuscated, studied, subtitled, restored, neglected, collected, decoded, fetishized, forgotten, reinvented, treasured, displayed, climatized, confined, counted, composed,

owned, polished, valued, mythologized, protected, rationalized, classified, consumed, transformed, salvaged, neutralized, typified, admired, named, lost, disposed, politicized, registered, generalized, juxtaposed, bewildered, simulated, claimed, negotiated, stored, ignored.«¹⁵

In der Katalogversion (»Unsettled Objects«, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1993) kommen noch die Partizipien »evaluated«, »questioned«, »analyzed«, »accumulated«, »disciplined«, »photographed«, »narrated«, »moved« und »traded« hinzu.¹⁶ Baumgartens Wörterverzeichnis verweist auf jene Schritte, die im Zuge einer Musealisierung der kulturhistorischen Gegenstände üblich sind. Das Partizip macht jeweils deutlich, dass die diversen wissenschaftliche Operationen – Systematisierung, Klassifizierung, Etikettierung – einer Behandlung gleichkommt, denen die Objekte Klinikpatienten oder Gefängnisinsassen gleich unterzogen werden; sie werden, so bezeugt es die grammatikalische Verbform, in vielerlei Richtungen hin traktiert.

Auf den ersten Blick haben Hammons' Skulptur und Baumgartens »Lichtbildprojektion« wenig miteinander zu tun. Hier eine manifeste Vitrine, dort fotografische Aufnahmen von Vitrinendetails, ephemer projiziert, indem jedes Bild nur für wenige Sekunden sichtbar ist, bevor es taktgemäß wieder verschwindet und dem nächsten Foto weicht. Doch beide Werke greifen ein gemeinsames Thema auf – die Präsentation aus ethnografischer Sicht wertvoller Gegenstände in musealen Kontexten und speziell deren Einhausung in die Vorzeigeform der Vitrine, die immer gebieterisch nach dem Blick des Besuchers verlangt: »Achtung, sieh her!« Bei Hammons zieht sich das Objekt fast vollständig in den Sockel zurück, um sich unsichtbar zu machen. Baumgarten hingegen ist durch die große Museumshalle mit ihren unzähligen Vitrinen gestreift und zeigt das hinter Glas stillgestellte, mortifizierte Leben der typologisch geordneten, in Hülle und Fülle vorhandenen Objekte auf. Er dokumentiert die Sammlung mittels Fotografie und folglich mit einem charakteristischen Aufzeichnungsinstrument der ethnologischen Feldforschung. Er lichtet die Gegenstände in ihrer musealisierten, mumifizierten Form ab, man könnte auch sagen, er fotografiere einen »Friedhof«¹⁷ beziehungsweise dessen gläserne Grabsteine. Die den Fotografien im Wortsinn eingeschriebenen Begriffe steuern die Kommentarebene bei, indem sie von der Mumifizierung der Objekte und ihrer Verwandlung in Trophäen berichten, die von wissenschaftlichen, militärischen oder kommerziellen »Feldzügen« Zeugnis ablegen. Die Juxtaposition von Schrift und

Bild garantiert, dass die Fotografien nicht für sich als ästhetische Objekte wahrgenommen, sondern vielmehr als Dokumente gesehen, gelesen und schließlich begriffen werden. Das Schrift/Bild-Zusammenspiel ist Ende der 1960er bereits ein zentraler Darstellungsmodus der Konzeptkunst, die sich von einer bloß retinalen, sprich auf das Sehen konzentrierten Kunst verabschiedet hat und den Anspruch anmeldet, Sehen und Lesen gleichberechtigt als Erkenntnisformen miteinander zu verknüpfen und die sinnliche Wahrnehmung nicht von der logisch sondernden Rationalität zu trennen. Oder, um es mit dem Hauptsatz von Rudolf Arnheims Standardwerk *Kunst und Sehen* zu formulieren: »Alles Wahrnehmen ist auch Denken, alles Denken auch Intuition, alles Beobachten ist auch Erfinden.«¹⁸

Baumgarten lässt sich als Fotograf nicht von der Patina der alten, historischen Vitrinen oder von der Schönheit der dort aufgebahrten Dinge verführen, sondern referiert, seziert und analysiert das Gegebene nüchtern, einschließlich der Sichtbehinderungen, darunter Lichtreflexe und Spiegelungen, die der Transparenz des Mediums Vitrine entgegenstehen. Seinen Aufnahmen ist ebenso wie Hammons' Installation eine kritische Theorie des Displays inhärent. Und dies in doppelter Hinsicht. Zum einen in Bezug auf die Institution Museum/Ausstellungsraum/Galerie/White Cube mit dem zentralen Doppelgespann Sockel und Vitrine und zum anderen, vorgängig, in Bezug auf den Kolonialismus und den damit verbundenen Kulturrab samt dessen ideologischen Verwerfungen und Objektverfremdungen. Und wie Hammons nicht auf das Glas der Vitrine verzichtet, so führt Baumgarten seine Fotos als Diapositive, das heißt als Präparate zwischen Glasplatten (und weiß gerahmt in Passepartouts) vor. Die Mechanik des Karussells mit ihren Klickgeräuschen, die von fern an das Laden eines Maschinengewehrs erinnern, sowie das Ventilatorsummen stehen in deutlichem Kontrast zu dem immateriellen und ephemeren Charakter der Lichterscheinungen, die sich als ein Menekel verstehen lassen. Der Takt der Maschine ist unerbittlich und verlangt nach gesteigerter Aufmerksamkeit. Anders als im Fall von Fotografien, die gerahmt an der Wand fixiert sind, verschwinden hier die Bilder im Sekundentakt und tauchen erst nach einer Weile wieder auf.¹⁹ Dieser Bildkreislauf nimmt kein Ende, er setzt vielmehr auf Wiederholung und damit auch auf eine Anprangerung ohne Unterlass. Dem Verfahren der Aneignung und sterilisierenden Ein- und Anordnung eines vermeintlich »Fremden« wird hier auf ebenso poetische wie eindringliche und eindrückliche Weise der Prozess gemacht.

