Imaginäre Tropen
oder Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur

Aspekte der Annäherung von Kunst und Ethnographie ausgehend vom Werk Lothar Baumgartens

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von

Elisabeth Hartung-Hall
München

Oktober 2006

Gliederung

1. Einleitung 1

2. Reisen zwischen dem Selbst und dem Anderen. Lothar Baumgartens Kunst als Ausgangspunkt 19

2.1. Landschaften 21

2.1.1. Grundlegende Aspekte 22
2.1.1.1. Orte 22
2.1.1.2. Repräsentationen 24
2.1.1.3. Signifikante Bestandteile 29
2.1.1.3.1. Federn 29
2.1.1.3.2. Landkarten 32
2.1.1.3.3. Malmaterialien 36

2.1.2. Atelierlandschaften (Raumarbeiten) 38
2.1.2.1. *Projektion* 38
2.1.2.2. *Terra Incognita* 41

2.1.3. Fiktive Reisen zu fremden Landschaften (Lichtbilder und ein Film) 44
2.1.3.1. *Eine Reise oder 'Mit der MS Remscheid auf dem Amazonas'* 44
2.1.3.2. *Der Ursprung der Nacht (Amazonas Kosmos)* 47

2.2. Begegnungen 54

2.2.1. *Ethnography: Self and Other* 55
2.2.2. *Unsettled Objects* 61
2.2.3. *Métro-Nome* 66
2.2.4. *‚Hans Staden' Tropenhaus* 72
Exkurs: Begegnung mit dem fremden Kontinent. 78
2.2.5.. Die Yanomami in der Kunst Baumgartens 84
2.2.5.1. Photographien der Yanomami 85
2.2.5.2. Yanomami-Photographien im Ausstellungskontext 89

2.3. Namen 93

2.3.1. Namen als künstlerisches Medium 94
2.3.2. Namen von indianischen Gesellschaften 97

2.3.3. Namen von Reisenden und Forschern: *Stein für Georg Forster* 101
2.3.4. Namen von Landschaften, Flüssen und Bergen: *Eldorado* 104
2.3.5. *Vom Aroma der Namen* 107

2.4. Panoramen 108

2.4.1. Ortsbezogene Arbeiten in Europa 110
2.4.1.1. *AMERICA Señores naturals* 110
2.4.1.2. *'Les Animaux de la Pleine Lune' (Une Cosmographie de la Toraine)* 113
2.4.1.3. *Accés aux quais: tableaux parisiens* 116
2.4.1.4. *Frankfurter Brief* und *Eklipse* 120

2.4.2. Ortsbezogene Arbeiten in Amerika 129
2.4.2.1. *Wegwurf* 129
2.4.2.2. *The Tongue of the Cherokee* 132
2.4.2.3. *Carbon* 135
2.4.2.4. *AMERICA Invention* 138

2.5. Wissen über die Welt. Bücher und Hefte 144

2.6. Zusammenfassung: Baumgarten und die Ethnographie 156

3. Die Kunst, die Ethnologie und die eigene Kultur. Aspekte künstlerischer Feldforschung und teilnehmender Beobachtung in der eigenen Kultur 165

3.1. Grundlagen: Ein Blick in die künstlerische Moderne 165

3.1.1. Die Anfänge. Erneuerung durch das Andere 165
3.1.2. Die Surrealisten und das Andere 169

3.2. Das kulturelle Feld wird neu vermessen. Die 1960er und 1970er Jahre 175

3.3. Konkrete Bezugnahmen auf Ethnographie und Ethnologie 181

3.3.1. Kulturelle Standortbestimmung 181
3.3.2. Künstler und die eigene Kultur -
Rekurse auf die Wissenschaft Ethnologie 183
3.3.2.1. Individuelle Mythologie 186
3.3.2.2. Spurensicherung 187
3.3.2.3. Feldforschung 191
3.3.2.4. Joseph Kosuth: Der Künstler als Anthropologe 195

3.4. Die eigene Kultur im Fokus – zwei künstlerische Pole 202

3.4.1. Joseph Beuys – Der Mythos der eigenen Kultur
und das Aktivieren des großen kulturellen Zusammenhangs 203
3.4.2. Marcel Broodthaers – Räume des Wissens, der Macht
und der Imagination 213

3.5. Ethnographie als Bezugspunkt in der Kunst seit den 1990er Jahren 225

3.5.1. ethnographic turn – das neue Paradigma der Kunst 225
3.5.2. Documenta 11 – Dezentrierung des Westens. Postkoloniale Theorie und Kunst 232
3.5.3. Von neuen Beziehungen zwischen Kunst und Ethnologie 236
3.5.4. Postkoloniale künstlerische Ethnographie: Adrian Piper und Renée Green 241

4. Ethnographie. Der Referenzrahmen 250

4.1. Ethnologie - Bestimmung ihres Begriffs, ihrer Geschichte und Methoden 250

4.1.1. Zur Terminologie 251
4.1.2. Forschungsgegenstand 254
4.1.3. Die ethnologischen Definitionen von Kultur 257
4.1.4. Ethnographie und die eigene Kultur 258
4.1.5. Feldforschung und Teilnehmende Beobachtung 262
4.1.6. Subjektivität und Objektivität 263
4.1.7. Ein Repräsentationsproblem: ethnographische Darstellungen fremder Kulturen 266
4.1.8. Künstler-Ethnographen der Moderne 267

4.2. Neuere theoretische Entwicklungen der Ethnographie zum Kernproblem 270

4.2.1. Zwei grundlegende Paradigmen 273
4.2.1.1. Kultur als Text 273
4.2.1.2. Dialog 276

4.2.2. Ethnographische Grenzüberschreitungen zur Kunst 281
4.2.2.1. James Clifford: ethnographic surrealism 281
4.2.2.2. Die Ethnographie und das Visuelle 285
4.2.2.3. Ansätze vom Rand der deutschen Ethnologie 288
4.2.2.3.1. Mark Münzel. Lernen von zeitgenössischer Kunst 288
4.2.2.3.2. Fritz Kramer 291
4.2.2.3.3. Michael Oppitz und die Visuelle Anthropologie 293

4.3. Zusammenfassung. Zeitgenössische Ethnographie als Kunst? 296

5. Ethnographie der eigenen Kultur 299

5.1. Umkehrung 301
5.1.1. Claude Levi-Strauss: Das ferne Ideal 301
5.1.2. Michel Foucault: Philosophie als Ethnologie der eigenen Kultur 307

5.2. Dekonstruktion der eigenen Kultur: Cultural Studies 319
5.2.1. Die Metaebene mit postkolonialer Dimension 321
5.2.2. Die lebensweltliche lokale Seite 323
5.2.3. Die Macht der Bilder: iconic turn, pictural turn, visual turn... 327
5.2.4. Visual Cultural Studies: Vom sehenden Denken und veränderndem Sehen 331

5.3. Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur 334

6. Ganz zum Schluss: Ein Traum ist ausgeträumt und ein neuer beginnt 341

Anhang
I. Literaturverzeichnis
II. Abbildungen (im beigefügten Abbildungsband)

1. Einleitung

> „Es gibt im Leben Augenblicke, da die Frage, ob man anders denken kann, als man denkt, und anders wahrnehmen kann, als man sieht, zum Weiterschauen und Weiterdenken unentbehrlich ist.“[1]

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist das Werk des 1944 in Rheinsberg geborenen Künstlers Lothar Baumgarten, dessen Rekurs auf die Ethnographie bzw. Ethnologie eine neue Art der Auseinandersetzung mit dem Thema des Anderen in die westliche Kunst einbringt. Ausgehend von seiner Kunst entwickelte sich die Frage, inwieweit von Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur gesprochen werden kann.

Das Konzept entstand bereits 1995, und ein Großteil war bald weitgehend bearbeitet. Die Fertigstellung wurde aufgrund zahlreicher beruflicher Tätigkeiten der Autorin ins Jahr 2006 verlegt. Die These bestimmte viele ihrer in dieser Zeit realisierten Ausstellungenkonzepte, wie eine Trilogie zum Thema Essen und Kommunikation oder eine dreijährige, pointiert interdisziplinäre Veranstaltungsreihe, in der aktuelle Themen der Kunst von verschiedener Seite reflektiert wurden. Das war eine Zeit des nahen Kontaktes mit der aktuellen Kunst- und Theorieszene, die durch persönliche Erfahrung die Wichtigkeit der These untermauert hat.

In diesem Zeitraum haben grundsätzlich das Thema und der mitschwingende Kontext an Aktualität im Kunst- wie im Wissenschaftsdiskurs gewonnen. Was sich vor zehn Jahren erst langsam abzeichnete, hat mittlerweile zu einer Fülle von künstlerischen Arbeiten, wissenschaftlichen Beiträgen und Gedankenmodellen geführt, die an einem grundlegend neuen Verständnis sowohl von Kunst als auch von Ethnologie arbeiten und auf wechselseitigen Dialog setzen. Die hier formulierte These ist mit der ursprünglichen noch identisch. Sie wurde präzisiert und aktualisiert. Sie ist durch verschiedene Ansätze mittlerweile vielfach bestätigt worden.

Widerlegt oder überholt ist die These also nicht. In der Konzeptionsphase jedoch war ein zusätzlicher Motor für eine Dissertationsschrift, dass das Werk Baumgartens wissenschaftlich unbearbeitet war. Mittlerweile ist dies erstmalig im Jahr 2001 durch eine Dissertation von Jürgen-Konrad Zabel[2] geschehen. Der hier vorliegende, bereits bis 1999 fertig gestellte Teil zu Lothar Baumgarten wird dennoch ein wichtiger Abschnitt dieser Arbeit sein, denn er vermittelt anschaulich die Themenfelder und die Vorgehensweise des Künstlers und bietet ein Fundament, um der Frage nach Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur in einem umfassenderen Sinne nachzugehen. Anders

---

1 Michel Foucault, zit. nach Werner Petermann, Die Geschichte der Ethnologie, Wuppertal 2004, S. 1004

2 Jürgen-Konrad Zabel, Bilder vom Anderen. Kunst und Ethnographie bei Lothar Baumgarten, Bonn 2001

als bei Zabel, der rein monographisch bleibt, stößt sich die vorliegende Arbeit letztlich wieder von Baumgarten ab. Sie ist keine klassische werkmonographische Untersuchung unter allein kunstimmanenten Kriterien. Die zentrale Intention dieser Studie liegt in der These einer Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur und in der Suche nach entsprechenden Aspekten in der Kunst, der Ethnographie und der Philosophie. Diese Arbeit versteht sich als Studie, um im deutschsprachigen Raum einen ethnographic turn in der Kunst vorzustellen, diesen in den Kunstkontext insbesondere nach den 1960er Jahren einzubauen und gleichzeitig nach Wechselwirkungen zwischen den Disziplinen Kunst und Ethnographie zu fragen.

I. Der Kontext

Bevor Intention und Vorgehensweise dieser Untersuchung erläutert werden, wird hier das Kontinuum, der Kontext, in den zwangsläufig auch die vorgeschlagene Arbeit eingebettet ist, angedeutet. Die Verwendung des Begriffs Ethnographie bzw. Ethnologie im Rahmen einer kunstwissenschaftlichen Untersuchung ruft nach wie vor häufig Assoziationen zu Tendenzen hervor, von denen sich die Arbeit von Anfang an - also gerade im Kontext der 1990er Jahre - kritisch absetzt.

Die Kunstwelt ist in den letzten fünfzehn Jahren durch eine Art Aufbruchsstimmung in ferne Welten gekennzeichnet gewesen. Galt lange Zeit all das, was außerhalb der europäischen oder amerikanischen Kunstzentren an Kunst produziert wurde, als folkloristisches Handwerk, bestenfalls als exotisches Reservoir für die formalen Erneuerungen der frühen Moderne, so beginnt seit Anfang der 1990er Jahre die arg ausgrenzende Position einer neuartigen Begeisterung für die Werke von Künstlern fremder Ethnien zu weichen, die nun erstmals auch als Subjekte wahrgenommen werden. Die Identitätsproblematik und die Subjektivitätstendenzen der 1980er Jahre hatten sich im Kreis gedreht, und so mussten, wie Doris von Drateln feststellte, neue Antworten auf Fragen nach kultureller Identität im Dialog mit den Anderen gesucht werden[3].

Damit deutete sich eine lange überfällige Relativierung des absolut gesetzten eurozentristischen Kunstfokus an. Seither ist überall von ‚Multikultureller Gesellschaft', ‚Globalkultur', ‚Weltkunst', ‚Cross culture', ‚neuer Ethnizität' und ähnlichen Schlagwörtern wie ‚Öffnung', ‚Verfügbarkeit', ‚Mobilität' die Rede. Häufig allerdings wurde nach wie vor plakativ eine Abkehr vom Ego- und Eurozentrismus verkündet und dabei übersehen, dass trotz der Emphase, mit der die Begriffe daherkommen, damit allein noch keine tatsächliche Neuorientierung erreicht wird. Kritisch sei schon an dieser

---

[3] Doris von Drateln, Martin Roman Deppner, Der Dialog mit dem Anderen, in: Kunstforum International, Bd.111, Jan./Feb. 1991, S. 86

Stelle bemerkt, dass Vieles beim Alten geblieben ist und sich der Blickwinkel kaum geändert hat, wenn etwa 1992 der Kunstwissenschaftler Paolo Bianchi verkündet: „Afrika, Arabien, Asien, Australien, die Amerikas warten in der Ferne auf uns. Die Reise, das Abenteuer, die Neu-Entdeckung, der Film beginnt erst jetzt.“[4] Auch an der jahrhundertealten europäischen Tradition, dass der Andere zum Schauobjekt gemacht wird[5], muss noch einiges geändert werden: In nahezu schaustellerischer Manier schreibt Harald Szeemann 2001 zur von ihm kuratierten Biennale: „Welcome onto, into, under, next to the Plateau! Discover the wonders as you walk from surpise to suprise!“[6]

Von diesem Klima kündeten in den 80er Jahren große Ausstellungsprojekte, die das Augenmerk auf die Kunst „primitiver Gesellschaften“ lenkten oder den Unterschied zwischen westlicher Kunst und der „nicht-weißer Ethnien" einebnen wollten und stattdessen Verwandtschaften herauskehrten[7]. Sie stehen damit in der Tradition der westlichen Kultur im Umgang mit dem Anderen, ihrer Sehnsucht nach dem scheinbar noch ursprünglichen Anderen.

Für unser Thema dienen diese Tendenzen als Abgrenzung. Aber sie sind zugleich Teil unserer Kultur und müssen mitreflektiert werden. Es geht ja gerade um die Frage, wie der Westen mit den Fremden umgeht, und dazu gehört zumindest implizit auch die Frage, wie er mit Kunst anderer Kulturen umgeht. Wie heftig sich plötzlich die immer wieder nach neuen Moden suchende Kunstszene dem Anderen, dem Fremden zuwendet, um es sich seinem Markt einzuverleiben, sollte zumindest Skepsis hervorrufen und eine genauere Untersuchung über die Wege und Mittel folgen lassen, mit denen operiert wird. Der Primitivismus und Exotismus hatten in der Geschichte der modernen Kunst immer dann Konjunktur, wenn die westliche Kunstwelt frischen Wind brauchte[8], in formaler wie finanzieller Hinsicht, ja man könnte mit Belting davon sprechen, dass Modernismus und Primitivismus ein untrennbares Begriffspaar sind[9]. Die Konzepte der Moderne selbst und ihre Konzepte vom Primitiven sind gerade in ihrer Gegensätzlichkeit untrennbar verwoben.

---

4 Paolo Bianchi, in: Kunstforum International, Bd. 118: Weltkunst-Globalkultur, 1992, S. 75

5 Siehe dazu: Oliver Marchart, Die Politik, die Theorie und der Westen, in: Claus Volkenandt (Hrsg.), Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte – Methoden – Perspektiven, Berlin 2004, S. 97

6 Harald Szeemann, The timeless, grand narration of human existence in its time, in: Kat. Ausst. La Biennale die Venezia. Plateau dell´umanitá. Bd.1, Venedig 2001, XXV

7 1984 fand die Ausstellung „Primitivism in the Art of the 20th Century. Affinity of the Tribal and the Modern" im New Yorker Museum of Modern Art statt, „Primitive Kunst" wurde neben Klassikern der Moderne gezeigt. 1989 veranstaltete das Centre Georges Pompidou in Paris „Magiciens de la Terre", „Stammeskünstler" wurden neben etablierten weißen Künstlern gezeigt.

