

www.vhs.or.at/Spurensuche

Kunst ist irgendwo anders

Malerische Reisen zwischen Erotik und Exotik. Aspekte des Fremdartigen in der Modernen Kunst.

Martin Praska

Der derzeit teuerste Maler der Gegenwart, der deutsche Hochschulprofessor Gerhard Richter – seine Bilder erzielen Auktionspreise bis über 5 Millionen Dollar (eine geradezu *exotische* Summe, nebenbei bemerkt!) –, zeichnet verantwortlich für diese Überschrift.¹ Der Untertitel ist meine persönliche Referenz an den etymologischen Gleichklang der Sinnlichkeit zwischen dem Partnerschaftlichen und dem Fremden. Ich berühre diese Zufälligkeit aber nicht ohne Grund. Denn, um es in einer saloppen Formulierung gleich vorwegzunehmen: Das Fremde ist sexy.

Das ist die große Entdeckung der Kunst, die wir als die moderne bezeichnen. Mit den folgenden Überlegungen begeben wir uns auf die Suche nach ihr und finden sie – es wird uns nicht wundern – immer irgendwo anders.

Die heute so viel beschworene Globalisierung hat natürlich keineswegs vor der bildenden Kunst Halt gemacht. Wird doch ein Künstler selbstverständlich erst durch das Prädikat „international“ geadelt und darf dann auch auf nationaler Ebene in der Oberliga mitspielen. Internationale Erfahrungen gelten als Referenz und galten schon immer als solche; von den Zeiten der Renaissance, die gemeinhin als Epoche der Erfindung des individuellen Künstlers, des genialen Einzelgängers westlicher Prägung, verstanden wird, über den Klassizismus bis zur Romantik.

In Italien?

Albrecht Dürer und seine Handwerkskollegen diesseits der Alpen traten die berühmte Italienreise zu Studienzwecken an. Ein Gleiches tat Goethe unter der Ägide Winckelmanns. Eine ähnliche Motivation führte schließlich auch William Turner in den Süden. Künstler auf Reisen: Der Auslandsaufenthalt als zentrale biografische Notiz.

Aber galt das Italien Tizians und Leonardos den vergangenen europäischen Generationen tatsächlich als „Ausland“ im Sinne einer – ethnisch – fremden Region? Wohl kaum. Im Gegenteil: die antike Überlieferung – die griechische transkribiert in die römische und diese wiederum lokalisiert in einer romantisierten Italienvorstellung – wurde als Heimat aller westlichen Kultur proklamiert und zum Maßstab zeitgenössischer Werke stilisiert.

Die Entdeckung Amerikas geht – anderes als die „Entdeckung“ der Antike – relativ spurlos an der bildenden Kunst vorüber. Kein wirklicher Maler von Rang fühlte sich bemüßigt oder wurde beauftragt, die Passage auf einer Eroberer-Galeone zu nehmen und den neuen Kontinent auch für die Kunst zu entdecken. Keine großformatigen Ölgemälde erzählen die Anfangstragödien vom Ende der indianischen Kultur. Die Spanier hatten keinen Bronzino, keinen Holbein, keinen Perugino und noch keinen El Greco. Aber wäre ein solcher für das Portrait des Aztekenfürsten Montezuma losgeschickt worden?



Die Grausamkeit der Alten in der Exotik der Neuen Welt aus der Sicht indigener Künstler: zeitgenössische Darstellung der Schlacht von Michuacan (nach 1530)

Es besteht kein Zweifel: Neuland, die Fremde als künstlerische Motivik ist uninteressant, als Motivation noch kaum vorstellbar² – und bleibt es auch bis zum Auftakt der Moderne. Die Innovation in der Malerei beschränkte sich bis dahin auf eine beinahe unwillkürliche Weiterentwicklung auf technischem Gebiet oder auf eine Modifizierung der bekannten tradierten Sujets: vor allem in den Bereichen der Religion, Mythologie und Historie; später kam das Privatleben hinzu. Es handelte sich also um eine Introspektion in die eigene Welt, die als die überlegene galt und eine konservativen Haltung entsprang – mit einer Betonung allgemeingültiger, ewiger Werte. Noch Mitte des 19. Jahrhunderts formulierte Schopenhauer seine Kunsttheorie auf Grundlage der Platonischen Ideen: „Welche Erkenntnisart nun aber betrachtet jenes außer und unabhängig von aller Relation bestehende, allein eigentlich Wesentliche der Welt, den wahren Gehalt ihrer Erscheinungen, das keinem Wechsel Unterworfenen und daher für alle Zeit mit gleicher Wahrheit Erkannte, mit einem Wort, die Ideen, welche die unmittelbare und adäquate Objektivität des Dinges an sich, des Willens, sind? – Es ist die Kunst, das

Werk des Genius.“³ Wir schreiben das Jahr 1859, Schopenhauer redigiert die dritte Auflage seines Hauptwerkes. Edouard Manet malt einen »Absinth-Trinker«⁴. Der Impressionismus erwacht endgültig erst zwanzig Jahre später im Morgengrauen.⁵

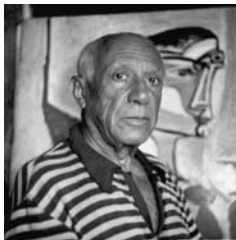
An der frischen Luft?