Lothar Baumgarten ist nicht der erste Künstler, der sich dieses Themas angenommen hat, das heute ringsum aus postkolonialer Perspektive intensiv diskutiert wird, nicht zuletzt von der Wissenschaft, den Museen und der Politik. Doch der bildenden Kunst kommt in diesem Kontext eine besondere Rolle und Aufgabe zu, weil sie häufig zügiger, offener, unvoreingenommener und vor allem unerschrockener agiert. Das hat vielleicht mit Narren- oder Kunstfreiheit zu tun, aber vor allem mit dem Verzicht auf falsche Rücksichtnahme. Baumgarten selbst führt in diesem Zusammenhang als einen der ersten namhaften Künstler, die sich über die Kunst der »Anderen« geäußert haben, Albrecht Dürer an. Dürer hat im Jahr 1520 auf seiner Reise in die Niederlande auch in Brüssel Station gemacht und die Kunstkammer Karls V. besucht. Von den dort verwahrten Schätzen war er derart beeindruckt, dass er aus dem Staunen nicht herauskam. In seinem Tagebuch hält er fest: »Auch hab ich gesehen die Ding, die man dem König aus dem neuen gulden Land [Mexiko] hat gebracht, ein ganz guldene Sonnen, einen ganzen Klafter breit, desgleichen ein ganz silbern Mond, auch also gross, desgleichen zwo Kammern voll derselbigen Rüstung, desgleichen von allerlei ihrer Waffen, Harnisch, Geschutz, *wunderbarlich* Wahr [Wehr], seltsamer Kleidung, Bettgewand und allerlei *wunderbarlicher* Ding zu manniglichem Brauch, das do viel schöner anzusehen ist dann *Wunderding*. Diese Ding sind alle köstlich gewesen, dass man sie beschätzt um hunderttausend Gulden wert. Und ich hab aber all mein Lebtag nichts gesehen, das mein Herz also erfreuet hat als diese Ding. Denn ich habe darin gesehen *wunderliche* künstliche Ding und hab mich *verwundert* der subtilen Ingenia der Menschen in fremden Landen. Und der Ding weiss ich nit auszusprechen, die ich do gehabt hab.«²⁰ Dürer, fast sprachlos und beinahe stotternd bemüht ständig den Superlativ »Wunder« in seinem Bericht und hebt insbesondere die »subtile Ingenia« der Schöpfer hervor, deren Produkte er über die Maßen zu schätzen weiß. Nichts von Arroganz oder Überlegenheit ist in diesen Zeilen zu finden, im Gegenteil höchster Respekt und Anerkennung. Den Hintergrund von Eroberung und Unterwerfung, weiß er nicht auszumachen, er dankt vielmehr für die Möglichkeit der Begegnung mit Zeugnissen einer Kultur, die er bis dahin bestenfalls vom Hörensagen kannte. Ob die gezeigten Objekte einen Widerhall in seinem künstlerischen Schaffen gefunden haben, steht dahin. Exotische Pflanzen und Tiere hat er jedenfalls studiert und gezeichnet.²¹ An dieser Stelle gilt es nur zu betonen, dass Dürers gleichsam naive Form der Bewunderung heute kaum mehr angebracht ist. Kinder ausgenommen, können wir es uns

kaum mehr leisten, ein vergleichbares unvoreingenommenes Staunen zum Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung mit diesen Gegenständen zu machen, die historisch und ideologisch durch die Verfahren der Aneignung höchst kontaminiert sind. Dennoch gibt es museale Displays und Inszenierungen, die den erwähnten Dürer-Effekt auch in unseren Tagen noch produzieren und provozieren. Das Pariser Musée du Quai Branly wäre mit den dort wie Juwelen in schummrigen Licht getauchten Objekten zum Beispiel eine solche Station, wo sich diese Erfahrung auch heute noch machen ließe.

Baumgarten scheint in seine Dia-Serie eine versteckte Dürer-Hommage eingebaut zu haben, wenn er unter der Beischrift »treasured« einen Kopfschmuck aus Federn zeigt, der in seiner Anlage dem »Blauracken«-Flügel gleicht, den Dürer im Jahr 1512 aquarelliert hat [Abb. 8 u. 9]. Allerdings versetzt das Pitt Rivers Museum, das Baumgarten porträtiert, auch einen kritisch eingestellten Besucher ob seiner Fülle von anthropologisch-archäologischen Sammlungen ohne Frage in Erstaunen. Der Begründer der Sammlung und Stifter des Museums, General Augustus Henry Lane-Fox Pitt Rivers, hatte nach dem Besuch der Londoner Weltausstellung von 1851 zunächst mit einer Waffensammlung begonnen, seine Interessen aber bald in Richtung auf das ethnografische Feld erweitert und seine Kollektion 1884 der Oxford University mit der Auflage vermacht, dass dafür ein eigenes Museum zu errichten und ein Kustos zu berufen sei. Und so geschah es. Die Sammlung wird bis dato in typologischer Reihung dargeboten, welche die Museumsstücke vergleichend nach Gattungen und Funktionen,



8 Baumgarten, *Unsettled Objects*
(wie Abb. 3)



9 Albrecht Dürer, *Blauracke*, 1512,
Aquarell, Albertina, Wien