8 „…das Annehmen fremder Kulturen hat gerade in diesem Jahrhundert (dem 20. Jh., E.H-H.) entschieden die Kunst vor einem inner-westlichen Kollaps bewahrt…“ Jochen Poetter, in: Kat. Ausst. Kunstwelten im Dialog, Museum Ludwig Köln, Köln 1999, S. 10.

9 Hans Belting, Hybride Kunst? Ein Blick hinter die Globale Fassade, in: Kat. Ausst. Kunstwelten im Dialog, Köln 1999, S.327

Ein neuer kritischer Geist

Streng betrachtet lauert stets die Gefahr, dass der Primitivismus wieder über die Hintertür in neuem Gewand in die Kunst einzieht, und tatsächlich lässt sich in vielen künstlerischen Konzepten - auch den sorgsam vorgehenden - immer auch eine Sehnsucht nach Exotischem, nach Inspiration, nach Faszination an der Kunst anderer Kulturen nachweisen[10]. Hier sei auch angemerkt, dass wir das Thema stets von einer westlichen Perspektive aus behandeln und sich strukturell im Kunstmarkt noch nichts wirklich Entscheidendes getan hat. Dies ist nicht erstaunlich - die Kunst und ihre Vermittlungsinstanzen sind hier historisch gewachsen. Die zeitgenössische Kunst sowie ihre Vermittlung sind nach wie vor von den Gesetzen und Mechanismen westlicher Standards regiert und gehorchen nicht zuletzt auch politischen Zwängen[11]. Wie andere Aspekte der Globalisierung auch, lässt sich die Kunst nicht von der Kolonialisierung der Welt durch den so genannten Westen trennen.

Und doch hat sich in den letzten zehn Jahren einiges getan. Nachdem mittlerweile Künstler aus Ländern der südlichen Hemisphäre durchaus für den westlichen Kunstmarkt arbeiten, ist der Präsentationsort ihrer Arbeiten nicht nur das Völkerkundemuseen, sondern Künstler nicht-westlicher Herkunft oder mit Migrationshintergrund sind Teilnehmer an den großen Ausstellungen oder konzipieren diese, wie etwa der gebürtige Nigerianer Okwui Enwezor die Documenta 10, 2002[12]. Diese Ausstellung war die mit den am deutlichsten politischen Ambitionen unter den Großausstellungen und rückte die Konfliktfelder der postkolonialen Konstellationen ins Blickfeld, deren Analyse unter politischen, sozialen und kulturellen Gesichtspunkten nun ansteht.

Darüber hinaus gibt es mittlerweile einige Projekte zum Thema „Weltgegenwartskunst“, deren Tenor sehr wohl grundlegend für eine Neudefinition des westlichen Kunstbegriffs

---

10 Oliver Marchart bezeichnete den westlichen Universalismus als Ideologie und schlägt die Bezeichnung „Okzidentalismus“ vor. „Dessen notwendige Korrelate (und Produkte) sind Exotizismus, Primitivismus und Orientalismus.“, in: Volkenandt, Berlin 2004, S. 97

11 Hierzu sei freilich die politische Dimension von solch gigantischen Ausstellungsprojekten erwähnt: Die Ausstellung stand im Kontext des umfassenden Vorhabens „Global Art Rheinland 2000“ und sollte nicht nur ein „Meilenstein“ in der Geschichte der Ausstellungen mit Künstlern unterschiedlicher Herkunft sein. Die Initiatoren wollten, dass zum Zeitpunkt des Wechsels der politischen Organe von Bonn nach Berlin das Rheinland „einen besonderen kulturellen Akzent setze“ und dass es „einen Verlust beklagend, auf seine verbliebene Stärke verweisen sollte“. Fritz-Theo Mennicken, Global Art Rheinland 2000. Ein Bericht, in: Kat. Ausst. Kulturräume, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Köln 1999, S. 4. Es geht also mittels der „Weltgegenwartskunst“ um die Behauptung einer kulturellen Vormachtstellung in Deutschland.

12 Wichtige Vorarbeit dazu leistete durchaus Jan Hoet, der auf seinen Recherchetouren für die documenta IX 1992 rund um den Globus reiste und mit Anish Kapoor, Jimmi Durham oder Ousmane Sow auch Künstler nicht-westlicher Kulturen in die „Leistungsschau“ zeitgenössischer Kunst aufnahm und damit bereits eine Diskussion um die Problematik ethnischer Identität anregte.

ist und sich von den alten Debatten in sehr diffiziler und ambitionierter Weise abwendet. Hier findet tatsächlich eine Revision statt. Statt Verwandtschaften geht es nun eher um die Anerkennung von Unterschieden, durch die die traditionellen Grenzen der westlichen Kunst erweitert werden. „Inklusion: Exklusion" versuchte den europäischen Blick zu dekonstruieren und merkte im Untertitel an, dass es sich um den „Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration"[13] handelt. Exemplarisch für eine Reihe von Ausstellungsprojekten, bei denen es um die Beziehungen zwischen Nord und Süd, Ost und West gehen sollte, ist „Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart"[14] zu nennen oder auch die dialogisch erarbeitete Präsentation „South meets West"[15], die sowohl in Bern als auch im National Museum von Ghana zu sehen war. Bei aller Strenge des Blicks ist insgesamt nur durch viele Projekte und mit unterschiedlichen Intentionen dem Thema gerecht zu werden. Dass vieles noch so unkonturiert ist, zeigt, wie festgefahren das westliche Kunstverständnis ist und wie lange der anstehende Prozess einer selbstkritischen Überprüfung der Disziplin unter Einbezug des Anderen andauern wird.

Die Frage, wie die westliche Kunst mit dem „Rest der Welt" umgeht, wird nun in postkolonialistischen Theorien[16], in den Cultural Studies[17], in alternativen Ausstellungs- und Museumskonzepten und in den Arbeitsansätzen junger Künstler[18] tatsächlich

---

13 Peter Weibel (Hrsg.), Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration. Ausstellungskatalog zum steirischen Herbst 96, Köln 1997

14 Kat. Ausst. Kunstwelten im Dialog, Köln 1999

15 Bernhard Fibicher (Hrsg.), South meets West. Kat. Ausst. National Musuem of Ghana, Accra/ Kunsthalle und Historisches Museum Bern, Bern 2000

16 Denn längst melden sich auch Theoretiker und Künstler aus den ehemaligen Kolonien kritisch zu Wort. So fordert der Schriftsteller Aijaz Ahmad: „Wir müssen den Westen anthropologisieren: deutlich machen, wie exotisch seine Konstruktion der Wirklichkeit gewesen ist (…)" und trifft dabei genau den durchaus kulturpolitischen Kern der Diskussion: zit. nach: Doris Bachmann-Medick (Hrsg.), Kultur als Text, Frankfurt/M. 1988, S. 12
Zu den wichtigsten Theoretikern der Postcolonial Studies gehören Frantz Fanon, Edward Said, Homi K. Bhabha, Anthony Giddens, Charles Taylor, Gayatri Chakravorty Spivak u.a. Meist handelt es sich dabei um literaturwissenschaftliche Thesen, die sich nicht vordergründig mit der Bildenden Kunst auseinandersetzen. Besonders erwähnt sei hier der kubanische Kunstkritiker Gerado Mosquera, in Kat. Ausst. Havanna/Sao Paulo. Junge Kunst aus Lateinamerika, Haus der Kulturen der Welt, Berlin u.a. 1995, S. 34-39. Mosquera kritisiert am Westen selbst die Ideen des Interkulturellen und der Kritik des Ethnozentrismus, die dieser auch der sogenannten dritten Welt überstülpen will. Stattdessen ruft er ins Bewusstsein, dass die Kunst zwar eng an die jeweilige Kultur gebunden ist, doch eine „polysemantische Ambiguität besitzt, die zahlreiche Möglichkeiten der Rezeption zulässt, der westliche Weg ist davon nur einer.

17 Die Cultural Studies untersuchen wesentlich das Verhältnis von Macht und Kultur und fokussieren damit vor allem die Paradigmen kultureller Identität wie Klasse, Ethnizität, Gender, Nation etc. Sie haben eine eminent politische Dimension und arbeiten konkret an Strategien, mit denen Macht bestimmende Praktiken verändert werden können.

18 Fundorte sind nicht zuletzt die Biennalen an der „Peripherie" in Sao Paulo, Johannesburg, Istanbul, Caracas, Seoul oder Kwang Ju in Korea.

endlich hinterfragt und aufgebrochen und ist Gegenstand eigener Untersuchungen[19]. Insgesamt sind gerade diese kritischen Untersuchungen von Bedeutung, um den emphatischen Ausweitungen des Kulturbegriffs kritische Positionen entgegenzuhalten.

Die Kunstgeschichte und das Andere

Nicht nur der Ausstellungs- und Vermarktungsbetrieb wendet sich der Kunst der Anderen zu. Auch in der Kunstgeschichte, die sich stärker als andere Disziplinen von der zeitgenössischen Kunst und auch von der Kunst anderer Gesellschaften abgewandt hat, sind Anzeichen einer Überprüfung der Rolle und damit einer Öffnung für neue Themen zu verzeichnen. Nimmt man mit Wilhelm Worringer einen der wichtigen Vorkriegskunsthistoriker beim Wort, ist die Kunstgeschichte bisher stets nur von der Idee einer „ars una", die ästhetisch geprägt war, ausgegangen. Worringer grenzte also nicht aus, sondern fasste alle Produkte menschlicher Gestaltung unter dem westlichen „Label Kunst" zusammen und baut doch in der Idee von „Abstraktion und Einfühlung"[20] die vormals ausgeschlossenen Kunstgegenstände auch fremder Gesellschaften in ein lineares Schema ein[21]. Dabei ist es auch im Wesentlichen bis heute geblieben. Erst in der Gegenwart hat sich der Begriff von der Weltkunst von der ästhetischen Kategorie zu einer politischen gewandelt. Die These von Claus Volkenrath ist nun,

> „dass sich die Leitwerte des Umgangs mit der Weltkunst vom Paradigma der ‚Geschichte', als dem Leitwert einer ästhetischen Auffassung von Weltkunst, zum Paradigma des ‚Fremden', als der Leitorientierung einer ästhetischen Auffassung von der Weltkunst verschoben haben."[22]

Vor allem Hans Belting wurde zum Vorreiter einer Bewegung, die auch nicht-westliche Kunst zu ihrem Gegenstand macht und nach Dialog sucht, statt nur nach Inspirationsquellen für die westliche zeitgenössische Kunst zu fahnden. Belting sieht in den für den westlichen Kunstmarkt produzierten Werken nicht-westlicher Künstler eine Herausforderung für den westlichen Kunstbegriff und die Kunstgeschichte. Zugrunde liegt seinen Äußerungen die Idee von Kunst als „transkulturellem Ideal"[23], und so bleibt er durchaus im Kontext der Tradition Worringers.

Doch in seinen Äußerungen regt sich selbstreflexive Skepsis, indem er die Kunstwerke nicht-westlicher Künstler als Impuls für eine dringend nötige Veränderung und Öffnung

---

19 Beispielhaft sei hier erwähnt: Inge Pett, Annäherungen an den „Rest der Welt". Probleme und Strategien im Umgang mit „fremder" zeitgenössischer Kunst, Münster 2002

20 So der Titel von Worringers 1907 erschienener Dissertation, die den damaligen Zeitgeist wie etwa die Suche nach Authentizität der Künstler in den Völkerkundemuseen etc. pointiert formulierte.

21 Siehe dazu Claus Volkenandt, Kunstweltweit?, in: ders. (Hrsg.), Berlin 2004, S. 14 ff.

22 Ebd., S. 14

23 Ebd., S. 325

der Kunstgeschichte innerhalb der weltweiten Medienkultur[24] betrachtet. So schrieben Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt zu Beltings Ansatz:

> „Angesichts des ‚global village' ist der flagrante Eurozentrismus, insbesondere der Kunstgeschichte, nicht mehr vertretbar. Die Bewusstseinskrise spitzt sich zu, vor allem in den USA, wo ‚political correctness' die Diskurse bestimmt. Das Wahrnehmen des Vernachlässigten (‚gender', ethnische Gruppierungen, gesellschaftliche Minderheiten) verändert den Umgang mit kulturellen Fragen. Diesem gewaltigen Umdenken kann sich auch das akademische Fach nicht mehr entziehen."[25]

Hans Belting war einer der wenigen kritischen Köpfe der Kunstgeschichte, die bereits 1983 angesichts der zeitgenössischen Kunst das „Ende der Kunstgeschichte" in den Raum gestellt hatten[26]. Später hat er deutlich auf die Notwendigkeit und die Chance hingewiesen, die sich heute bietet, denn vor allem „die Frage, wie wir mit zeitgenössischer Kunst nicht-westlicher Herkunft umgehen, ja ob wir überhaupt bereit sind, eine solche Kunst ernstzunehmen, berührt Grundsatz-Entscheidungen der kulturellen Praxis und des Kunstmarktes."[27]

Im Zuge dieser – noch zaghaften - Neuorientierung der Kunstgeschichte, die sich nun auch dem Anderen zuwendet, ist zumindest einmal die Rede von der Ethnologie, da sich ihr seit eh und je das Problem des Anderen und des Fremden auf deutlichere Weise als für andere Disziplinen stellte, – und zwar auch im Hinblick auf die westliche Kunst selbst. Hans Belting vergleicht etwa unsere historische Kultur mit den fremden ethnischen Kulturen, die Claude Lévi-Strauss in den „Traurigen Tropen" beschrieb und von denen sich nur mehr einzelne Spuren verfolgen lassen. Beim Nachforschen stößt der Kunsthistoriker auf seinen persönlichen Blick, der gemeinsam mit ethnographischem Instrumentarium ein neues Arbeitsfeld eröffnet.

> „'Das Ende der Kunstgeschichte' als eine notwendige Fermate, und die Einsicht in den fiktionalen Charakter der geschriebenen Kunstgeschichte der Moderne befreien den Blick für eine größere Aufgabe: die Besichtigung der eigenen Kultur mit dem Blick eines Ethnologen."[28]

Damit ist die Umkehrung des ethnographischen Blicks auf die eigene Kultur als Stichwort genannt, das im Titel dieser Arbeit eine wichtige Rolle spielt, doch eine ganz

---

24 Siehe dazu: Hans Belting, in: Kat. Ausst. Kunstwelten im Dialog, Köln 1999, S. 324-329.

25 Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt, Am Anfang war das Bild, in: Anne-Marie Bonnet (Hrsg.), Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute, München 1995, S. 8

26 Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte, 1983. Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995. Hans Belting, Lydia Haustein (Hrsg.), Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt, München 1998

27 Belting, in: Kat. Ausst. Kunstwelten im Dialog, Köln 1999, S. 324

28 In: Belting, 1995, S. 178

andere Herleitung hat, zu der wir nun kommen werden. Diese Einleitung über Abgrenzung scheint aber gerade im Hinblick auf den unklar definierten, doch häufig gebrauchten Rekurs auf die Ethnologie im Rahmen der Kunst bzw. Kunstgeschichte vonnöten. Gegenwärtig löst sich im Zuge der Inflation der Begriffe vieles auf, Bedeutungen bekommen Unschärfen. Dennoch wird die Ethnologie im Kunstkontext immer noch mit der Kunst fremder Ethnien gleichgesetzt, sei es im traditionellen Sinne als Artefakte oder im zeitgenössischen als kunstmarkttaugliche Werke von Künstlern aus fernen Kulturen. Mit diesen Aspekten haben wir es in dieser Arbeit nicht zu tun, noch nicht einmal mit formalen Anleihen.

Ein eigener künstlerischer Weg: Lothar Baumgarten

Lothar Baumgarten formuliert mit künstlerischen Mitteln einen eigenständigen Weg, der nicht in die oben skizzierte Bewegung einzuordnen ist. Vielmehr betreibt er seit Mitte der 1960er Jahre eine Art Grundlagenforschung zum Thema des Eigenen und des Anderen mit den Mitteln der Kunst. Er proklamiert nicht vordergründig Gemeinsamkeit mit fremden Kulturen, sondern versucht, klare Vorstellungen von der eigenen zu gewinnen, um sich dann erst dem Fremden respektvoll und tolerant zuwenden zu können. Interkultureller Dialog ist nur möglich nach Definition der eigenen Identität.