Die Emanzipation der Künstler von der Akademie, das Postulat der Sezessionisten – „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“ – hat die Maler zunächst ganz sinnbildlich ins „Freiluftatelier“ (Plein-air) geführt. Und dieser Aufbruch ist gar nicht zu unterschätzen: Wo der Horizont sich öffnet, ist Raum für das Fernweh. Das heißt natürlich nicht, dass eine neue Wanderbewegung um sich gegriffen hätte. Dennoch erlangte die bildende Kunst eine nie dagewesene Dynamik. Erstmals entfernt sich die Darstellung von der „Abbildung“. Malerei wurde zum Selbstzweck. Sie hat sich von ihren bisherigen Aufgaben entfremdet, um sich neu zu entdecken. Und wie jede Neuentdeckung entfachte sie ambivalente Gefühle: Was sich *entfremdet*, muss zunächst einmal *befremdlich* wirken. Dem Fremden aber begegnet man seit jeher auf zweierlei Arten: mit Misstrauen oder mit Neugier. Was für die einen fremd bleibt, also archetypische Reaktionen der Angst und Aggression auslöst, wirkt auf andere bereits *exotisch*, um ein positives Erleben des Unbekannten damit zu benennen. Damit aber ist schon im Wesentlichen die Rezeptionsgeschichte der modernen Kunst bis heute skizziert: Eine Begegnung der unheimlichen Art; eine Konfrontation mit dem Neuen, dem Fremden, dem Exotischen.

Die Exotik, von der hier die Rede sein soll, scheint mir ein Phänomen der Moderne zu sein, beginnend an der Schwelle zum 20. Jahrhundert und wenig später bereits ihren ersten Höhepunkt ansteuernd.

Augenblicklich fällt einem dazu der Name Picasso ein. Nicht nur, weil er aus der „Negerplastik“ den Kubismus entwickelt hat⁶, sondern weil die Faszination der Fremdheit, die Neugierde schlechthin zum eigentlichen Agens seiner Kunst wurde.

Der sich immer wieder selbst revolutionierende Künstler, dem gegenüber Stilfragen entweder obsolet erscheinen oder mit einem staunenswerten Pluralismus beantwortet werden müssen, ist mit



Exotik Als Phänomen der Moderne – der weltberühmte Maler, Grafiker und Bildhauer Pablo Picasso (1881-1973) rezipierte fremde, exotische Kunst aus Schwarzafrika, aber auch die Exotik altgriechischer Vergangenheit

ihm zu einem Prototyp des Avantgarde-Künstlers gemacht worden, nichtsdestoweniger aber eine Ausnahmeerscheinung geblieben. Im Jahre 1907 malt Picasso sein berühmtes Bild »Les Femmes d'Alger (O. J. R.)«, das allgemein als »Fanal des neuen Maßstäbe setzenden Stiles der kommenden Jahre: des Kubismus« (Felix A. Baumann) gesehen wird. Picasso scheint sich schon um 1906 für Plastiken archaischer Kulturen interessiert zu haben: Er »entdeckt für sich im Herbst 1906 die spät-iberische Plastik aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert, eine aus griechischem Formengut hervorgegangene Provinzialkunst, deren maskenhafte Gesichter und gedrungene Körper seinem Schaffen entscheidende Impulse vermittelten. [...] Obwohl Picasso selbst betonte, dass er die Kunst der Neger erst gegen Ende 1907 kennengelernt habe, scheint doch eine frühere Auseinandersetzung mit Werken aus diesem Kulturkreis wahrscheinlich. Die Nähe zu Masken aus dem Kongo ist frappant. [...] Picassos Schaffen von 1907 wird meist ‚Période Nègre‘ genannt.“

Bei den Wilden?

Spätestens mit Picasso hat sich die sogenannte Avantgarde – die Kunst, voraus zu galoppieren – endgültig auf den Weg gemacht. Wenn wir heute von der „klassischen Moderne“ sprechen, meinen wir im weiteren Sinn die Zeitgenossen Picassos (1881-1973), die sich im Zuge einer bewegten Kunst als Vorreiter betätigt haben. Der Begriff „Moderne“ wird gerne auch als „Aufbruch“ bezeichnet und so mit einem Reisevorhaben assoziiert. Aber was sind die Ziele dieser Reise? Sind es fremde Länder und Abenteuer?

Ein erster Fund auf dem Weg nach draußen scheint tatsächlich das Kunsthandwerk sogenannter „primitiver Kulturen“ zu sein:

„Wie Gauguin ein Jahrzehnt zuvor in der Südsee eine vom Zivilisationsballast nicht angekränkelte Kultur zu finden hoffte, so sehen Picasso und die ‚Fauves‘ wie auch die Dresdner Maler der ‚Brücke‘ in der Negerkunst vor allem den Ausdruck eines vermeintlich paradiesischen Urzustandes der Menschheit, die in einem ungebrochenen Verhältnis zu den Mächten der Natur und der Dämonen steht.“⁴⁷



Suche nach dem verlorenen Paradies mit Ölfarbe und Pinsel – von Paris über Arles nach Tahiti: Frauenbildnis Paul Gauguins (1848-1903) »Ei Haere ia oe (Frau eine Frucht haltend)«, Öl auf Leinwand, 1893 (Ermitage St. Petersburg)

Befanden sich damit die modernen Klassiker der Malerei auf den Spuren von Rousseau? Nicht immer wird nach dem edlen Wilden geforscht, wenn Künstler mit Enthusiasmus ferne Länder besuchen. Paul Klee, der mit seinen Freunden August Macke und Louis Moilliet im Jahr 1914 die in der Kunstgeschichte

berühmt gewordene Tunis-Reise unternahm, zeichnete ein märchenhaftes Panorama der Exotik, das die ferne Heimat vergessen ließ. So heißt es in einer Tagebucheintragung: „Nichts einzelnes, nur das Ganze. Und was für ein Ganzes! Tausendundeine Nacht als Extrakt mit neunundneunzig Prozent Wirklichkeitsgehalt. Welch ein Aroma, wie durchdringend, wie berauschend, wie klärend zugleich. Speise, reellste Speise und reizendes Getränk. Aufbau und Rausch. Wohlriechendes Holz verbrennt. Heimat?“⁸

Heute vergeben öffentliche Stellen höchst begehrte Auslandsstipendien an junge Kunstschaffende. New York, Tokyo, London, Paris, Rom werden als Zielorte für Kunstbegeisterte international ausgeschrieben. Aber ist das – heute noch – ein Angebot aus der Fremde, aus dem Exotischen? Die bildende Kunst, auf das anspruchsvolle Niveau der „Weltkunst“ erhoben, ist in Wirklichkeit nach wie vor eher eine „Westkunst“, ein Phänomen der „ersten“ Welt, der großen Industrienationen Europas und Nordamerikas und – in viel geringerem Maß – Japans.

Die Sprache über Kunstproduktion und -wertsteigerung auf den internationalen Kunstmessen ist Business English.

Auslandsstipendiaten suchen das Fremde aber finden die Weite. Exotik ist irgendwo anders. Aber anders als zu den Zeiten der alten Meister begibt man sich heute auf die Suche danach. Eine These, die einer Erklärung bedarf.

Im Untergrund?

Wir haben ein ausgeprägtes Gefühl dafür, dass jenes Phänomen, das wir als moderne Kunst beschreiben, also die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, sich essentiell von dem unterscheidet, was Kunst in vorherigen Epochen war, was sie bedeutete und welche

Aufgabe sie hatte. Woher kommt diese Vermutung? Denn diese Kunst, die wir in der Folge als die zeitgenössische bezeichnen wollen, wirkt für viele, vielleicht sogar für die meisten Zeitgenossen *befremdlich*. Sie verunsichert, sie provoziert, stimmt aggressiv. Schon die erste Impressionismus-Ausstellung geriet zu einer öffentlichen Erregung sondergleichen. Seitdem sind die Wellen der Empörung, die vielen Manifestationen der modernen Kunst, die in den bekannten Ismen ihren Ausdruck und in der Reaktion des Nationalsozialismus auf die sogenannte „Entartete Kunst“ ihren Höhepunkt fanden, nicht abgeebbt. Ist also die Provokation, die darin ihren Widerhall findet, ein immanenter Bestandteil zeitgenössischer Kunst? Will oder muss – wird man von in Rage geratenen Mitmenschen gefragt – die Kunst heute provozieren? Darf sie nicht einfach „schön“ sein? Andererseits gibt es ja offensichtlich eine Klientel, die sich in jenen Gefilden wohl fühlt, dort offenbar Schönheit für sich entdecken kann. – Es ist ganz offensichtlich: Die Kunst polarisiert.

Mit dem Aufkommen der Moderne hat sich ein weitreichender Paradigmenwechsel vollzogen. Die neue Freiheit der Künstler hat sie auf Wanderschaft gebracht, aber der große Aufbruch in die Fremde konnte nur über den Umweg der Privatheit erfolgen. Der „alte Meister“, der sprichwörtliche Malerfürst, der Salonmaler war noch ein Dienstnehmer der Öffentlichkeit. Selbst wenn er von Privatleuten beauftragt wurde, so hatte er doch die Anforderungen eines allgemeinen Zeitgeistes zu erfüllen. Der Künstler, der sich von der Akademie verabschiedete, der der institutionalisierten Gesellschaft also den Rücken kehrte, wurde zum Privatier – ein Bohemien in Opposition zur kollektiven Mehrheit. So findet die „Individuation“ (C. G. Jung) des Künstlers, die mit der Renaissance durch die „Erfindung“ der Autorenschaft ihren Anfang genommen hatte,

durch die Entkoppelung vom populären Geschmack eine weitere Vertiefung. Der moderne Künstler beschäftigt sich zunächst vornehmlich mit sich selbst. Nicht zufällig entdeckte die Psychoanalyse bald in den Abgründen der Sexualität das eigene Ich als neues unbekanntes Terrain. – Erotik als Exotik!

Derartig verselbständigt wird der neue Künstler aber nun zu einem Abenteurer, für den die Fremde zur eigentlichen Heimat wird. – Ein Forscher und Selbsterforscher, für den das Unbekannte zum Gegenstand seines Strebens geworden ist.