Das hier gestellte Thema ist sehr komplex und beinhaltet zwei Momente, in denen die Ethnologie wesentlich ist: Einerseits hat sich Baumgarten intensiv mit der Ethnologie auseinandergesetzt. Sie bildet den thematischen Rahmen seiner Arbeit. Andererseits ist es seine künstlerische Vorgehensweise, die im Sinne einer Ethnographie der eigenen Kultur gedeutet werden kann. Genau dieser Aspekt, der auf die Methode der Ethnographie rekurriert, steht im Zentrum vorliegender Dissertation und wird schließlich deutlich über Baumgarten hinausführen.

Ein wesentlicher Teil der Arbeit Lothar Baumgartens handelt von der Begegnung Europas mit Amerika. Sein Material sind Zeugnisse von Begegnungen mit der Kultur und Natur Amerikas in Form von Reiseberichten, ethnographischen Studien und ethnologischen Theorien, aber auch Bilder. Diese werden künstlerisch umgesetzt. Seine Medien sind vorrangig Schrift und Photographie, vereinzelt auch Gegenstände - aber niemals „exotische Mitbringsel“. Die Distanz zur Kultur der indigenen Kulturen Südamerikas könnte nicht größer sein, steht er doch im Kontext der zeitgenössischen, spezifisch westlichen, konzeptionell ausgerichteten Kunst. Er arbeitet als europäischer Künstler nur mit den Mitteln, die ihm innerhalb seiner eigenen Kultur zur Verfügung stehen.

Das Andere selbst, indianische Gesellschaften etwa, wird evoziert, wenn deren Namen direkt auf Museumswände geschrieben werden. Es wird nicht als Material oder als Zitat verwendet, es schwingt als Referenz mit. Es werden keine Aussagen über die in-

dianische Kultur gemacht, sondern letztlich nur über unsere eigene. Die Bilder, die der Betrachter mit den exotisch klingenden Namen verbindet, sind seine eigenen, in denen sich Wissen und Imagination vermischen. Darauf wird im Titel mit „Imaginäre Tropen“ verweisen. Die Verwendung von Schrift weist auf unsere Kultur, deren wichtigstes Repräsentationsmedium sie ist. Die Indianer kennen sie nicht. Sie wurden mittels der Schrift in das europäische Weltsystem integriert, indem sie neu benannt worden sind. Baumgarten analysiert und kritisiert durch die Verwendung von Schrift, die eine wesentliche Rolle bei der Unterwerfung schriftloser Kulturen spielte, exemplarisch an ihr und den implizit mit ihr verbundenen Strategien seine eigene Kultur. Dieser Gesichtspunkt einer kulturimmanenten Kritik ist es vor allem, von dem aus von seiner Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur gesprochen werden kann, nicht weil sich der Künstler auch noch thematisch auf die Ethnologie bezieht. Trotzdem ist der Umweg über das Fremde und Andere nicht zufällig. Erst nachdem das Bild des Fremden als imaginäres und die Grenze zwischen dem Selbst und dem Anderen, zwischen Europa und Amerika als vorgestellte, konstruierte und sprachlich artikulierte entlarvt werden, kann sich der „ethnographische“ Blick wieder zurück zum eigentlichen Bezugspunkt, zur eigenen Kultur wenden.

Die Grundlagen: Levi Strauss und Michel Foucault

Für die Entwicklung dieser Interpretation der Kunst Baumgartens waren Thesen des Ethnologen Claude Lévi-Strauss und des Philosophen Michel Foucault entscheidend - zunächst aufgrund der Tatsache, dass durch Lévi-Strauss die Ethnologie in den 1960er Jahren, in denen sich auch Baumgartens Arbeit entwickelte, ins Bewusstsein des künstlerischen und philosophischen Diskurses rückte. 1955 erschienen die „Traurigen Tropen“[29], worin Lévi-Strauss das persönliche Dilemma des Ethnologen anspricht und eine Theorie ethnographischer Erfahrung und ethnologischer Modelle in Form eines poetischen Reiseberichts skizziert. 1958 veröffentlichte er mit der „Strukturalen Anthropologie“[30] eine Wissenschaft des sozialen Austauschs. 1962 schließlich erschien „Das Wilde Denken“[31], worin Lévi-Strauss die „Konkrete Wissenschaft“ der „Wilden“ der abstrakten unserer Kultur gegenüberstellt und modellhaft fordert, mit dem auszukommen, was zur Hand ist.

Doch während Lévi-Strauss selbst Ethnologe der fremden Kulturen bleibt und ausgehend von diesen nach Gemeinsamkeiten aller Kulturen sucht, geht Michel Foucault daran anknüpfend wieder zurück zur eigenen, der fremde Wilde verschwindet bei ihm:

---

[29] Claude Lévi-Strauss, Traurige Tropen, Frankfurt/M. 1978 (Titel der frz. Originalausgabe: Tristes Tropiques, Paris 1955)

[30] ders., Strukturale Anthropologie, Frankfurt/M. 1971 (Titel der frz. Originalausgabe: Anthropologie structurale, Paris 1958)

[31] ders., Das Wilde Denken, Frankfurt/M. 1973 (Titel der frz. Originalausgabe: La pensée sauvage, Paris 1962)

Foucault hält es in seiner Publikation „Die Ordnung der Dinge“ im Gegensatz zu Lévi-Strauss für „selbstverständlich, dass wir die Ethnologie unserer eigenen Gesellschaft erstellen können“[32]. Allerdings ist dafür die Philosophie zuständig: Sie wird zur Ethnologie der eigenen Kultur, weil sie - ähnlich wie die Kunst ‚von außen’ - die „Zivilisationstatsachen, die unsere Kultur charakterisieren“[33] analysiert. Anknüpfend daran stellte sich die Frage, inwieweit Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur verstanden werden könnte.

Michel Foucault hat sich bei der Analyse der Kategorien und des Wertsystems, das die moderne Welt bestimmt, einer ethnologischen Perspektive bedient, womit er Vorreiter einer breiten Bewegung wurde, die Bachmann-Medick als „Anthropologisierung der Wissenschaften“[34] umschrieb. Tatsächlich hat die Ethnologie bzw. Ethnographie in den letzten 15-20 Jahren einen vehementen Aufschwung in der wissenschaftstheoretischen Diskussion erhalten. Vor allem in den USA fand ein breiter Reflexionsprozess zwischen Literaturwissenschaft und Ethnologie oder - wie sie dort genannt wird - „Anthropology“ statt[35]. Diesem folgte bislang kein Äquivalent zwischen Kunstwissenschaft und Ethnologie. Auch Beltings Ansatz ist der melancholischen Stimmung von Lévi-Strauss, die dieser angesichts der „Reste ursprünglicher Kulturen“ empfand, näher, als dass er tatsächlich die zeitgenössische Kunst als wichtiges Instrument der Kulturanalyse betrachtet, wie es beispielsweise Gerhard Neumann für die Literatur vorgenommen hat[36].

Die ethnographische Tätigkeit ist zu einem Modell für reflexive Bemühungen geworden. „Wie schon zu Zeiten der Konjunktur des Strukturalismus wird die Ethnographie jetzt weniger wegen ihres fremden Gegenstandes als wegen ihrer methodischen Einstellung rezipiert.“[37] Die Wissenschaften, und auch die Ethnologie selbst, werden wie andere Phänomene des sozialen Lebens als kulturelle Artefakte einer Analyse mit ethnographischen Methoden unterzogen. Die Ethnographie soll den Weg aus der Krise

---

[32] siehe Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/M. 1994 (Titel der frz. Originalausgabe: Les mots et les choses, Paris 1966), S. 450 ff. und ders., Archäologie des Wissens, Frankfurt/M. 1994 (Titel der frz. Originalausgabe: L´archéologie du savoir, Paris 1969)

[33] Michel Foucault, Von der Subversion der Wissens, München 1974, S. 13

[34] Doris Bachmann-Medick (Hrsg.), Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Frankfurt/M. 1996, S. 10

[35] Gleichwohl ist die Vorstellung von Literatur als einer Form von Ethnographie und von Literaturwissenschaft als einer ethnologisch inspirierten Kulturwissenschaft nicht neu. Bereits 1902 definierte Rudolf Borchardt in seiner „Rede über Hofmannsthal“ Literatur als eine Art anthropologisches Zeugnis, siehe dazu: Bachmann-Medick, Frankfurt/M. 1996, S. 19

[36] siehe Gerhard Neumann, Transgressionen. Literatur als Ethnographie, Freiburg/Breisgau 2003 und Gerhard Neumann, Sigrid Weigel (Hrsg.), Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, München 2000

[37] Eberhard Berg, Martin Fuchs (Hrsg.), Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation, Frankfurt/M. 1993, S. 15

der Selbstbezüglichkeit im Kontext der heutigen Situation weisen, in der Nationalkulturen endgültig brüchig werden und sich immer mehr hybride Formen bilden.

Korrespondierend dazu wurde die Kunst für die Ethnologie wichtig. Im Zuge eines mit der ethnologischen Selbstreflexion einhergehenden „literary turn“ besann sich die Ethnologie auf die Kunst, wenngleich in erster Linie die literarische, und prüft sie auf ihre Tauglichkeit im Hinblick auf die Repräsentation des Anderen. Die Debatte über „Writing Culture“ untersucht die komplexen Forschungsbedingungen und den Textcharakter der Kulturdarstellung. Die daraus gezogene Erkenntnis machte deutlich, dass unsere eigenen vertrauten Begriffe und die Methodologie der westlichen Wissenschaft den fremden Kulturen, die sie repräsentieren wollen, kaum gerecht werden können. So fragte etwa Clifford Geertz in Anlehnung an Foucault, was denn ein Autor sei[38] und entlarvt den literarischen Charakter der Ethnographie[39]. Oder es wird innerhalb der Ethnographie selbst mit neuen Darstellungsformen wie Collage, Fragment, Gedicht und Dialog experimentiert[40]. In einem nächsten, absolut aktuellen Schritt geht es auch darum, dass zentrale Momente des Kulturellen wie Sinneswahrnehmungen, Geräusche, Gerüche, eben Dimensionen der Erfahrung bei der Vermittlung verloren gehen.

Vollkommen ins Wanken geraten ist der Glaube an die Konstitution der Realität und ihre scheinbar tatsachengetreue Repräsentation etwa mittels wissenschaftlicher Texte. Das ist ein wichtiger Anknüpfungspunkt. Der künstlerischen Arbeit Lothar Baumgartens liegt ein aufklärendes Potential bereits seit den 1960er Jahren inne. Gerade die frühen Arbeiten thematisieren das Problem der Repräsentation des Anderen auf frappierend einfache signifikante Weise und führen doch über künstlerische Fragestellungen zur Fiktion und Realität hin zur komplexen Problematik, die sich vor allem in der Ethnologie stellt. Nicht zuletzt, da Baumgarten ein Kenner ethnologischer Fragestellungen und Vorgehensweisen ist, vermag sich sein Werk eher über die Einbeziehung ethnographischer Momente erschließen als nur über die Kenntnis des kunstimmanenten Kontextes.

Es steht eine deutliche Annäherung zwischen Kunst und Ethnographie an. Wenn gegenwärtig im wissenschaftlichen Terrain verstärkt über die Einbeziehung eigentlich künstlerischer Methoden diskutiert wird im Hinblick auf eine möglichst ganzheitliche Vermittlung des Anderen, wenn die Sinne eine Rolle spielen dürfen, wenn auf

---

38 Clifford Geertz, Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller, München 1990, S. 16.

39 Nachzufragen, wie Ethnographen ihren Gegenstand beschreiben, könnte den Mythos der Ethnographie im Hinblick auf Wissenschaftlichkeit zerstören, denn der literarische Charakter der Anthropologie käme zum Vorschein. Siehe Geertz, 1990, S. 12/13

40 James Clifford, On Ethnographic Surrealism, in: ders., The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art, Cambridge/London 1988, S. 117 ff.
Fritz Kramer, Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1977.

Imagination und Dialog gesetzt wird, wenn der Ethnograph nun auch als Autor gehandelt werden darf, dann können sich Kunst und Ethnographie tatsächlich treffen.

So lässt sich Baumgartens Werk zugleich von der künstlerischen wie von der ethnographischen Seite her erschließen. Modellhaft verschmelzen Kunst und Ethnographie, wohlgemerkt, ohne dass die Kunst etwa zur Ethnographie im traditionellen wissenschaftlichen Sinne wird, nicht einmal dem Schein nach. Es wird deutlich, dass für unser Thema aus kunsthistorischer Sicht eine Unterabteilung der Ethnologie, die „Kunst-Ethnologie", die sich mit der „Kunst" so genannter „primitiver" Gesellschaften aus europäischer Perspektive beschäftigt, nicht von Belang ist[41]. Denn es geht uns nicht um strukturelle Ähnlichkeiten zwischen westlicher Kunst und „primitiver" (etwa weil sie sich mit jeweils umfassenden Systemen beschäftigen), sondern es geht eher um strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Kunst und Ethnographie in Hinblick auf die Methode und die Problematik der Umsetzung. Die Analyse von Kultur, der Dialog mit dem Anderen und das Problem der Repräsentation stehen für beide an vorderster Stelle ihrer Aufgaben.

II. Zur Vorgehensweise

Die Studie ist nicht zuletzt im Hinblick auf Vermittlung und Verständnis zwischen unterschiedlichen Disziplinen breit angelegt, auch wenn Baumgartens Werk aus oben genannten Gründen zunächst ein großes Gewicht beigemessen wird. Vorgestellt wird ein dichtes Gewebe, zwischen dessen Maschen sich viele Bezüge und theoretische Aspekte eröffnen.

Im ersten Kapitel werden ausgewählte Arbeiten Lothar Baumgartens von Beginn seiner Studienzeit 1968 bei Joseph Beuys an der Kunstakademie Düsseldorf bis hin zu den 1997 fertig gestellten ortsbezogenen Schrift-Arbeiten vorgestellt. Das wichtigste inhaltliche Moment, der thematische Rekurs auf die Ethnographie und die Geschichte der Begegnungen Europas mit dem Anderen, bleibt der Fixpunkt ebenso wie der Aspekt einer künstlerischen Ethnographie der eigenen Kultur.

Im zweiten Kapitel wird ein Blick in die Moderne geworfen. Insbesondere die Surrealisten sind hier aufschlussreich. Mit ihren Streifzügen durch Paris, durch ihre enge Verbindung zur Ethnologie und durch ihr Interesse am Anderen sind von ihnen wichtige Aspekte vorgelebt worden, deren Relevanz sich an vielen Aspekten in dieser Arbeit zeigt. Einerseits im Hinblick auf Lévi-Strauss, der mit den Surrealisten in Verbindung stand, oder Michel Leiris, der vom surrealistischen Schriftsteller zum Ethnographen wurde und Vorreiter der bekenntnishaften ethnographischen Literatur war oder auch im

---

[41] Ingrid Kreide-Damani, Kunst-Ethnologie. Zum Verständnis fremder Kulturen, Köln 1992. Herta Haselberger, Kunstethnologie, München 1969

Hinblick auf Baumgarten selbst, der häufig Texte des kubanischen, der surrealistischen Bewegung nahe stehenden Schriftstellers Alejo Carpentier herangezogen hat. Schließlich ist die surrealistische Bewegung und auch konkret das Prinzip der Collage wesentliche Referenz für den Ethnologen James Clifford und seine ethnologische Arbeit.

Aus der Kunst der 1960er Jahre werden Kriterien herausgearbeitet, die eine Vorstellung von Kunst als Ethnologie der eigenen Kultur überhaupt begründen lassen. Hier geht es konkret um strukturelle Verwandtschaften zur Ethnographie in Bezug auf das Material, die Medien und die Reflexion. Von den Themen der Ethnologie, also von fremden Kulturen, ist zunächst nicht die Rede. Stattdessen ist von Bedeutung, dass die Kunst sich nun im Sinne künstlerischer Feldforschung der Wirklichkeit des Lebens sowie seiner Ereignisse und Orte zuwendet und hier dialogische Beziehungen zum Umfeld und zu ihrem Gegenüber eingeht. Schließlich wird das neu erschlossene Arbeitsfeld nach der emphatischen Erschließung der Wirklichkeit kritisch auf eine Standortbestimmung der Kunst innerhalb der zeitgenössischen Kultur hinterfragt. Hier kommt dann konkret die - in erster Linie strukturalistische - Ethnologie als Bezugspunkt künstlerischer Auseinandersetzung ins Spiel.

Beispielhaft werden aus den Werken von Joseph Beuys und Marcel Broodthaers Aspekte herausgelesen, die für das Thema Kunst und Ethnologie relevant sind und zwei verschiedene Auffassungen von Kultur und unterschiedliche Herangehensweisen an das Thema deutlich werden lassen. Es handelt sich einerseits um einen Rekurs auf eine Vorstellung von Kultur als etwas Archaisches und allen Gemeinsames bei Beuys, das in dieser Arbeit seine Entsprechung bei Lévi-Strauss hat. Andererseits handelt es sich bei Broodthaers um eine Position, die konkret die westliche Kultur im 19. Jahrhundert und die Geschichte der Kolonialisierung mitreflektiert und somit mit der Position Foucaults in Verbindung gebracht werden kann. Durch diese beiden Positionen wird auch Baumgartens Kunst kunsthistorisch eingebettet.

Insbesondere die künstlerischen Entwicklungen in den 1990er Jahren sind von einem Paradigmenwechsel gekennzeichnet, der mit der Hinwendung zu den Kontexten der Kunst und insbesondere mit einem ethnographic turn umschrieben werden kann. Mit den Aspekten, die in diesem Abschnitt vorgestellt werden, verlassen wir Baumgarten. Er ist zwar immer noch künstlerisch tätig, aber die neuesten Bezugnahmen auf die Ethnographie sind anders gefärbt als bei ihm und gewinnen ihre Relevanz in erster Linie vor dem Hintergrund der postkolonialen Bewegungen. Gegenwärtig rückt für viele Künstler verstärkt die soziale und gesellschaftliche Verfassung der eigenen Kultur ins Blickfeld. Bei dieser Analyse spielen wesentlich wissenschaftliche Methoden, insbesondere soziologische und ethnologische eine Rolle.

Im dritten größeren Kapitel steht die Ethnologie als Disziplin im Fokus. Ist sie der ganzen Arbeit inhärent und wird an entsprechenden Stellen auch erwähnt, so geht es in diesem Kapitel um eine präzise Begriffsbestimmung, um ihre Eigenheiten und um ihre Geschichte. Solche Grundlagenarbeit ist besonders im Rahmen einer kunstwissenschaftlichen Arbeit wichtig, da sich hier in ein fremdes Terrain gewagt wird, dessen Terminologie, Methodik und Geschichte nicht als bekannt vorausgesetzt werden können. In vielen Punkten wird intensivere Hintergrundinformation zu einzelnen in Baumgartens Werk und der Kunst im oben skizzierten Sinne angerissenen Aspekten geliefert, beziehungsweise werden diese in das komplexe Gefüge der Geschichte der Ethnologie integriert. Schwerpunkte werden schließlich vor allem auf die selbstreflexive Haltung der Ethnographie und auf die bereits angedeutete postmoderne ethnologische Diskussion gelegt. Hier lassen sich in vielen Punkten Annäherungen der Ethnologie bzw. Ethnographie an die Kunst und Grenzüberschreitungen feststellen.

In einem letzten Kapitel wird der Blick wieder konkret von der Fremde umgekehrt zur eigenen Kultur. Die Argumentation dieser Arbeit soll untermauert werden, indem ausgehend von Lévi-Strauss zur Definition der Philosophie als Ethnologie der eigenen Kultur durch Foucault übergegangen wird. Daran anschließend gilt der Blick der Erforschung der eigenen Kultur durch die Cultural Studies. Diese wenden sich mit einem Instrumentarium, das der Ethnographie entlehnt ist, Aspekten der eigenen Kultur zu und dekonstruieren diese an markanten Problemstellen, wobei sie wesentlich vom Denken Foucaults beeinflusst sind.

Auch hier ziehen sich wieder zwei Stränge durch, die immer wieder in dieser Arbeit im Hintergrund laufen. Einerseits eben die Haltung der Ethnographie als einer Wissenschaft vom Anderen, bei der konkret die imaginären Bilder und Sehnsucht der eigenen Kultur mitschwingen, also die Umkehrung der eigenen Kultur. Andererseits die kulturkritische Haltung, die den Blick ganz konkret auf die eigene Kultur richtet und diese imaginären Bilder und ihre Geschichte analysiert und dekonstruiert im Hinblick auf einen neuen postkolonialen kulturellen Dialog.

Die Kunst hat bereits als Ethnographie der eigenen Kultur wesentliche Vorarbeit geleistet, insbesondere weil bei ihr im Unterschied zu anderen Wissenschaft stets die Momente Sinnlichkeit und Gefühl inhärent sind. Hier eröffnet sich die Chance eines intensiveren Dialogs zwischen der Kunst und der Ethnographie. Hatte Foucault die Philosophie als Wissenschaft des Ganzen zur Ethnologie der eigenen Kultur deklariert, so ist meines Erachtens gerade die Kunst im zeitgenössischen, bescheideneren Sinn dazu geeignet, Entscheidendes zur Ethnographie der eigenen Kultur beizutragen. Gerade weil sie ihren Anspruch auf Wahrheiten längst abgelegt hat und stattdessen auf ein breites Spektrum von Blickpunkten setzt und keine Angst vor dem Neuen und Anderen hat. Eine Kunst, die von der Ethnographie gelernt hat und eine Ethnographie,

die sich öffnet für die Kunst, leisten Beiträge für die Erkundung der eigenen Kultur unter einem ganz neuen Licht und eröffnen damit auch Wege für den Dialog in einer nicht mehr nach Dichotomien aufgebauten postkolonialen Welt.

III. Forschungslage

Zu Lothar Baumgarten:

Das Werk von Lothar Baumgarten war bis zur Konzeption des vorliegenden Dissertationsprojektes und der Niederschrift des Kapitels zum Werk von Lothar Baumgarten noch nicht wissenschaftlich bearbeitet worden. Zwischenzeitlich hat die Dissertationsschrift von Zabel einen ersten Beitrag dazu geleistet. Darüber hinaus ist nach wie vor wenig Sekundärliteratur vorhanden. Weder eine Monographie noch Ausstellungskataloge dokumentieren Baumgartens Kunst umfangreich. Ausnahmen bilden das zur Ausstellung „AMERICA Invention“ im Guggenheim Museum, New York, erschienene Katalogheft, das einige Essays zum Werk Baumgartens oder zu von ihm künstlerisch umgesetzten Inhalten als erste Annäherungen zu seinem Werk beinhaltet[42], und das 1997 erschienene Heft „Eklipse“[43], in dem Baumgarten drei Schriftarbeiten dokumentiert und Thomas Wagner diese in einem Essay erläutert. Sonstige Kataloge sind eher „Künstlerbücher“, d.h. sie enthalten keine Dokumentations-photos zu den Ausstellungen, keine theoretischen kunsthistorischen Beiträge etc., sondern sind vielmehr als eigenständige Kunstwerke zu betrachten. Darüber hinaus sind Kataloge von Gruppenausstellungen, an denen Baumgarten teilnahm, zu erwähnen. Allerdings gibt es darin keine Beiträge, die sich explizit mit seiner Arbeit auseinandersetzen. Artikel in Tageszeitungen und Kunstzeitschriften gibt es einige. Doch als Sekundärliteratur sind sie etwa aufgrund ihres feuilletonistischen Charakters eher kritisch zu handhaben. Literatur über Lothar Baumgarten liegt im Vergleich zu ähnlich international tätigen Künstlern in äußerst geringem Maße vor. Umso mehr bildete die Forschungsgrundlage das künstlerische Werk selbst.

Das Werk Baumgartens ist vor dem Hintergrund einer über 40-jährigen künstlerischen Tätigkeit recht überschaubar geblieben, und so hätte sich durchaus die Erstellung eines Werkverzeichnisses angeboten. Rückblickend war dies aufgrund mangelnder Kooperationsbereitschaft des Künstlers nicht möglich. Baumgarten kennt das Konzept der vorliegenden Arbeit und stand mit der Autorin in fachlichem Gespräch, doch bereits 1996 stellte sich heraus, dass der Künstler den Fortgang der Arbeit hemmte[44]. Gelöst

---

42 Kat. Ausst. Lothar Baumgarten, AMERICA Invention, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1993

43 Lothar Baumgarten, Eklipse, Düsseldorf 1997 (darin: Thomas Wagner, Schrift an der Wand. Frankfurter Brief, Entenschlaf, Eklipse, S. 5 ff.)

44 Auch Jimmie Durham machte wohl ähnliche Erfahrungen und äußert diese, wohlgemerkt in einem Künstlerbuch: „Es gibt einen deutschen Künstler namens Lothar Baumgarten (allerdings lebt er in den

aus dieser Verbindung konnte der Blick freier den thematischen Aspekten vor dem Hintergrund der grundsätzlichen These vorliegender Arbeit gelten. Sämtliche Angaben zu den einzelnen Werken wurden so präzise wie möglich vor Ort recherchiert. Vollständigkeit wurde zugunsten der übergreifenden Themenstellung nicht angestrebt.

Kunst als Ethnographie

Wie bereits deutlich gemacht wurde, hat vorliegende Untersuchung weder mit den Fragen der Kunst-Ethnologie noch mit den Fragen nach einer Eingliederung von Kunst nicht-westlicher Künstler in den Kunstkontext zu tun. Hier geht es vielmehr um die seit den späten 1960er Jahren in vielfältigen Aspekten wahrnehmbare Auseinandersetzung der Kunst mit der Ethnographie und der Ethnologie. Es geht darum, wie die Kunst der Ethnographie begegnet. Im Zentrum stehen einerseits Ansätze, die die Ethnographie selbst zum Thema der künstlerischen Arbeit wählen, wie es deutlich Lothar Baumgarten getan hat, andererseits geht es aber grundsätzlich um künstlerische Methoden, die Anleihen bei der ethnographischen Methode der Bestandsaufnahme machen und explizit Kunst als Erkenntnismedium über Vorgänge der eigenen Kultur begreifen. Grundlegend hierzu ist ein Aufsatz mit dem Titel „Artist as Anthropologist“[45] von Joseph Kosuth, der 1975 erschienen ist und in dem der konzeptionell arbeitende Künstler grundsätzliche Verwandtschaften zwischen der Anthropologie und der Kunst feststellt.

In der Kunst der 1990er lassen sich entsprechend dem aktuellen künstlerischen Interesse an sozialen und gesellschaftlichen Kontexten viele Bezugnahmen auf die Ethnographie finden. Besonders hervorzuheben ist hier als paradigmatisches Ausstellungskonzept Peter Weibels „Kontext Kunst“[46], für die gleichnamige Ausstellung anlässlich des Steirischen Herbstes 1993 in Graz und die ebenfalls von Peter Weibel kuratierte Ausstellung „Inklusion: Exklusion“ zum Steirischen Herbst 1996, welche die Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration vermittelt[47].

Im deutschen Sprachraum hatte sich vor allem Günter Metken, zu dessen Themenschwerpunkten auch der Surrealismus gehört, mit den Interferenzen zwischen

---

Kolonien – in Venezuela oder New York oder irgendwo, also ist er vielleicht gar kein richtiger Deutscher). Einmal habe ich in einem anderen Buch etwas über ihn geschrieben, das ihn sehr verärgert hat, und seither hat er mich auf dem Kicker. Er hat sogar andere angestachelt, sich über mich das Maul zu zerreißen. (Naja, Sie haben vielleicht schon gehört, wie dämlich und tratschsüchtig die Künstler-„Gemeinde“ ist; es ist also ein leichtes, ein paar Leute zum Schwatzen zu veranlassen.“, in: Kat. Ausst. Jimmie Durham. Between the Furniture and the Building (Between a Rock and a Hard Place), Kunstverein München u.a. 1998, S. 40

45 Joseph Kosuth, The Artist as Anthropologist, in: The Fox, No.1, New York, 1975, S. 18-30

46 Peter Weibel (Hrsg.), Kontext Kunst. The Art of the 90´s, Köln 1993

47 Peter Weibel (Hrsg.), Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Köln 1997

Kunst und Ethnologie beschäftigt. Allerdings entstammen seine Ansätze den 1970er Jahren, als er selbst maßgeblich an der Vermittlung, ja Definition des Begriffs „Spurensicherung“ beteiligt war. Mit den neuesten ethnographischen Tendenzen setzte er sich nicht explizit auseinander. Aus seinen Aufsätzen konnten Aspekte zum Geschichtsverständnis der „Individuellen Mythologien“ zugerechneten Künstler gewonnen werden, die durch Rückbesinnung auf die Tradition den utopischen Geist der Kunst retten wollten und sich im Zuge dessen intensiv mit dem Werk von Claude Lévi-Strauss auseinandergesetzt haben[48].

Für den aktuellen Kontext ist der 1996, ein Jahr nach Verfassen des Exposés der vorliegenden Arbeit, veröffentlichte Essay des amerikanischen Kunsthistorikers Hal Foster „The Artist as Ethnographer“[49] als Hintergrund wichtig. Foster stellt in Anlehnung an den literary turn in der Ethnographie einen ethnographic turn in der Kunst der 1990er Jahre fest. Während die Ethnographen das textuelle Modell für kulturelle Interpretation nutzen, streben die Künstler nun zur Feldarbeit, in der Theorie und Praxis versöhnt scheinen, und rekurrieren auf das Prinzip der ‚teilnehmenden Beobachtung’[50]. In der Nachfolge von Fosters Aufsatz gab es eine Reihe von Argumentationen zu diesem Problemfeld, bei denen allerdings weniger der Künstler als Ethnograph im Fokus steht, sondern die Definitionen des Anderen, die neue theoretische Selbstreflexivität, der Aspekt der ethnographischen Ortsbezogenheit und auch die Frage nach den „Kontaktzonen“, die laut James Clifford etwa die Museen sein können[51].

Zum Thema Kunst und Ethnologie beziehungsweise Anthropologie sind jüngst im anglo-amerikanischen Sprachkontext Publikationen erschienen, die den zeitgenössischen Bereich vor dem Hintergrund der umfassenden Änderungen in der Ethnologie beleuchten und ebenfalls die gegenseitigen Beeinflussungen hervorheben: Aus dem Kontext der Ethnologie heraus ist der von Georges E. Marcus und Fred R. Myers herausgegebene Band „The Traffic in Culture“[52] hervorzuheben, in dem verschiedene Autoren aus der Kunst und der Ethnologie deren wechselseitige Beeinflussungen thematisieren. In ihrem Vorwort kündigen Marcus und Myers an, dass die Kunstwelt

---

48 Siehe: Günter Metken, Spurensicherung - Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der Kunst, Köln 1977 und sein Aufsatz „ Das fruchtbare Mißverständnis. Lévi-Strauss und die individuellen Mythologien ", in: Kat. Ausst. Mythos und Ritual in der Kunst der 70er

49 Hal Forster, The Artist as Ethnographer, in: ders., The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century Cambridge/London 1996, S. 171-203

50 S. Foster, 1996, S. 181

51 Renée Green, Der Künstler als Ethnograph?, in: Texte zur Kunst, Sept. 1997, 7. Jg., Nr. 27, S. 152-161; Craig Owens, The Indignity of Speaking for Others: An imaginary Interview (1983), in: ders., Representation, Power, and Culture, Berkeley 1992; Jane Kelly, Stephan Willats, Art, Ethnography and Social Change, in: Variant, Issue 4, Autumn 1997; Alex Coles, An Ethnographer in the Field, Interview with James Clifford, in: ders. (Hrsg.) Site Specifity. The Ethnographic Turn, London 2001, S. 52 ff.

52 George E. Marcus, Fred R. Myers (Hrsg.), The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology, Berkeley u.a. 1995

selbst als Gegenstand der Anthropologie zur Debatte steht und weisen darauf hin, dass die Ethnologie oder Anthropology bereits selbst in der eigenen Kultur forscht. Alex Cole hat dem vierten Band der Zeitschrift „de-, dis-, ex-." das Thema „Site-Specifitiy: The Ethnographic Turn"[53] gegeben. Schließlich ist im Juli 2006, kurz bevor vorliegende Arbeit abgeschlossen wurde, die von Arnd Schneider und Christopher Wright herausgegebene Publikation „Art and Anthropology" erschienen, in der ebenfalls, neben der Herausarbeitung von Ähnlichkeiten und Unterschieden in den künstlerischen und ethnographischen Methoden und Praktiken, das Andere zu repräsentieren, Anthropologen über zeitgenössische Künstler schreiben.