Dieses Unbekannte aber ist – Schlagworte: Informationsgesellschaft und globalisierte Welt – nicht mehr in fernen Weltgegenden und fremden Ethnien, ja überhaupt viel weniger in einem rational erlebbaren Bereich zu orten, als vielmehr auf den Gebieten der Kunst und der Ästhetik. Die Ästhetik in der künstlerischen Ausdrucksform als unmittelbar sinnliches Erlebnis, das nicht übersetzt und nicht verbalisiert werden kann, ist das Thema der zeitgenössischen Kunst schlechthin. – L'art pour l'art. Die Kunst als Selbstzweck – Ausgangsort und Ziel zeitgenössischer Entdeckungsreisen in Sachen Exotik.

In einer Fremdsprache?

Galt für Schopenhauer die Kunst noch als Meditationshilfe zum tiefsten Verständnis, zur reinen Anschauung, so wird heute diese Grenze noch überschritten. So meint Gerhard Richter dazu: „Malerei ist die Schaffung einer Analogie zum Unanschaulichen und Unverständlichen, das auf diese Weise Gestalt annehmen und verfügbar werden soll. Deshalb sind gute Bilder auch unverständlich.“ Ergänzend fügt er hinzu, was er mit dieser Unverständlichkeit meint, beziehungsweise nicht meint: „Unverständlichkeit zu schaffen schließt gänzlich aus, irgendeinen Quatsch zu machen, denn irgend-

ein Quatsch ist immer verständlich. ‚Nicht verständlich‘ ist einmal ‚nicht verbrauchbar‘, also wesentlich, zum anderen meint es Analogie zu dem, was grundsätzlich über unser Verständnis hinausgeht, auf das wir mit unserem Verständnis schließen können.“⁹

Nun können wir schon erahnen, was es mit der öffentlichen Provokation auf sich hat, die von einer Kunstform ausgeht, wie sie Gerhard Richter propagiert. Wenn sich Künstler die Unverständlichkeit tatsächlich zu eigen machen, wer wird dann überrascht sein, wenn man ihnen bestenfalls mit Verständnislosigkeit begegnet? Die Auseinandersetzung oder vielmehr verweigerte Auseinandersetzung mit moderner Kunst gründet ebenso sehr auf xenophoben Mechanismen wie die Abwehrhaltung gegenüber „Fremdlingen“ im allgemeinen. Um die Affinität zu einem fremden, das heißt vor allem fremdsprachigen Menschen noch weiter zu verdeutlichen, möchte ich den Richterschen Begriff der *Unverständlichkeit* besser durch *Fremdsprachlichkeit* ersetzen. Immerhin gibt es ja Leute, die mit Bildern von Gerhard Richter sehr gut umgehen können, ihre Unverständlichkeit also sehr wohl verstehen, beziehungsweise ihre zunächst fremde Sprache offensichtlich gelernt haben.

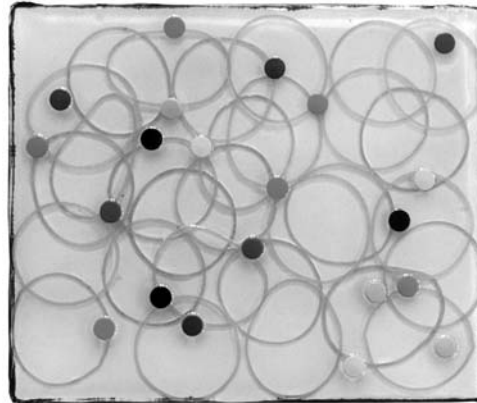
Was ist das für eine Sprache? In den frühen sechziger Jahren wird Gerhard Richter mit einer Serie fotorealistischer Malerei bekannt.¹⁰ Es sind dies ganz in Grautönen gehaltene Bilder, die den Eindruck einer unscharfen Fotografie vermitteln. Die Motive sind dabei ganz beliebig: Zeitungsausschnitte, Schnappschüsse aus dem Familienalbum, banale Gegenstände, Passanten auf der Straße, bekannte Persönlichkeiten, eine Kuh auf der Weide. Die Aneinanderreihung von Zufälligkeiten ohne kausalen Zusammenhang entspringt der Absicht, Absichtslosigkeit darzustellen. Oder wie Gerhard

Richter in einer Notiz aus dieser Zeit schreibt: „Es geht um keine Lehre bei einem Kunstwerk, Bilder, die deutbar sind und die Sinn enthalten, sind schlechte Bilder. Ein Bild stellt sich dar als das Unübersichtliche, Unlogische, Unsinnige. Es demonstriert die Zahllosigkeit der Aspekte, es nimmt uns unsere Sicherheit, weil es uns die Meinung und den Namen von einem Ding nimmt. Es zeigt uns das Ding in seiner Vielbedeutigkeit und Unendlichkeit, die eine Meinung und Ansicht nicht aufkommen lassen.“¹¹

Sein Werk und seine Taktik der „konsequenten Beliebigkeit“ erweitert Richter in späteren Jahren durch eine dialektische Methode, bei der grell-farbige informelle – formlose – Malerei mit naturalistischen Motiven kontrastiert wird. Eine Richter-Ausstellung ist geprägt von den größtmöglichen Gegensätzen, die die Malerei zu bieten hat. Neben expressivster Abstraktion steht absolut gleichwertig nüchterne Sachlichkeit – eine penibel gemalte Kerze, eine romantische Landschaft – der nackten malerischen Geste reine Farb Gewalt gegenüber. Bildinhalte werden so vollkommen austauschbar. Das heißt, selbst eindeutige und klare realistische Formen werden – relativiert durch das malerische Gegenteil – so ihres Inhaltes, ihres Sinngehalts entfremdet.