Während des Zeitraums der Konzeption dieser Arbeit und ihrer Fertigstellung häuften sich Publikationen zum Thema Kunst und Ethnologie, und die Aktualität der Fragestellung bestätigt sich deutlich. Freilich ist bei solch naher Zeitgenossenschaft einem möglichen Anspruch auf einen distanzierten Blick und vor allem auf Vollständigkeit nicht gerecht zu werden. Der Prozess ist im Gange, und es ist noch nicht klar abzusehen, wohin er führt, welche neuen Auffassungen der Kunst und der Ethnologie sich noch anbahnen und welche Antworten sich daraus noch ergeben werden. Auf alle Fälle ermöglichte die Annäherung beider Disziplinen neue Perspektiven jenseits der eingefahrenen Wege, von denen aus das Eigene und das Andere bisher in Augenschein genommen wurden. Kaum auszudenken, wenn sich das Andere tatsächlich in eine Differenz auflösen würde, von der im Anschluss an Derridas Begriff der „différance" heute vielfach die Rede ist[54], oder zumindest wenn neue hybride Identitätsmodelle ermöglicht werden würden, wie es der postkoloniale Diskurs in den Raum stellt.

Diese Arbeit streift das fremde Andere als wesentliches Thema innerhalb des europäischen Diskurses, doch der Blick gilt wesentlich der eigenen Kultur, die in ihrer Konstitution durch ihre Kenntnisse und Diskurse über das Andere geprägt ist[55]. Es geht um die Imaginären Tropen und ihren Ursprung in der kolonialen Kultur. Es geht um eine Charakterisierung unserer Kultur gerade über die Weisen der Repräsentationen des Anderen. Die Kunst leistet dazu im Sinne einer Ethnographie der eigenen Kultur einen entscheidenden Beitrag.

---

53 Coles (Hrsg.), Site Specifity. The Ethnographic Turn, London 2001

54 „In den unterschiedlichen Sparten kulturwissenschaftlicher Theoriebildung haben sich mit Bezugnahmen auf Derridas Bergriff der ‚différance' Möglichkeiten geboten, der Exotisierung der Anderen entgegenzuwirken und die notwendige Anerkennung der Andersartigkeit in ihrer Vielfalt zu formulieren." Nina Möntmann, Kunst als sozialer Raum, Köln 2002, S. 134

55 Beispielhaft für die neueren theoretischen Ansätze, die diesem Aspekt auf den Grund gehen, sei hier das Buch von Tzvetan Todorov „Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen", Frankfurt 1985, erwähnt, in dem er die Begegnung mit Amerika als außerordentliches Ereignis gesehen hat, das unsere gegenwärtige Identität vorgezeichnet hat.

2. Reisen zwischen dem Selbst und dem Anderen. Lothar Baumgartens Kunst als Ausgangspunkt

Im Folgenden wird das Werk Lothar Baumgartens an einzelnen ausgewählten Beispielen betrachtet und untersucht. Die Auswahl erfolgte im Hinblick auf die zu untersuchende Fragestellung.

Lothar Baumgartens künstlerische Arbeit entzieht sich in vielen Punkten einer nach streng traditionellen kunsthistorischen Methoden vorgehenden Untersuchung. Es gibt viele Facetten, die sich überschneiden und ergänzen, inhaltlich, medial und zeitlich. Von Anfang an verwendet Lothar Baumgarten verschiedene Medien und Techniken - Photographie und Film, Schrift, Kombinationen von Objekten usw., die sich durch das ganze Werk hindurch in immer neuen Kombinationen zeigen und keine Einteilung etwa nach Medien erkennen lassen.

Einer chronologischen Einordnung widersetzt sich sein Werk allein dadurch, dass nicht alle frühen Werke als abgeschlossen gelten können. Häufig greift Baumgarten frühere Konzeptionen wieder auf und realisiert sie ein zweites Mal an neuen Orten, wobei die anderen Bedingungen auch veränderte inhaltliche Aspekte nach sich ziehen können. Beispielhaft sei hier nur die Wandarbeit *Yurupari (Stanza di Rheinsberg)* erwähnt, die Baumgarten erstmals 1969 realisierte, zerstörte und 1984 im Castello di Rivoli bei Turin als dauerhafte Installation wieder einrichtete. Erschwerend kommt hinzu, dass sich Baumgarten auch bei neueren Arbeiten häufig auf frühere Konzeptionen bezieht und dies auch in der Jahresangabe vermerkt. Bei manchen Arbeiten änderte er zusätzlich bei der späteren Realisierung den Titel[56]. Manchmal trugen auch unterschiedliche Präsentationen an verschiedenen Orten den gleichen Titel[57], andererseits benannte er mehrere Ausstellungen mit dem gleichen Titel[58]. Vielfach zieht sich der Herstellungsprozess einzelner Projekte über Jahre hin (z.B. *Der Ursprung der Nacht* 1973-77), währenddessen andere Arbeiten eingeschoben werden. Allein diese von Baumgarten selbst vorgenommene Datierung von der Idee zum ausgearbeiteten Konzept bzw. zur realisierten Ausstellung macht eine nach chronologischen Kriterien

---

56 So wurde *Hans Staden* zu *Tropenhaus*, das er 1974 in im Botanischen Garten in Köln zeigte. Bei der erneuten Präsentation im Royal Botanic Garden in Edinburgh 1994 wurde es umbenannt in *Conservatory* und dort mit der Zeitangabe 1973-74 versehen

57 So realisierte er 1987 *Vacuum* als eine Installation Im Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, bei der Photos von den Yanomami zum Einsatz kamen, und 1997 nannte er eine bei der documenta XI ausgeführte Wandarbeit, deren Bestandteil zwar ebenfalls Photos der Yanomami waren, die aber in eine Seiten eines Buches andeutende Bleistift-Wandzeichnung integriert waren, *Vakuum* und versah sie mit der Datumsangabe 1978, 1979, 1980).

58 So bezeichnete *El Dorado* 1985 eine Einzelausstellung in der Galerie Marian Goodman, New York, und 1987 eine Ausstellung in der Kunsthalle Bern).

aufgebaute Vorgehensweise unmöglich, da das Werk nicht vollständig aufgearbeitet worden ist. Der genaue Verlauf der Herstellungs-Prozesse kann meist nicht belegt werden, und so würden allein die häufig undeutlichen Angaben des Künstlers einzige Grundlage bieten. Wo sich Unklarheiten in puncto Datierung ergeben, werden diese angeführt. In allen anderen Fällen ist die dokumentierte Realisierung in einer Ausstellung ausschlaggebend für die zeitliche Einordnung.

Besonders schwierig ist die Einordnung der Photographien aus den 1960er und frühen 1970er Jahren. Wie und wo sie zum ersten Mal abgezogen oder präsentiert worden sind, wird erst ein gemeinsam mit dem Künstler angefertigtes Werkverzeichnis ans Licht bringen. Baumgarten verwendet seine Photographien immer wieder in verschiedenen Kontexten. So tauchen zwar einzelne Abzüge im Rahmen von Editionen auf[59], andere Motive sind zugleich Bestandteil seiner Lichtbild-Projektionen, und auf der documenta XI 1997 in Kassel präsentierte er sie unter dem Titel *Manipulierte Realität* mit der Zeitangabe 1968, 1969, 1970, 1971, 1972 erneut als Ektachrome auf einem Leuchttisch und ließ von einigen eine Postkarten-Edition herausbringen. Zwischenzeitlich kamen manche Photos darüber hinaus als Bildmaterial für seine Bücher zum Einsatz.

Im Hinblick auf das Thema der Arbeit wurde eine erzählerische Struktur der Gliederung zugrunde gelegt, aus der sich anschaulich die verschiedenen wichtigen Aspekte entwickeln. Einzelne Arbeiten wurden unter thematischen Gesichtspunkten zu lockeren Gruppen zusammengefasst, ohne deshalb gleich eine Trennung in Werkgruppen vorzunehmen. Die Einteilung versteht sich vielmehr als Markierung von Stationen im Hinblick auf das gesamte Werk. Innerhalb dieser Strukturierung ist die Chronologie zweites Kriterium.

Die Grenzen zwischen den Einteilungen sind fließend. So sind Namen konstituierendes Merkmal sehr vieler Arbeiten Lothar Baumgartens, dennoch werden nur fünf Arbeiten unter dem Titel Namen besprochen. An diesen fünf kann jedoch explizit auf die sich durch das ganze Werk ziehende Art und Weise der Verwendung von Namen eingegangen werden: Namen von Pflanzen (*die Namen der Bäume*) und Tieren (*Land of the Spotted Eagle*), von Gesellschaften (*Monument für die indianischen Nationen Südamerikas*), von Reisenden, Forschern und Ethnographen (*Stein für Georg Forster*) und von Regionen bzw. geographischen Erscheinungen wie Flüssen (*Eldorado*, 1987) und Berge. Hier soll auch explizit die Problematik der Benennung schriftloser Kulturen, der Besitzergreifung durch Umbenennung, die Klassifizierung von Tier- und Pflanzenarten (u.a. die binäre Nomenklatur von Carl von Linné) angesprochen werden.

---

59 siehe dazu Archiv Konrad Fischer 1997

Im gesamten ersten Kapitel gilt der Blick einzelnen Arbeiten, die als Bilder der weiteren Untersuchung voranstehen. Sie vermitteln anschaulich eine Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur, führen über die Kunst in die komplexe Thematik ein.

2.1. Landschaften

Die frühesten Arbeiten Lothar Baumgartens entstanden Mitte der 1960er Jahre, vor der Aufnahme seines Studiums an der Kunstakademie in Karlsruhe 1968. Von 1969 bis 1973 studierte er an der Kunstakademie Düsseldorf, wo er bis zur Entlassung von Joseph Beuys 1971 dessen Schüler war. Baumgarten wurde von dieser Periode geprägt. Ein wesentlicher Angelpunkt liegt außerhalb kunstimmanenter Fragestellungen.

Lothar Baumgartens Kunst ist eng mit seiner Belesenheit und seinem ethnographischen Wissen verknüpft. Einen besonderen Reiz übte wohl schon von früher Jugend an eine Sammlung wichtiger ethnographischer Werke auf ihn aus, die ihm sein früh verstorbener Vater, ein vor allem in Afrika tätiger Ethnologe, vermacht hatte[60]. Schon vor Beginn seines Kunststudiums legte Lothar Baumgarten Zettelkästen mit ethnographischen Berichten, Reisebeschreibungen und indianischen Mythen an. Seine eigenen Reisen in den späten 60er und frühen 70er Jahren unternimmt er in der unmittelbaren heimatlichen Umgebung und im Atelier im Kopfe. Die Erzählungen der Reisenden aus verschiedenen Jahrhunderten weisen seiner Phantasie den Weg. Die Beute seiner Reisen in imaginäre Welten sind seine ersten künstlerischen Arbeiten. Es sind Statements eines Künstlers, dessen Strategien Fiktion und Illusion sind. Seine Reise im Kopf führt über exotische Assoziationen zu heimischen Landschaften. Dabei geht es nicht in erster Linie um raffinierte Verführung des Betrachters, sondern um die Frage nach dem Anderen und dem Eigenen.

Im Folgenden werden für diese frühe Phase exemplarische Arbeiten untersucht, deren Sujet „Landschaft" im weitesten Sinne ist. Vor allem in diesem Kapitel ist die Einteilung fließend. Sie ist nicht immer durch unterschiedliche Materialien, Strategien oder Themen bestimmt, sondern folgt einer erzählerischen, im Werk selbst angelegten Struktur und Thematik. Des Weiteren kommt eine eher literarische Einteilung dem Werk Baumgartens selbst entgegen. Gerade diese frühen Arbeiten sind spielerisch entstanden, beruhen auf Geschichten und evozieren Geschichten.

---

60 Den Hinweis dazu erhielt ich in persönlichen Gesprächen mit Konrad Fischer in Düsseldorf und Lutz Schirmer in München, die Baumgarten bereits seit den 60er Jahren kennen. Recherchen in Bibliotheken führten mich zu einem Ethnologen namens Baumgarten. Als ich Lothar Baumgarten in einem persönlichen Gespräch daraufhin ansprach, reagierte er ärgerlich, doch negierte die Tatsache nicht. Allerdings blieb das Thema im weiteren Verlauf des Gesprächs wie generell tabu.

Zunächst geht es um die Fragen des Wo, Wie und Was. Es werden die Orte, die Methode und die Materialien anhand einzelner früher Arbeiten skizziert, beispielhaft zwei Raumarbeiten besprochen, um schließlich das Kapitel „Landschaften“ ausführlich mit dem Film *Der Ursprung der Nacht (Amazonas Kosmos)* von 1978 enden zu lassen, in dem die Konzeption der frühen Jahre, der deutliche Rekurs auf Lévi-Strauss und seine Vorgehensweise im Hinblick auf die Imaginären Tropen anschaulich werden.

Landschaften als Schauplatz und als eines der vorrangigen Themen bestimmen das Frühwerk Lothar Baumgartens. Landschaft ist in Baumgartens Denken und Kunst weit mehr als nur Sujet. Sie wird begriffen als Lebensraum, und als solcher bestimmt sie die verschiedenen Kulturen. Denys Zacharopoulos hat dies prägnant beschrieben:

> „Revealed through its fauna and flora but above all lived with through the ways of the tribes that benefit from it, the landscape for Baumgarten is more than the frame inside which a society develops its history or his narrative; it is the place that forms the history and narrative - it is a world.“[61]

2.1.1. Grundlegende Aspekte

2.1.1.1. Orte

Die Suche nach neuen Orten jenseits der etablierten Institutionen führte zu einem Rückzug in die Landschaft oder in die Privatheit des Ateliers, und dieser gehörte von Anfang an zur künstlerischen Strategie Lothar Baumgartens. Die Straße, das Atelier und die freie Natur wurden zum Reservoir, aus dem er das Material für seine Arbeiten nimmt. Und sie wurden zu den Orten, an denen sie stattfinden. Allerdings nicht im Sinne eines Resonanzkörpers wie dies etwa bei den Ende der 1960er Jahre weit verbreiteten Happenings oder Aktionen der Fall war. Die Orte, sei es nun die Rheinlandschaft oder das Atelier, wurden zum konstituierenden Bestandteil der nur temporär existierenden Arbeiten, zum Schauplatz merkwürdiger Begegnungen verschiedenster Dinge.

Der künstlerische Herstellungsprozess zielt nicht mehr auf die Herstellung von dauerhaften Objekten ab, sondern gehört per se zum Konzept dazu. Das Hinausgehen, das Erwandern der unmittelbaren Umgebung ist ebenso Teil der künstlerischen Methode wie die Bereitschaft und Offenheit gerade in scheinbar belanglosen Bereichen Situationen und Materialien zu finden, die unsere Kultur kennzeichnen. In diesem Punkt ähnelt die Vorgehensweise derjenigen eines Ethnographen im Felde, aber auch den Streifzügen der Surrealisten durch das Paris der 1920er Jahre, bei denen die alltäglichsten Dinge zu rätselhaften Objekten ferner Welten wurden.

---

61 Denys Zacharopoulos, The World and its Traditions or the Tradition of the World, in: Artforum, New York October 1985, S. 91

Grob kann man die Werke Lothar Baumgartens, in denen Aspekte von Landschaft konstituierendes Moment sind, in zwei Gruppen einteilen. Da gibt es einerseits Photographien, die der Künstler draußen in der Landschaft um Düsseldorf aufnahm. Es sind Dokumentationen vorgefundener oder inszenierter Situationen in der Landschaft: Zwei Kreuzkröten nehmen Platz auf einem Schachbrett im Wald (*Conquista Rochade* 1971). Eine Sansiverie, hierzulande besser bekannt als Metzgerblume, steht samt durchbrochenem Plastik-Übertopf neben einer Buchenwurzel (*Wächter* 1971). Weiße Federn stecken in zwei Ameisenhügeln inmitten eines Nadelwaldes. Wie exotische Pflanzen leuchten die samtig-roten Schuhspanner zwischen den grünen Gräsern (*Lilien* 1970). Ein schwarz-gelber Wasserschlauch schlängelt sich in schwarzer Brake (*Äskulab* 1971). Ein Notenständer mit einer s/w-Photographie eines Kunstfells steht im überschwemmten Wald (*Der Jaguar kann niemals seine Flecken verlieren* 1972), Autoreifen sind auf dem Waldboden deponiert (*Antizipierte Gürteltiere* 1970). Ein Bananenblatt ist im Inneren eines Autos ausgelegt (*VW do Brazil* 1973/74) (Abb. 1-8).