Im Theater?

Ich habe bewusst Gerhard Richter zu einer zentralen Betrachtung über die Aspekte der Exotik in der modernen Kunst herangezogen, weil er uns auf exemplarische Weise veranschaulicht, was eigentlich die große Revolution hinter all den pluralistisch aufgesplitterten „Stilrichtungen“ der modernen Kunst bis zu ganz aktuellen Tendenzen ist. Gibt es einen gemeinsamen Nenner, unter dem die beinahe unübersichtliche Vielfalt zeitgenössischer Kunst,



Prinzessin, Martin Praska, geboren 1963 in Heidelberg, 1985 bis 1990 Akademie der Bildenden Künste Wien, 1986 Fögerpreis, 1997 Mitglied der Künstlervereinigung MAERZ, mannigfache Einzel- und Gruppenausstellungen

dieses nicht ganz vorurteilsfrei bis vorwurfsvoll geäußerte „Alles ist möglich“, subsumiert werden kann?

Ehe ich darauf antworte, wollen wir ins Theater gehen: Wenn wir einer Aufführung beiwohnen, bei der ein Schauspieler plötzlich über die Bühnenakteure hinweg das Wort an das Publikum richtet, so nennen wir dies einen Verfremdungseffekt. Die Illusion wird aufgehoben, und uns wird mit dieser Grenzüberschreitung schlagartig klar, dass diese Trennung zwischen transzendierendem Erlebnis und Wirklichkeit existiert, kurz, dass wir es mit einem Kunstprodukt zu tun haben.

Sehr Ähnliches passiert uns in einer Richter-Ausstellung. Von einem Bild zum nächsten wird uns bewusst, dass es sich dabei eben „nur“ um ein Bild handelt. Der Verfremdungseffekt ist Richters „Stilmittel“ einer Malerei, die nicht mehr sein will als Malerei. Damit also Kunst um ihrer selbst willen erkennbar wird, muss sie sich von sich selbst distanzieren, entfremden. Wie die Besucher einer Ausstellung vor dem Bild zurücktreten, tritt nun die Kunst selbst von dem Anspruch zurück, über das

Medium selbst einen weiteren Inhalt zu transportieren.

Kann diese „neue Bescheidenheit“ gegenüber konkreten inhaltlichen Aussagen nicht als signifikantes Wesensmerkmal der modernen Kunst in den allermeisten ihrer Erscheinungsformen gelten? Versteht man vielfach die moderne Kunst nicht, weil es einfach nichts zu verstehen gibt? Oder verstehen wir doch etwas falsch?

Das Gefühl der Fremdheit und der Entfernung kann sich aber umkehren in eine Annäherung, und zwar dann, wenn das Fremde zum Exotischen wird. Wenn das Fremde nicht mehr befremdet, sondern fasziniert. Vielleicht bedrängen uns die Künstler unserer Tage schließlich so lange mit ihren Fremdheiten bis sie uns exotisch vorkommen und damit schön werden? Und möglicherweise haben diese Künstler jene Schönheit auch zuerst für sich entdecken, erobern und erarbeiten müssen und erwarten jetzt ein ähnliches Engagement von uns, vom Rezipienten!

Doch bei den Wilden?

Wir blättern zurück zu den Klassikern der Moderne, zu jenen Akademie-Verweigerern, die mit der Tradition gebrochen haben und deren Bilder schließlich das Parkett der Pariser Salons erschütterten, weil man sie mit dem Vokabular der überlieferten Bildsprache nicht mehr verstehen konnte. Die „offizielle Kunst“ mit dem Einverständnis der großen Öffentlichkeit war gefüllt mit populären Aussagen jenseits malereitechnischer Probleme. Das Genrebild, das mythologische Motiv, das private Ambiente, der Historismus – inhaltliche Aussagen, die sich als solche erklärt haben und auch als solche verstanden wurden: Malerei als Mittel zum Zweck. Diesen Dienst an der Zivilisation will nun die neue Generation nicht mehr leisten. In welche Richtung hinge-

gen die Aufmüpfigen ihr Interesse gelenkt haben, wurde weiter oben schon erwähnt. Wenn wir aber an dieser Stelle noch einmal den Blick in die Ferne des Andersartigen schweifen lassen, dann unter dem Aspekt der (Selbst-)Ausgrenzung jener modernen Künstler



Hl. Gertrud, Martin Praska

Es hat nicht lange gedauert, bis eine echauffierte Kunstkritik die neuen Maler selbst erstmals zum Gegenstand ethnografischer Betrachtungen machte und sie *Les Fauves – die Wilden* nannte.¹² In weiterer Folge wurde in der Kunstgeschichte auf diese Wildheit schließlich mit einigem Selbstbewusstsein und nicht ohne Stolz immer wieder positiv Bezug genommen. Eine negative Bezugnahme wurde in der nationalsozialistisch verbalisierten „Entartung“ der Kunst schon genannt. In den 1980er Jahren konnten die sogenannten *Neuen Wilden* sogar eine regelrechte Renaissance feiern.¹³

In der Opposition?