Eine andere Gruppe seiner frühen Arbeiten entstand im Atelier, das zugleich Wohnraum Lothar Baumgartens war. Prinzipiell gibt es keine Trennung zwischen den draußen und den im Atelier entstandenen Arbeiten. Das Atelier ist nicht mehr der geheimnisumwitterte und zugleich pittoreske Ort, an dem sich die schöpferische Kraft transformiert in Bilder und Plastiken. Wie bei vielen Künstlern in den 1960er Jahren, die mit der Tradition der Kunst brechen und hin zum Leben wollten, entstand seine Kunst dort, wo Leben ist. Das Atelier wird als Ort in der Welt begriffen, der sich in der Wertigkeit nicht von anderen Räumen unterscheidet. Die nachfolgenden Arbeiten sind im Innenraum entstanden. Es eröffnen sich verschiedene Modellwelten aus Fundstücken, Dingen der Straße, oder auch Lebensmitteln.

Lebende bunte Schmetterlinge (Saturniden) flattern zwischen Pflanzenmargarine, Eiern und Fischkonserven im Kühlschrank (*Fauna-Flora* 1970) oder treten eine Reise auf einem Modellbahnwaggon an (*Santa Fe Express* 1971). Aus der weißen Milch erheben sich Berge grünen Wackelpuddings in einem Porzellanschälchen (*The South of Greenland* 1968). Fische legen sich über eine grüne Neonröhre (*Sushi* 1971)[62]. Eine angeschnittene Banane steckt in einer glasklaren Wasserflasche (*Norddeutscher Lloyd (Hamburg/Südamerika-Linie)* 1970). Ein türkis bemalter Holzkeil erhebt sich vom Atelierboden (*El Dorado* 1971) (siehe Abb 9-16).

Lothar Baumgarten setzt die Mittel sparsam ein. Nichts ist aufwendig und teuer inszeniert. Nur durch minimale Verschiebung von Dingen, durch ungewöhnliche

---

62 Auf seiner Reise durch Südamerika studierte Humboldt die Intensität der Stromschläge mehrerer großer Zitteraale, worauf auf die elektrischen Fische mit olivgrünen Rücken und silberfarbenem Bauch der Arbeit *Sushi* (Abb. 15) direkt anspielen.

Kombinationen und neue Perspektiven entstehen seine Bildgeschichten. Als Kulisse fungieren die Natur vor der Haustür und der Wohn- und Arbeitsraum. Schauspieler und Requisiten sind Alltagsgegenstände und Zivilisationsmüll, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben. Ausgewählt wurden sie von Baumgarten im Glauben an die narrativen Qualitäten der Dinge, spricht er doch von Gegenständen und den sich in ihnen „materialisierenden Geschichten". In den Arbeiten Baumgartens prallen nicht Alltagsgegenstände und Pflanzenwelt in ihrer Gegensätzlichkeit aufeinander. Er hat die Dinge aus beiden Bereichen assoziativ miteinander zu Landschaften kombiniert, die Geschichten erzählen, die von Natur und Kultur handeln und deren Widersprüchlichkeit als konstruierte entlarvt werden soll. Und so scheinen sie dem poetischen Prinzip Lautréamonts zu folgen: „Schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf dem Seziertisch."[63]

2.1.1.2. Repräsentationen

„Manipulierte Realität" nennt Lothar Baumgarten diese frühen, seit 1963 entstehenden Photographien. Bei einer Reihe von Arbeiten treten Referenzen an andere Völker und Länder deutlich zutage. Während er aus Zivilisationsmüll Sinnbilder der Beziehung unserer Kultur zur Natur inszeniert und damit Standortbestimmung betreibt, unternimmt er gleichzeitig mentale Reisen zu fremden Landschaften. Über die Thematisierung von der Dichotomie von Natur und Kultur implizieren also schon die frühen in den Rheinauen aufgenommenen Arbeiten Anspielungen auf die Landschaft, die Mythen und die Geschichte Amerikas. Schon im Titel einiger Photoarbeiten schwingen poetische Assoziationen an den amerikanischen Kontinent mit: *Conquista-Rochade*, *Ameisenstaat* oder *Partitur, ‚Der Jaguar kann niemals seine Flecke verlieren'*, *Urucu*.

Die Arbeiten sind jedoch keine Illustrationen von bestimmten Mythen, sondern freie spielerische Umsetzungen. Die genauen Quellen oder Referenzen bleiben ungenannt, wenn auch diese Arbeiten zur Thematik Europa-Amerika auf einem Kontakt aus zweiter Hand, aus Geschichte und Büchern basieren. Dargestellt ist also ein imaginäres Südamerika, das allein auf Texten, Mythen, Bildern und Sprachen beruht, die über Jahrhunderte entstanden sind. Und damit steht er mit seiner künstlerischen Strategie durchaus in einer langen Tradition[64].

Bildliche Dokumentationen der Neuen Welt wurden meist nicht nach der Natur gefertigt. In der Regel entstanden sie zu Hause nach Erzählungen von Reisenden (oder wie bei Alexander von Humboldt nach dessen Skizzen) oder stützten sich allein auf schriftliche Quellen. Solche Malerei nach Worten prägte die Vorstellung Europas von den fernen

---

63 Zit. nach Wolfgang Max Faust, Bilder werden Worte, Köln 1987, S. 194

64 die natürlich auch an Karl May denken lassen, der nur auf Wissen aus Büchern zurückgegriffen hatte.

Welten und wurde immer wieder als Vorlage für weitere Bilder genommen[65]. Erst spät im 19. Jahrhundert begleiteten Künstler die Forschungsreisen und bemühten sich im Zuge von Humboldts Anregungen, der sich für eine „Verwissenschaftlichung von Kunst“[66] bei gleichzeitiger Bereicherung für die Phantasie einsetzte[67], um eine detailgetreue, möglichst naturnahe Veranschaulichung der fremden Dinge[68]. Das waren die ersten Anfänge einer daraufhin mit der Entwicklung der Photographie rasend schnell nach Europa schwappenden Welle von Photographien über ferne Welten. Ihnen nun wurde hoher Dokumentationswert zugestanden, kraft ihrer scheinbaren Fähigkeit, die Welt so abzubilden, wie sie denn wirklich ist. Es ist längst bekannt, dass dem nicht so ist, denn gerade wegen dieses scheinbaren Wahrheitsgehalts konnten nun die größtenteils nach europäischem Geschmack exotisch inszenierten Photos für Wirklichkeit gehalten werden. Dennoch ist die Verführung allseits präsent, Photographien mit der Wirklichkeit gleichzusetzen. Genau diese Tatsache nutzt Baumgarten. Er vermittelt nicht Bilder von fremden Welten, sondern von unseren - und insbesondere seinen - inneren Bildern exotischer Welten.

Doch wenn wir es weder mit Illustrationen von Mythen und Orten zu tun haben noch mit Photographien von fernen Gefilden, was lässt uns das so nah vor der Haustür liegende so fremd und exotisch erscheinen? Baumgarten hat die Dinge geschickt in Szene gesetzt und die Register der photographischen Verführungskunst zwar nur sparsam, doch effektvoll gezogen. Eigentlich sind die ironisch-hintersinnigen Szenerien seiner Farbphotographien nicht als inszenierte Kunst-Photographien konzipiert, sondern sie sind als Dokumentationsaufnahmen von „in-situ-Skulpturen" zu betrachten. Die vergängliche und alltägliche Materialität dieser Skulpturen muss in Zusammenhang mit der Verweigerungshaltung der Künstler in den 1960er Jahren gesehen werden. Diese Arbeiten entziehen sich allein schon durch die Vergänglichkeit ihrer Materialien und den untrennbaren Zusammenhang mit dem Ort einer Einverleibung in den Vermarktungs-

---

65 Siehe dazu auch: Michael Oppitz, Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie, München 1989, S. 12 ff

66 Renate Löscher, Die Amerikaillustration unter dem Einfluss Alexander von Humboldts, in: Wolfgang-Hagen Hein (Hrsg.), Alexander von Humboldt. Leben und Werk, Frankfurt/M. 1985, S. 298

67 Siehe dazu auch: Elisabeth Hartung, Entdeckung der fremden Natur - Landschaftsdarstellungen der Neuen Welt ab 1800. Ein Versuch über die ästhetische und wissenschaftliche Aneignung der Natur und ihre Vermittlung bei Alexander von Humboldt, unveröffentlichte Seminararbeit, Universität München SS 1995

68 Beispielhaft seien hier nur die beiden wichtigsten deutschen Künstler Ferdinand Bellermann und Moritz Rugendas genannt, die direkt vor Ort in Ölskizzen und Zeichnungen ihre Eindrücke von langen Aufenthalten in Amerika während wissenschaftlicher Reisen festhielten. Frühere Ausnahmen gab es freilich auch: die Brasilienansichten der beiden holländischen Maler Frans Post und Albert Eckout, die im 17. Jahrhundert eine Expedition Moritz von Nassaus nach Brasilien begleiteten und systematische Studien der Landschaft, der Fauna und Flora betrieben.

und Vermittlungszusammenhang des Kunstbetriebs. Sie sollten bewusst nur für kurze Zeit existieren. Um nicht vollends zu verschwinden, mussten sie dokumentiert werden[69].

Die Photographien haben auf den ersten Blick kaum etwas mit artifizieller Phototechnik zu tun. Doch sie sind weit mehr als sachliche Dokumente. Baumgarten photographierte seine Skulpturen so, dass die Materialien etwas transportieren, was sie bei der unmittelbaren Begegnung im Wald nicht aus jedem Blickwinkel verraten würden. Dazu braucht es keine hochtechnischen Apparate. Das Instrument Baumgartens war eine einfache Kamera. Aber auch das ist bewusst kalkuliert. Die Aufnahmen sollen natürlich und authentisch wirken, als hätte er die Situationen auf seinen Streifzügen schnell festgehalten. Doch der erste Eindruck täuscht. Es sind keine Schnappschüsse. Nichts ist zufällig unscharf. Die Unschärfe wird wie in der Arbeit *Norddeutscher Lloyd* (Abb. 13) gezielt eingesetzt. Der jeweilige Ausschnitt ist so gewählt, dass nichts willkürlich ins Bild ragt. Immer sind es Detailaufnahmen oder Ausschnitte. Niemals ist eine Panorama-Aufnahme der Landschaft zu sehen, kaum tauchen Silhouetten auf. Der Himmel spielt eine untergeordnete Rolle. Die Bühne ist der Waldboden, die Wiese oder das Atelier. Hier scheint sich der vertraute Maßstab verschoben zu haben. Farne wachsen in riesige Höhen, Bäumstämme könnten Verwandte der mächtigen Urwaldriesen Südamerikas sein mit ihren mehrere Meter umfassenden Körpern, Grünkohlfelder verwandeln sich in dichten Regenwald.

Auf der Einladungskarte zu seiner ersten Einzelausstellung 1972 in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf war folgender Text aus einem Zeitungsausschnitt reproduziert (Abb. 17): „Ich flog durch die Luft. Die Urwaldbäume unter mir sahen aus wie Blumenkohl.“ In den Galerieräumen in der Andreasstraße 25 war neben einigen frühen Zeichnungen eine Serie von acht Photographien zu sehen, die eigentümliche natürliche Vegetationen zeigten (Abb. 18, 19). Mit dem Text der Einladungskarte im Hinterkopf schien vor allem eine 1968 entstandene Photographie zweifelsfrei eine von einem Flugzeug aus aufgenommene Ansicht des Regenwalds zu sein. Erst ein Zusatz im Titel macht stutzig: *‚Amazonas-Kosmos' Palmen (Grünkohl)* (Abb.20). Ausgerechnet der gewöhnliche Grünkohl, als Gemüse eine Spezialität der gutbürgerlichen rheinischen Küche, soll hier photographiert sein?! Es ist alles eine Frage des Standortes und Blickpunktes, denn jedes Ding hat viele Seiten. „’Grünkohl’“, meint Lothar Baumgarten, „ist die Reise in das ‚andere’ Hier."[70]

---

69 ...und verkauft werden. Ursprünglich wurden sie in einer Auflage von drei Exemplaren in der Größe 48 x 60 cm abgezogen (laut Archiv Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf). Laut Baumgarten entstand am 29. Oktober 1996 in Berlin eine Neuauflage von je 10 Stück, da die früheren bereits vergilbt sind. Als Postkartenedition wurden vom Postkartenverlag der Brüder König, Köln anlässlich der d X, 1997, 19 Motive herausgegeben.

70 Lothar Baumgarten zit. nach artis 14, Februar 1991, S. 19

Rahmenlos wurden diese Photographien präsentiert, und rahmenlos sind sie auch in einem übertragenen Sinn: Es fehlen ihnen Maßstab und gesellschaftliche Rahmenbedingungen, die es erlauben, die dargestellten Landschaftsszenen zweifelsfrei einzuordnen. Baumgarten nutzte die Photographie, um fiktive, gestellte Situationen so abzubilden, als wären sie real. Dank des eigenartigen Realitätsgrades der Photographie kann etwa aus einem Grünkohlfeld in Kappes-Hamm gleichzeitig ein Stück tropischer Regenwald werden. Oder der Betrachter ist erst auf den zweiten Blick irritiert, denn wie gelangen in die malerische fremde Realität vertraute Dinge wie Damenschuhe oder Gartenmöbel? Baumgarten bringt das Vertrauen in die Dinge ins Wanken. Angesichts seiner Photographien entpuppt sich das scheinbar so eindeutig Fremde und Andere letztlich als das Eigene. Sie führen uns das Andere unserer eigenen Kultur vor Augen. Die Photographie wird also als Medium gezielt eingesetzt, um thematisch das Bewusstsein für Perspektivität zu evozieren.

Der zweite Teil der besagten Ausstellung bei Konrad Fischer[71] machte deutlich, dass tatsächlich Grünkohl das Motiv für „Regenwaldbilder“ sein kann. Hier präsentierte Lothar Baumgarten seine Arbeit *Guayana (Tropenhäuser)* (Abb.21). In zwei nebeneinander stehenden, aus Eisen und Glas vom Künstler angefertigten Gewächshäusern mit den Maßen 150 x 150 x 120 cm wuchsen - von Neonröhren beleuchtet - ausladend und üppig Grünkohlpflanzen. Zwischen diesen flogen lebende tropische Nachtfalter (Saturniden) umher. In einer späteren Version konnten die Gewächshäuser auch mit Gräsern und lebenden Vögeln (Abb. 22) oder mit Büchern gefüllt sein. Durch das Gewächshaus hindurch projizierte Baumgarten zwei verschiedene Lichtbilder an eine dahinter liegende Wand. Zu sehen waren entweder eine Aufnahme des Tropeninstituts in Amsterdam oder ein Wasserflugzeug in Amazonien [72]. Durch diese Projektion öffnete der Künstler den Raum hin zu fremden Welten und brach die Enge des „Mini-Biotops“ auf. Doch die Bilder aus der Realität, wenn die Reproduktionen aus Amazonien und aus Amsterdam im Unterschied zu Baumgartens fiktiven Landschaften so genannt werden können, zeigten nicht das romantische Bild der Tropen. Sie zeigten nicht die unverdorbene Natur, die uns Baumgartens Grünkohlphotos nahe zu bringen scheint. Sie legen über die Natur Bilder, die mit der Erforschung der fremden Natur in Verbindung gebracht werden können: die Landung des Flugzeug mitten in Amazonien steht für die Landung der „Zivilisation“ in der Natur. Das Gebäude im europäischen Amsterdam repräsentiert den naturwissenschaftlichen Apparat, dessen Gegenstand die Tropen sind und der auf Heilung tropischer Krankheiten spezialisiert ist. So haben fast alle Arbeiten einen Hintersinn, der sich nicht allein als schwärmerische Hinwendung zu fremden

---

71 Der zweite Teil der Ausstellung fand in den Galerieräumen in der Neubrückstraße 12 statt.

72 Von den Büchern bzw. der Projektion des Tropeninstituts ist mir kein Photo bekannt. Der Hinweis stammt von Baumgarten selbst. Er ist schriftlich von ihm in meinem Manuskript vermerkt.

Gefilden abhandeln lässt. Immer ist auch die Kehrseite der Medaille präsent. Solche vielschichtigen Aspekte bringt auch der Name Guayana im Titel der Arbeit ins Spiel.

Guayana ist ein indianischer Name, der heute ein Gebiet im Nordosten Südamerikas bezeichnet. Es war je nach Vorherrschaft der Kolonisten in die drei Staatsgebilde British Guyana, Surinam und Französisch Guayana[73] geteilt. Die Guayanas waren früh schon Zufluchtsstätte für Menschen, die Europa für eine Weile den Rücken kehren wollten, und auch für viele Afrikaner und Asiaten. Diese leben bis heute fast ausschließlich in der Küstenregion, während das Landesinnere mit dichtem, fast menschenleerem Regenwald überzogen ist. Hier leben vereinzelte Gruppen der ursprünglichen Bewohner der Guayanas, die Arawak und Kariben. Mit ihnen kamen die goldsüchtigen Europäer auf ihrer Suche nach El Dorado kurz in Berührung. Das am dünnsten besiedelte Gebiet ist Französisch Guayana und hat noch heute vor allem wegen seiner üppigen tropischen Natur einen Ruf als besonders abenteuerliches und exotisches Gebiet. Die Hauptstadt Cayenne war Ausgangspunkt für Reisen in das sagenumwobene Hochland von Guayana, wo das legendäre El Dorado vermutet wurde und ist zugleich ein Synonym für eine ehemalige riesige französische Strafkolonie, wohin Schwerverbrecher aus dem „Mutterland“ deportiert wurden.

Die Geschichten einzelner Namen oder Bezeichnungen, die immer wieder in Werktiteln auftauchen, führen häufig zu Episoden aus der Begegnung Europas mit Amerika, ob es sich nun wie hier um die Benutzung einer realen Landschaft Südamerikas als europäisches Sinnbild für eine besonders exotische und üppige Natur handelt, zu dem die reale, wieder europäische Nutzung als Strafkolonie im Gegensatz steht. Tatsächlich zeigen sich an diesem Beispiel, wie sehr die Vorstellungen eines fremden Landes mit klingendem Namen von der Realität abweichen und welche Aspekte der grausamen Kolonialgeschichte sich hinter der exotischen Welt verbergen.

Die Arbeit *Guayana (Tropenhäuser)* ist exemplarisch für die Bestandteile, aus denen Baumgarten seine Installationen und Photos entwickelt. So wie der Titel nicht für sich steht, so sind die Materialien nicht um ihrer selbst willen eingesetzt, sondern werden zu Bedeutungsträgern. Titel, Photo und Gegenstände gehen eine Einheit ein. Die Miniatur-Gewächshäuser für Grünkohl beinhalten nicht nur ein Motiv für Baumgartens Photos, sondern weisen als Modelle auf ihre riesigen Vorbilder. In den Tropenhäusern des 19. Jahrhunderts wurden exotische Welten selbst im kühlen Europa kultiviert und boten der bürgerlichen Gesellschaft einen wunderbaren Ort, um ihrer Sehnsucht nach den Tropen nachzugehen. Letztlich kann durchaus eine Beziehung zwischen dem Gefängnis, für

---

[73] Heute überzieht das Gebiet Guayana die Staaten Guyane und Suriname und Guyane française. Teile gehören auch zu Venezuela und Brasilien. Die Schreibweise Guyana und Guayana entsprechen meistens der hier verwendeten Formen, sie kommen sowohl als Guayana als auch Guyana vor.

das die Hauptstadt Guayanas steht, und der Form des Gewächshauses aufgestellt werden, in dem Baumgarten lebende Schmetterlinge oder Vögel fliegen ließ und sie darin ihrer Freiheit beraubte. Allerdings schwingt eine derartige moralisierende Lesart nur mit, sie steht nicht im Vordergrund. Wenn sie hier erwähnt wird, dann im Hinblick auf die komplexen Bezüge, die sich zwischen den Gegenständen und dem Titel jeweils eröffnen. Um einige besonders häufig verwendete Objekte, die durchaus Zeichencharakter bekommen, geht es im Folgenden.

2.1.1.3. Signifikante Bestandteile

Eine wesentliche Rolle bei der Konstruktion des fremden Eindrucks spielen neben dem Repräsentationsmedium Photographie auch einschlägige Materialien, die immer wieder in diesen frühen Arbeiten auftauchen. Exemplarisch werden Federn, Landkarten und die Utensilien des Malers hervorgehoben.

2.1.1.3.1. Federn

In vielen Skulpturen spielen Federn eine tragende Rolle. Vor allem weil sie in fast allen Kulturen der Erde von Bedeutung sind. Sie stehen für so etwas wie elementare Strukturen. Gerade deshalb sind sie auch kein eindeutiges Symbol, sondern transportieren verschiedene Elemente verschiedener Zeiten und Kulturen. „The different geographic, zoological, and geophysical givens according to the nature of the bird from which the feathers have come are significant for Baumgarten´s work.“[74]

Auf einem Ende der 1960er Jahre entstandenen Studienblatt (Abb. 23) sind sechs echte, in das Zeichenpapier gesteckte Federn mit Ideenskizzen zu eigenen Arbeiten verwoben. Das Blatt legt das künstlerische Vorgehen Baumgartens offen. Durch die Befestigung der auf der Straße gefundenen Taubenfedern wird deutlich, dass sie vorne nicht etwa spitz, sondern rund abgeschlossen sind. Isoliert betrachtet, wirken sie nun wie Aufhäufungen, oder eben, wie Baumgarten mit Schreibmaschine daneben notiert, wie Maulwurfshügel. Die Skizzen zeigen Maulwurfshügel, in die senkrecht Federn eingesteckt sind. Da sie wie archaische Hügelgräber wirken, ist auch der daneben stehende Begriff „Vogelgräber“ nahe liegend. Neben ihnen erheben sich mehrere kleinere Hügel, die sich der Form einer Pyramide annähern. Handschriftlich findet sich der Zusatz „Spiegelpyramiden“. Unten links ist ein Federkasten perspektivisch gezeichnet und oben mit einer Feder geschmückt. Auf diesem Blatt finden sich Vorläufer zu verschiedenen Arbeiten, bzw. Formen, die in Baumgartens Werk häufiger auftauchen. Auf einem in den Rheinwäldern entstandenen Photo ist ein großer Ameisenhaufen zu sehen, in dem viele weiße Federn stecken (Abb. 24) Eine Photoarbeit

---

74 Zacharopoulos (1985), S. 90

zeigt eine Landschaft aus Maulwurfshügeln (Abb.25). Pyramiden und Tetraeder aus Farbpigmenten sind, wie wir noch sehen werden, Bestandteil vieler um 1970 entstandener Atelierlandschaften (Abb. 46).

In den frühen Arbeiten geht Lothar Baumgarten assoziativ und spielerisch vor. Fast wie im Spiel eines Kindes können die Federn für verschiedene Dinge stehen. In seinen künstlerischen Welten können Federn wie Bäume auf einem Hochplateau wirken wie in *Chimney Rock (Federstein)* von 1969 (Abb. 26). Oder ist der Stein ein Kultgegenstand einer fremden Kultur? Er kann alles sein und ist doch nichts als ein Stück Holz, dem der Künstler mit Kreide das Aussehen eines Steines gegeben hat.

Im gleichen Jahr begannen im Atelier die ersten *Moskitos* (Abb.27 und 28) zu entstehen. Seither haben sich die kleinen Rosinenbrote, denen Taubenfedern als Flügel dienen, weit verbreitet. In anderen Arbeiten sind die Federn auf dicken blauem Stoff montiert und werden wie ein Wandbehang aufgehängt (Abb. 29), oder acht Taubenfedern, deren Kiel mit schwarzer Erde und rotem Pigment ummantelt ist (Abb. 30), liegen wie zufällig arrangiertes Wurfspielzeug auf dem Atelierboden.

Ein eigenwilliges Gedeck wartete 1973 im Restaurant Tre Apie in Rom auf einen Gast (Abb.31). Auf einer blütenweißen Tischdecke standen aufeinander zwei weiße Porzellanteller und eine gefaltete Stoffserviette. Das Besteck war recht ungewöhnlich und kaum als Werkzeug für den Verzehr von Speisen geeignet: Statt Messer und Gabel lagen akkurat neben den Tellern eine Arara-Feder und zwei Stachelschweinborsten - in einer kultivierten Umgebung ein recht archaisch anmutendes natürliches Werkzeug. Der Titel des Arrangements, das in einer Auflage von sieben Stück 1971 hergestellt wurde, evoziert ironisch ein Schaustück aus der Kulturgeschichte des Essens: *Vom Ursprung der Tischsitten*. Er weist jedoch auf einen für Lothar Baumgarten wichtigen Autor, dessen Werke oftmals als Quelle seiner künstlerischen Arbeiten dienten und dessen Art der Auseinandersetzung Baumgartens Denken wesentlich prägte. Es handelt sich um Claude Leví Strauss, und hier um den Band seiner „Mythologica“, von dem Baumgarten den Titel seines Arrangements entlehnt hat. Im Titel findet sich noch der Zusatz: *Tisch für G. Goggiani und F. Stockhausen*. Die Federn für den Ethnologen, die Stachelschweinborsten als Taktstöcke für den Komponisten? Auch das kann als Anspielung auf Lévi-Strauss gelesen werden, der seine vierbändige „Mythologica“ nach musikalischen Begriffen (Ouvertüre, Sonate, Fuge, Kantate, Symphonie, Variationen und Finale) strukturierte.

Federn sind auch wichtiges Requisit für ein Photo, auf dem ein Auftritt einer mythischen Figur festgehalten ist: *Makunaíma*[75] von 1971 (Abb.32). Die Arbeit ist interessant, weil sie über die Rolle des Künstlers Aufschluss gibt. Darsteller ist Lothar Baumgarten selbst. Er ist bekleidet mit schwarz-weißen Schuhen, einer Jeans und einem hellen Mantel. Über den Kopf ist ein Verpackungskarton gestülpt, der oben von einigen großen weißen Federn geschmückt wird, auf die jeweils ein schwarzer Balken gemalt ist. Die Figur steht mit hängenden Schultern und geneigtem Kopf vor einer mit blauem Pigment bestrichenen Wand mit dem Rücken zum Betrachter. Pigmentstaub ist auch leicht über den Parkettboden verteilt. Der Bezug zu Baumgartens Lehrer, dem Künstler-Schamanen Joseph Beuys ist nahe liegend. Doch Baumgartens Pose ist eine grundlegend andere. Er schweigt, er wendet sich vom Betrachter ab, seine Haltung kündet von Introversion. Tatsächlich nimmt Baumgarten eine ganz andere Rolle als Künstler ein als Joseph Beuys oder der Künstler-Kurator Marcel Broodthaers, auch wenn beide das Werk von Baumgarten nachhaltig beeinflussten. Baumgarten lässt sich auf keine Rolle festlegen, statt öffentlich aufzutreten entzieht er sich. Er ist bloß Statist einer seiner Bild-Erzählungen. Eine andere Aufnahme mit dem Künstler als Handelnden, der jedoch seine Identität im Bild nicht preisgibt, ist *Albatros* von 1968 (Abb. 33) Was hier wie eine Momentaufnahme aus einer Performance oder einem Happening anmutet ist, um mit Baumgartens Worten zu sprechen, nichts anderes als eine „Demonstration einer Situation, die im Bild kulminiert."[76]

Beide Arbeiten können als ironische Persiflage auf die großen Gesten der Künstlerkollegen interpretiert werden, vor allem im Hinblick auf ein weiteres Photo, in dem der Künstler nur mehr als Schatten ins Bild hereinreicht (Abb. 34). Auch wenn der Körper des Künstlers wie in *Urucu* von 1969 (Abb.9) zum bloßen Bildträger wird, deutet das auf eine bescheidenere Rolle des Künstlers hin. Bis über die Knöchel sind beide Füße mit dem orangeroten Pigment aus den Samenkapseln des Strauches Bixa orellana L. eingefärbt. Mit diesem natürlichen Farbstoff bemalen sich viele indianische Gesellschaften Südamerikas, was ihnen von den Europäern die Bezeichnung „Rothäute" einbrachte.

Im weiteren Verlauf werden Federn immer wieder eine Rolle spielen. Die Feder repräsentiert die Natur schlechthin, in einem nächsten Schritt steht sie konkreter für ihre Rolle in der Mythologie fast aller Gesellschaften, für ihren gemeinsamen Ursprung. Fast

---

75 Makunaíma ist eine zentrale Figur in der Mythologie Südamerikas. Für die Arekuna-Indianer, die in der Großen Savanne leben, wo El Dorado vermutet wurde, worauf viele Arbeiten Baumgartens Bezug nehmen, ist Makunaíma das höchste Wesen, das den Menschen schuf. Er war es auch, der eine Sintflut auslöste, nachdem die Menschen ihn nicht mehr lobpreisten. Als der einzige Überlebende am Ende der Sintflut Steine hinter sich warf, entstanden die Arekuna, die sich als des Schöpfers liebste Wesen fühlen, und Ort der Schöpfung ist ihr Lebensraum, die Große Savanne.

76 Lothar Baumgarten in einem Gespräch mit der Autorin am 29. Oktober 1996 in Berlin

alle frühen Arbeiten handeln von der kulturell bedingten Polarität von Natur und Kultur. In einer Arbeit findet Baumgarten ein besonders präzises Sinnbild dafür und gibt ihm auch den Titel *Kultur-Natur* 1971(Abb. 36). Der Künstler öffnete einen Parkettboden und legte eine Arara-Feder hinein. Anschließend verschloss er den Boden wieder und photographierte den scheinbar unversehrten Boden erneut. Titel dieser Arbeit ist *Abend der Zeit*. Mehrere Lesarten sind denkbar, einerseits liegt die Assoziation eines Grabes der zerstörten, durch die Feder versinnbildlichten Natur nahe, eines Grabes, das aus den Hölzern des Baumes, der dem Vogel Lebensraum war, besteht und nun Nutzholz für europäische Wohnstuben geworden ist. Martin Hentschel brachte eine weitere interessante Lesart im Bezug zur Entstehungszeit der Photographien ins Spiel, indem er auf das Schlagwort der Studentenrevolte in den Tagen des Pariser Mai 1968 „Unterm Pflaster liegt der Strand" verweist. So bringt er die fragile Schönheit der Vogelfeder mit den „Hoffnungen in Richtung einer umfassenden Neuorientierung des technologisch ausgerichteten Selbstverständnisses der westlichen Gesellschaften" in Verbindung. „Das Gegenstück indessen deutet an, dass jene Hoffnung trügerisch sein mochte, dass uns Natur eben nur als anverwandelte Natur zugänglich ist. Entsprechend sind die Lichtverhältnisse, Farben und Blickwinkel im Photo verändert. Parkett: das ist nicht mehr das Holz eines Baumes mit seinem spezifischen Aroma, es ist bloß Nutzholz. *Abend der Zeit* meint jene Periode in der Geschichte, in der die natürlichen Ressourcen unwiederbringlich zur Neige gehen."[77] Die Feder selbst kann aber auch im Detail betrachtet ein Bild der Natur vermitteln, der fremden Natur Südamerikas. *Abendhimmel über dem Mato Grosso* ist der Titel einer Photoarbeit aus dem Jahr 1975 (Abb. 36), im Untertitel steht *Die Federn der jungen Adler tragen die Zeichnung von Abendwolken*[78]. Der imaginative Blick weiß Nähe und Ferne zusammenzubringen. Der mikroskopische Blick entlockt der Struktur der Feder ein Bild des weiten, fernen Horizonts, ein Wolkengemälde.