Immer wieder haben wir erlebt, dass sich Künstler seit Beginn der Moderne dem zivilisatorischen Konsens entzogen haben, indem sie primitive Kulturformen, archaische Ästhetik, Zufallsprodukte adaptiert, rationale Kontrolle relativiert und affektbezogene Eingriffe in ihr Werk integriert haben. Die Auseinandersetzung mit der Kunst der Geisteskranken gehört in diesen Zusammenhang genauso wie Experimente mit Drogen und bewusstseinsverändernden Übungen, wie beispielsweise Meditation.

Aber auch die äußerst rationale Verweigerung inhaltlicher Interpretierbarkeit – wie wir es bei Richter gesehen haben –, die Kultivierung des Widerspruchs, die Innovation als Maxime der Avantgarde und schließlich die Infragestellung einer ideologischen Weltanschauung sind Kennzeichen einer modernen Haltung in der zeitgenössischen Kunst. Damit hat sich die Kunst der westlichen Welt in Opposition begeben:¹⁴ zum Establishment, dessen Teil sie aber auch ist, wie zu sich selbst.

Es ist selbstverständlich, dass damit eine eminent politische Funktion verbunden ist: Der Widerspruchsgeist, den sich die konformistische Gesellschaft in den Museen moderner Kunst vor Augen hält, soll im günstigsten Fall der Selbstreflexion dienen. Als Mittel dient dazu eine Ästhetik, die der beständigen Innovation, also Veränderung, unterworfen ist. Das Andere ist das Schöne, sagt uns die Kunst. Das Andere ist uns fremd, das Fremde ist hässlich, sagt ein menschlicher Affekt. Es ist alles exotisch, sagt die Kunst.

Die moderne Kunst hat die Aufgabe übernommen, jenseits der konventionellen Grenzen nach Schönheit zu forschen. Die Schönheit, die von anderswo herkommt, nennen wir exotisch. Damit ist die moderne Kunst eine exotische. Deswegen aber kann sie auch nie allgemeinen Gefallen finden,

sondern nur *außergewöhnlichen*; im Gegensatz zu dem, was wir Kitsch nennen. Dieser ist populistische Anbiederung – moderne Kunst etwas anderes: Sie bleibt eine elitäre Angelegenheit.

In den Galerien?

Der Galeriebesucher von heute ist – gleich dem Künstler selbst – ein moderner Abenteurer. Denn die Galerien findet er – abseits der Trampelpfade von Massenkonsum und Meterware, abseits vom Neckermann-Tourismus – als Schauplätze einer noch zu entdeckenden exotischen Welt vor. Ein durchwegs elitäres Publikum frequentiert jene Stätten der Preisgabe kultureller Pionierleistungen. Hier wird Fremdartiges und Außergewöhnliches zelebriert, das Einmalige und Besondere als berauschender Cocktail serviert. Galerien verstecken sich oft – einer Geheimgesellschaft gleich – hinter einer zurückhaltenden Fassade, nicht selten in einem Obergeschoss oder im Hinterhof; – unterschiedliche Öffnungszeiten beachten! Daneben besteht freilich auch die Möglichkeit einer Besichtigung nach telefonischer Voranmeldung. Das esoterische Gehabe gilt einer besonderen Nachfrage: Den spektakulären aber verschwiegenen Individualreisen innerhalb urbaner Destinationen.

Nicht unerwähnt bleiben soll dabei auch die ambivalente Position einer kommerziellen Galerie als primärer Austragungsort von eigentlich unpopulären Maßnahmen, nämlich der Kunst. Denn es ist das große Dilemma der Galeriebesitzer, dass sie keine Schausteller sind, sondern Händler, denen der schmale Weg zu ihrem Refugium am Ende also doch nicht breit genug sein kann. Und was läge auf diesem Wege näher als die süßliche Verführung des Kitsches, des allgemeinen Geschmacks?

Die Gefahr von Mediokritik und Mainstream als Gegenströmung zu einer „ethisch korrekten“ Hal-



Hl. Hemma, Martin Praska

tung ist in der zeitgenössischen Kunst natürlich latent vorhanden. Und es ist vielleicht nur eine weitere Widersprüchlichkeit – möglicherweise aber auch ihre größte –, dass die moderne Kunst dieser Diskrepanz zwischen exotischer Funktion und allgemeiner Akzeptanz ihre Existenz verdankt. Denn aus Avantgardisten werden beinahe zwangsläufig einmal Klassiker. Millionenfach reproduzierte Schieles und Van Goghs haben die Schwelle vom Mainstream zum Kitsch auch schon überschritten. Den einstigen Revolutionären mutet nichts Exotisches mehr an. Aber sie nähren die Hoffnung auf weitere Großtaten aus dem unbekanntem Land der noch nicht anerkannten Heroen.

In der Akademie?

Die etablierte, sanktionierte, ruhmreiche Kunst ist uns bekannt. Wir bewundern sie – konserviert für die Ewigkeit – in den Sakralbauten der Museen. Staunend wandeln wir in den heiligen Hallen zwi-

schen den Bildwerken alter und neuer Meister. Und wieder befremdet uns der Bruch in der Kontinuität der Kunstgeschichte: Jahrhunderte lang hat die bemalte Leinwand ganze Weltbilder transportiert, hat sie die Geschichten der menschlichen Gesellschaft veranschaulicht, begreifbar und verständlich gemacht, Geschichten von Mythologie, Religion und Historie, von Individuen und Alltäglichkeiten. Doch spätestens die Kunst der zurückliegenden Jahrzehnte erschwert uns den Zugang. Statt der konventionellen Bildträger, statt der in Rahmen gefassten, in wohlgeordnete und nacherlebbar Erzählungen übersetzten Farbe begegnen uns fremde Materialien, fremde „neue Medien“ – Elektronik und Video –, Gegenstände, die – aus ihrem normalen und banalen Kontext heraus genommen und in einem Museum als „Ready-made“ aufs Podest gestellt – „auf einmal Kunst sein sollen“.¹⁵

Wie ist es dazu gekommen? Wer trägt die „Schuld“ daran? Und was um Himmels willen wird denn da auf den Kunsthochschulen unterrichtet? Haben nicht zuerst freigeistige Maler die Akademie „geschwänzt“, großspurig eine eigene Institution, die Sezession, gegründet, und haben nicht Modernisten dem *Akademismus* den Kampf angesagt? Was ist dann aber aus der guten alten Lehranstalt geworden? Wir stellen fest: Sie ist deswegen nicht untergegangen. Im Gegenteil, sie ist heute lebendiger denn je. Seit kurzem nennt sie sich Kunstuniversität und erfreut sich eines unverminderten Zustroms junger Leute, die allesamt moderne Kunst machen wollen.

Vor noch nicht allzu langer Zeit galt die Kunstausübung noch als Handwerksberuf, jedenfalls von ihrem theoretischen Ansatz her: Das System der Meisterklassen, wonach ein Student einem einzigen pragmatisierten Künstlerprofessor über die gesamte Studiendauer gewissermaßen als „Lehrling“ zu-

gewiesen wird, hat (sich) bis heute auf österreichischen Kunstuniversitäten überlebt. Das Antrittsalter zur Aufnahmeprüfung für die Kunstuniversität beträgt 17 Jahre, eine Hochschulreife ist nicht erforderlich.

Wir kennen die berühmten Malerschulen der alten Meister wie Tizian, Rubens und andere und die Anekdote über jenen braven Schüler, der sich vom Ausfegen der Werkstatt, vom Pinselreinigen und über zaghafte Hintergrundmalereien endlich zum selbständigen Genius entwickeln durfte. In der Akademie der bildenden Künste des 21. Jahrhunderts lebt dieses Klischee weiter. Einerseits. Andererseits konnte der Altmeisternief seit der ersten Frischluftzufuhr der Pleinair-Maler schon des öfteren gehörig durchlüftet werden. Aus der Malschule wurde eine Hochschule; Absolventen erlangten das Diplom, durften sich fortan *akademischer Maler* und *Magister artium* nennen.

Dass die Betätigung auf künstlerischem Felde in „aufgeklärten“ Zirkeln heute viel eher als intellektuelle Leistung verstanden



Hochnebel, Martin Praska

wird denn als Handwerk, hat nicht zuletzt auch etwas mit dem Funktionswandel der Ausbildungsstätten zu tun. Ergänzend zu den gestandenen Künstlern auf Professorensesseln halten

heute vermehrt Geisteswissenschaftler Einzug in den Lehrkörper der künstlerischen Universität. Am Institut für Gegenwartskunst hört man den Philosophen Peter Sloterdijk¹⁶; der Soziologe, Philosoph und Kunsthistoriker Herbert Lachmayer leitet eine Klasse für experimentelle Gestaltung.¹⁷

Dass nun vielfach weniger gemalt als diskutiert wird, ist signifikant für die Entmaterialisierung der Kunst. Wir stellen fest: Die Moderne ist für das

kunsthistorische Museum alten Stils auch deswegen zu einem Fremdkörper geworden, weil sie sich der Dinglichkeit entleibt hat. Die Geschicklichkeit der Hand wurde gegenüber der Akrobatik des Geistes marginalisiert. Wie sehr ist aber eine philosophische Haltung von den Gegenständen der Kunstproduktion ablesbar? Welche Weisheit spricht aus dem Pluralismus der Stile, aus dem Dekonstruktivismus der Interpretierbarkeit, aus der Insinuation des Absurden, aus Verfremdungswillen, kurz, aus dem Exotismus der modernen Kunst, wenn nicht die Hinterfragung alles Wirklichen, also die philosophische Übung als solche: Die Erkenntnis der Unmöglichkeit der gesicherten Erkenntnis, vom sokratischen „Ich weiß, dass ich nichts weiß“ bis zur Falsifikationstheorie eines Karl Popper.

Die moderne künstlerische Position ist der Zweifel, der sich aus der Gegenüberstellung von Gegensätzlichem ergibt. Und sie steht der blanken Behauptung entgegen, wie sie populistische Gefälligkeitsäußerungen beinhalten. Diesen haftet wahrlich nichts Exotisches an. Jener Kunst aber, die heute als zeitgemäß anerkannt wird, ist die Mehrdeutigkeit oder Nicht-Deutbarkeit immanent. Pluralismus und Komplexität zeugen von demokratischer Auseinandersetzung und vom Toleranzprinzip. Mit dem Niedergang absolutistischer Herrschaftssysteme hat sich die moderne Kunst etabliert. Der sogenannte „Sozialistische Realismus“ unter dem kommunistischen Diktat des ehemaligen Osteuropa war die letzte, große revisionistische Strömung innerhalb der Malerei des 20. Jahrhunderts.

Die globalisierte Kunstwelt stellt sich in Großausstellungen wie der Biennale von Venedig, bei den Kunstmessen in Basel, Köln und Miami zur Schau. Ein schwarzafrikanischer Kurator, Kritiker

und Dichter leitet die Dokumenta in Kassel.¹⁸ Das aufgeschlossene, demokratisch geschulte und xenophile Publikum reagiert mit Neugierde und nimmt alle Fremdheit als Exotik auf. Es scheint tatsächlich so: Kunst ist irgendwo anders. Kunst ist schlussendlich im Anderen. Kunst ist per se exotisch.

Anmerkungen:

- ¹ Gerhard Richter, Text, Schriften und Interviews, Frankfurt am Main 1993, **SEITE???????**
- ² Aufmerksame Kenner der Kunstgeschichte werden nicht ganz zu Unrecht auf einzelne Gegenbeispiele verweisen. Ich will an dieser Stelle etwa Peter Paul Rubens' »Die vier Erdteile« (1612-1614, Wien, Kunsthistorisches Museum) nennen. Allerdings werden in diesem Bild Europa, Asien, Afrika und Amerika in einer Allegorie personifiziert, umrahmt von exotischem Beiwerk wie Krokodil und Tiger. Weit interessanter scheint mir in dem Zusammenhang ein Werk aus dem 18. Jahrhundert: Die »Chinesische Hochzeit« von François Boucher (1742, Musée des Beaux Arts, Besançon). Eine Fülle von Details zeugt von echtem ethnologischen Interesse. Ob die Physiognomien der dargestellten Figuren hingegen eher europäisch oder asiatisch anmuten, darüber ließe sich streiten. Trotzdem bleiben Gemälde, die solcherart völkerkundlichen Enthusiasmus bekunden, die berühmte Ausnahme von der Regel.
- ³ Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Band I, Frankfurt a. Main 1986, 265.
- ⁴ Edouard Manet, Absinth Trinker, 1859, Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen.
- ⁵ 1872 entsteht das Bild, das der ganzen Bewegung den Namen gibt: »Impression« von Claude Monet (Paris, Musée Marmottan)
- ⁶ Zit. nach: Felix A. Baumann, Pablo Picasso. Leben und Werk, Stuttgart 1976, **SEITE???**
- ⁷ Felix A. Baumann, Pablo Picasso, a.a.O., **SEITE???**
- ⁸ Ernst-Gerhard Güse (Hg.), Paul Klee. Die Tunisreise, Stuttgart 1982, **SEITE???????**
- ⁹ Gerhard Richter, Text, a.a.O., **SEITE ???**
- ¹⁰ Im strengen Wortsinn ist es kein wirklicher Fotorealismus, weil die fotografische Vorlage in der Malerei durch Verwischen teilweise stark verfremdet wird.
- ¹¹ Gerhard Richter, Text, a.a.O., **SEITE ???**
- ¹² Anlassfall war der Pariser Herbstsalon 1905. Für eine Gruppe von Malern, darunter die Picasso-Freunde Henri Matisse, André Derain, George Braque, Raoul Dufy und viele andere wurde der Begriff *Les Fauves* – die Wilden – zuerst verächtlich gebraucht, fand aber später unter dem Markenzeichen *Fauvismus* Eingang in die Kunstgeschichte.
- ¹³ Gemeint sind etwa die deutschen Maler Fetting, Salomé, Hödicke, Penck, Büttner und andere, die Italiener Chia, Clemente, Paladino, die Österreicher Anzinger, Schmalix, Brandl, Zitko.
- ¹⁴ Eine Ausnahme bildet der italienische Futurismus, wo Fortschrittsehtusiasmus verbunden mit einem »Zivilisationsdarwinismus« zu einer starken Anlehnung an den Mussolini-Faschismus geführt hat.
- ¹⁵ Der Theoretiker des Surrealismus, André Breton, definierte Ready-mades als »vorfabrizierte Objekte, die die Würde eines Kunstwerks erlangt haben durch die Wahl des Künstlers«. Das Ready-made, im weiteren Sinne der Objektkunst zugehörig, wurde als Begriff von Marcel Duchamp auf eine 1913 bis 1921 entstandene Werkgruppe angewendet, für die er Gegenstände der modernen Massenproduktion auswählte und die er als ästhetisch-provokativen Akt zur Schau stellte. (aus Britannia Datenbank: http://www.robert-morten.de/baseportal/Redaktionssystem/britannia_mini_detail&Id=872)
- ¹⁶ Akademie der bildenden Künste Wien.
- ¹⁷ Kunstuniversität Linz.
- ¹⁸ Der Nigerianer Okwui Enwezor, Kurator der Dokumenta 11.