2.1.1.3.2. Landkarten

In vielen Arbeiten ist die Landkarte wesentlicher Bestandteil. Während die Feder die Natur repräsentiert oder auf die Mythen der Menschen fremder Landschaften verweist, steht die Landkarte für die Landschaften selbst. Schließlich gehört sie ebenso wie die Bücher zur Ausrüstung des im Kopfe Reisenden. In Landkarten ist das Wissen über die Gestalt der Erde komprimiert versammelt. Sie zeigen jedoch auch politische Verhältnisse auf und halfen wesentlich mit, Macht auszuweiten und auszuüben. Immer weisen sie auch auf den eigenen Standpunkt hin. In den gängigen Welt-Karten

---

77 Martin Hentschel, Künstlerische Arbeit mit Photographie und der Eigensinn des Photographischen, in: Kat. Ausst. Photographie in der deutschen Gegenwartskunst, Bd. 2, Museum Ludwig Köln, Stuttgart 1993, S. 114

78 Das Photo war abgebildet auf einer Ankündigung für die Vorstellung des Buches *Die Namen der Bäume* 1982 im Van Abbemuseum, Eindhoven.

dominiert die westlich-zivilisatorische Perspektive. Die Welt wird von Norden aus interpretiert, und es ist klar, wo oben und unten, Zentrum und Peripherie sein sollen. So zeigen europäische Weltkarten Europa im Mittelpunkt der Erde, während bei asiatischen oder amerikanischen Karten Europa an den Rand rückt und sich damit für unsere Augen auf den ersten Blick ein völlig ungewohntes Bild der Welt präsentiert. Bis ins 19. Jahrhundert hinein hatten die Karten und die Malerei dasselbe Ziel: Sie wollten Welt auf die Fläche übertragen. Erst im Zeitalter des Rationalismus und Positivismus wurde die Karte Gegenstand der Wissenschaft, und die für sie zuständige Disziplin bekam einen eigenen Namen: Kartographie. Von nun an kümmerte sich die Kunst mehr um die imaginativen Reiche, und die Kartographie war zuständig für faktisch genaue Übersetzungen der Realität. Vergessen wird dabei häufig der imaginative Charakter, denn keineswegs legen Karten die Realität offen, sondern zeigen deren Konstruktion. Marie-Ange Brayer hat das Werk von Baumgarten in Hinblick auf dessen kartographische Dimension untersucht.

> „His work poses questions about territory and the appropriation thereof, so the map - at once a surrogate of space and a form of mental representation more closely associated with writing than imagery - helps Baumgarten to avoid running aground on a 'progress of visualization' of the other, of reification through representation."[79]

Mit der Karte gelang es Lothar Baumgarten, den Bezugspunkt seiner imaginären Reise vorzustellen, ohne ihn konkret veranschaulichen oder darstellen zu müssen. Wenn sich seine Arbeiten um existierende Orte und Gegenden drehen, dann bleiben sie nur Namen oder Markierungen auf einer Landkarte. Hinter diesen versteckt sich deren tatsächliche Existenz. Gleichzeitig tauchen aber vor den Namen Orte der Phantasie auf. Karten beschrieben immer einen Zustand der Kultur, in der sie entstehen, und insofern sind sie auch ein Bild der Welt. Künstler, die Karten verwenden, betreiben laut Paolo Bianchi „eine Kartographie von Kulturlandschaft"[80].

Erstmals war eine Karte 1967 Bestandteil in einer Zeichnung (Abb. 37) für den Ethnologen Michael Oppitz, einen Freund Baumgartens, der damals als Ethnologe in Nepal forschte. Das Blatt enthält mehrere scheinbar zusammenhanglose Ebenen: Da steht ein mit Lineal gezeichneter Tisch, der unbenutzbar wäre, da seine perspektivisch gezeichnete Tischplatte nicht auf den in einer Reihe stehenden Tischbeinen liegen kann. Etwas, das hier gezeichnet wurde, ist nun doch ausradiert. Über den Tisch zieht sich ein grob skizziertes Bergpanorama, schräg darunter ein Schnitt durch den indischen Subkontinent mit zwei Höhenangaben: 800 und 1000. Unter dieser Zeichnung deutet ein Balken den Indischen Ozean an, dessen Name in Versalien mit Schreibmaschine geschrieben ist. Die eigentliche Karte ist grob am rechten Bildrand

---

79 Marie-Ange Brayer, Lothar Baumgarten, in: Forum International, Bd. 4, Nr. 19, Okt./Nov. 1993, S. 103

80 Paolo Bianchi, in: Kat. Ausst. Atlas Mapping, S. 14

gezeichnet: Sie umschreibt mit groben Strichen die Kontur von Indien. Darüber steht „Transhimalaya“. Unsauber ist das Wort Nepal ausradiert. Die Zeichnungen sind kalkuliert ungelenk und naiv, der scheinperspektivische Tisch ebenso wie die grobe Karte. Objekte und Sprache und Karte sind die Elemente, die in Baumgartens Arbeiten eine zentrale Rolle spielen und deren Repräsentationsqualitäten untersucht werden, es sind aber auch die Werkzeuge des Ethnologen.

An Karten, die kurz nach der Entdeckung die grobe Form des südamerikanischen Kontinents zeigten, erinnert eine flott skizzierte Zeichnung (Abb. 38). Deutlich erkennbar sind die Flussläufe der beiden größten Ströme, des Amazonas und des Paraná und einiger ihrer Nebenflüsse. Rechts oben findet sich die einzige geographische Bezeichnung, ihrem tatsächlichen Standort entsprechend: Paramaribo, die Hauptstadt von Surinam. Anstelle des Staatsgebietes von Surinam erstreckt sich der Name der Wama, einer dort lebenden indianischen Gruppe. Ansonsten ist die Karte nur von bildhaften Kürzeln beschrieben: Es finden sich ein Fischskelett, schematische Tiere wie Krokodil oder Schlange, ein Baum, ein wie von Kinderhand gezeichnetes Auto oder geometrisch-abstrakte Gebilde. Die Zeichen verdichten sich im Gebiet des heutigen Boliviens und entlang des Flusses Paraná. Im Gebiet seiner Mündung in den Atlantischen Ozean ballen sie sich geradezu und scheinen mit ihm weit in das Meer hinaus Richtung Afrika und Europa zu fließen. Von hier aus drohten in den frühen historischen Karten (Abb. 39) schon furchtbare Meeresungeheuer den Ankommenden. In der Vorstellung des Europäers konnte da nicht einfach nichts sein. Also projizierten die Kartographen Phantasiewesen auf die „weißen Flecken“ ihrer Karten, als die Umrisse des neu entdeckten Amerika bereits umschrieben waren, das Innere aber noch unerschlossen war. Die Ungeheuer brachten Reisende in ihren Schilderungen mit nach Hause, oder der Kartograph projizierte sie als lust- oder angstvolle Vorstellung in die Leere. Gepanzerte Schweine gab es da, kopflose Menschen, Vögel mit riesenhaften Schnäbeln und sonstige Fabelwesen. „Die Projektionen solcher Phantasien und Mythen, die vielfach schon aus der Antike stammten, bewiesen ein zähes Leben. Bis ins späte 17. Jahrhundert ließen sie sich nur schwer von realen Entdeckungen korrigieren. Und der Kirche waren die Schreckensfiguren nicht unwillkommen, um die eigenen frommen Schäfchen bei Räson zu halten.“[81] In diese unbekannten Gebiete wurde auch das Goldland El Dorado projiziert, das die Konquistadoren immer tiefer in den Kontinent hineinführte. Um Geld für eine erneute Expedition nach El Dorado von der englischen Königin zu bekommen, ließ Sir Walter Raleigh für sein Buch eine Karte von Guayana anfertigen (Abb. 40). Dort liegt im Zentrum zwischen Orinoco und Amazonas der legendäre See Manoa, der Mittelpunkt von El Dorado. Raleigh selbst scheiterte und fand den Tod auf dem Schafott. Doch die Legende von El Dorado war durch Raleighs

---

81 Uwe George, Inseln in der Zeit. Venezuela. Expeditionen zu den letzten weißen Flecken der Erde, Hamburg 1988

auch ins Deutsche übersetzte Schrift zur populärsten Geschichte Europas geworden, beschäftigte die Phantasie und gab mehrmals den Anstoß, die geheimnisvolle Welt Guayanas zu erforschen.

Eine weitere frühe Arbeit, die sich kartographischer Elemente bedient, aber in heimischen Regionen spielt, ist *Weser bei Roter Sand Lt-F. 12/8/7 sm* von 1967 (Abb.41). Das Bild eines Ozeandampfers ist in eine Struktur von Zahlen eingebunden, welche einer nautischen Karte entnommen sind und die Meerestiefen angeben. „Roter Sand" ist der Name eines Leuchtturmes, dessen Position durch die topographischen Ebenen angezeigt wird. Baumgarten benutzt in diesem 21 x 29,3 cm kleinen Blatt die Zeichen, die dem geschulten Seefahrer den Weg durch die Meere weisen, als bildnerische Elemente, ebenso wie das aufgeklebte Zigarettenbild. Beide sind spielerisch kombiniert und künden vom Aufbruch zur imaginären Reise.

In *Feather People (the Americas)* von 1968 (Abb.42), einer der ersten Arbeiten, in denen tatsächliche Karten zum Einsatz kommen, wird das Ziel von Baumgartens Reise deutlich. Der Bilduntergrund ist eine Doppelseite eines Buches. Links ist eine Karte Südamerikas, rechts eine Nordamerikas abgedruckt. In diese Karten steckte der Künstler Federn, auf die er mit weißer Farbe die Namen von indianischen Völkern geschrieben hat. Die Federn markieren in etwa die Gebiete, in denen die Indianer leben und machen so auf der Karte, die an sich nur die politischen Grenzen der Nationalstaaten zeigt, sichtbar, was diese selbst verbirgt.

Mit der Arbeit *Nachtflug* von 1968/69 (Abb. 43) breitet sich die Karte, die sonst Material meist kleinerer Arbeiten war, in den Raum aus und verschmilzt mit konkreten Elementen. Eine riesige 350 x 400 cm große alte Wandkarte von Deutschland, die das Gebiet Polens und der Baltischen See einschließt, ist auf dem Boden ausgelegt, darüber legt sich ein militärisches Tarnnetz. Fast die ganze Karte ist bedeckt. Nur die Ebenen bleiben frei, denn das Netz wurde entsprechend der Oberflächenstruktur arrangiert. Baumgarten arbeitete mit verschiedenen Ebenen. Das Tarnnetz ahmte die Bodenstruktur der Erdoberfläche nach, und die Karte repräsentierte ihre Ausdehnung und Gestalt in der Fläche. Ein Objekt mit funktionalem Stellvertretungscharakter und eine Repräsentation verschmolzen hier miteinander.

Eine weitere Arbeit aus dem Jahr 1968 zeigt einen aufgeschlagenen Atlas, darauf Reisig und ein Ei (Abb.44). Ein aus einer Himmelskarte ausgeschnittener Vogel scheint einem dürren Geäst zu entfliegen (Abb.45). Die Karte kann im Werk Baumgartens in verschiedenster Funktion auftauchen. Sie kann Bilduntergrund sein, formales Element, Wegweiser und gleichzeitig Projektionsfläche für die Phantasie. Denys Zacharopoulos hat im Hinblick der Verwendung von Karten folgendes festgehalten:

> „Again, in Baumgarten´s work the map - of the sky, of the continents - makes up a language of the world, a language whose concretization in the physical measures of cartography becomes the element of abstraction par excellence. As the canvas does for a painter, for Baumgarten the map reverberates directly as a signifying fragment inside a schematic language.“[82]

Für die Künstler der Moderne hielt die Karte also interessante Aspekte parat, und entsprechend vielfältig wurde sie eingesetzt. Die Karte erlaubt es, den Bildhorizont auf den geographischen Horizont auszuweiten und führt eine darstellerische Ordnung ein, die fern von Nachahmung ist. Gleichzeitig brachte sie eine Verzahnung von Wort und Bild ins Spiel.

2.1.1.3.3. Malmaterialien

Zwar benutzt Lothar Baumgarten keine Leinwände mehr, aber das traditionelle Handwerkszeug und die Materialien des Malers spielen auch in einigen seiner Arbeiten eine konstituierende Rolle. Er nutzt deren sinnliche und physische Qualitäten und formt daraus dreidimensionale Körper: *Tetraeder (Pyramide)* (Abb.46) besteht aus 10 kg Pigment[83]. Das Objekt zerfällt sofort in Staub, wenn man es berührt. Relikte von diesen äußerst empfindlichen Plastiken sind wiederum Photographien, oder loses Pigment, das nach dem „Verfall" der Tetraeder in Tüten verkauft wurde. Baumgarten erzeugte nicht mehr mit Pigmenten in gebundener Form illusionäre Bildwelten, sondern ging mit malerischen Mitteln und Methoden direkt in den Raum. Darüber hinaus wurden auch Fundstücke wie Holz oder Gegenstände wie Schreibhefte oder Teller aus dem Umfeld seiner Atelierwohnung Bestandteile der Installationen. Immer stehen die Dinge als Zeichen für etwas, häufig für geographische Erscheinungen. Entsprechend kann auch angesichts dieser Arbeiten von dreidimensionalen Landkarten gesprochen werden, oder von Modellen in Anlehnung an naturwissenschaftliche dreidimensionale Modelle oder Stadtmodelle. Doch das alles folgt einer ästhetischen Struktur:

> „Im Werk Baumgartens verschiebt sich die Karte schließlich vom physischen Objekt hin zu einer Bedeutungsvertauschung, die bis zur völligen Unsichtbarkeit gehen kann. Die Karte bleibt dann nur noch übrig als bildsprachliche Struktur, die vom Künstler im Raum ausgebreitet wird.“[84]

Ein Beispiel für solche mit Farbe und Gegenständen erstellte Raumarbeiten ist *Roroíma (Termitensavanne)* von 1969. Diese ephemere Skulptur aus Holz, losem Titanweiß-

---

82 Zacharopoulos (1985), S. 90

83 Es gab mehrere Exemplare in jeweils unterschiedlichen Farben: eine Liste bei Konrad Fischer gibt an : je eine in Kobalt, Ultramarin, Himmelblau, Cölinblau, zwei in Weiß. In einem Gespräch am 28.10.96 sprach L.B. auch von roten und gelben Exemplaren. Er nannte eine Auflagenhöhe von 10.

84 Marie-Ange Brayer, Atlas der Künstler-Kartographien, in: Kat. Ausst. Atlas-Mapping, Offenes Kulturhaus Linz u.a., Linz 1997, S. 31

Pigment, Taubenfedern und Schreibheften mit Zeichnungen und Texten erstreckte sich am Boden über eine Fläche von 300 x 420 cm (Abb.47). Künstlerisch umgesetzt wurde hier der in Venzuela liegende Roroíma, ein 2810m hoher Tafelberg (in der Sprache der Indianer Tepui), der im Süden von ausgedehnten Termitensavannen umgeben ist. In der Mythologie der Indianer gilt er als „Mutter der Flüsse" oder „Baumstumpf des Weltbaumes". Der Titel ist auch dem 1917 erschienen Buch „Vom Roroíma zum Orinoco“ von Theodor Koch-Grünberg entlehnt, einem frühen deutschen Ethnologen, dessen Werke zur wichtigen Lektüre Baumgartens zählten[85]. Die fragilen Pigment-Pyramiden repräsentieren das Andere, die vom Aussterben bedrohten indianischen Welten ebenso wie das labile Gleichgewicht der Natur der Regenwälder. Denn so wie die Pigment-Gebilde beim leisesten Eingriff wieder zu Staub zerfallen, so ist das Leben in den Tropen durch die massiven Interventionen westlicher Eindringlinge in Gefahr.

Direkte Bezüge zum Tafelbild stellt Baumgarten auf den ersten Blick durch zwei Wandobjekte dar. *Spiegeldreieck* (Abb.48) und *Federdreieck (Maloka der Taulipang-Indianer, Roroima)* 1968/69 (Abb.49). Beide werden zwar wie eine Leinwand an der Wand befestigt, doch übersetzen sie nicht einen Sachverhalt wie eine Malerei, sondern besitzen Objektcharakter. Im Spiegel wird der Betrachter statt mit fremden oder fiktiven Bildern verführt, mit seinem eigenem Bild bzw. dem Raum, in dem er sich befindet, konfrontiert. Das 29 x 27 x 40 cm kleine *Federdreieck* ist ein Wandobjekt mit einer konkreten Referenz im Titel: Er spielt auf eine Maloka der Roroíma Taulipang-Indianer an. Konkret anschaulich wird der Bezug auf einer beidseitig bedruckten Karte. Eine Seite zeigt eine Photographie des Federdreiecks. Auf der Rückseite ist eine Maloka, ein Gebäudetyp mit hohem, spitz zulaufendem Dach, in der weiten Landschaft vor dem Roroima-Massiv abgebildet. Das Photo ist wiederum eine Reproduktion aus einer Publikation von Koch-Grünberg (Abb.50).

---

85 Koch-Grünberg war habilitierter Ethnologe, der mit einer Arbeit „Zum Animismus südamerikanischer Indianer“ promovierte. Bis 1909 arbeitete er bei Adolf Bastian am Berliner Museum für Völkerkunde. Trotz seines frühen Todes durch Malaria mit 52 Jahren während der Erforschung des Orinoko-Quellgebietes (dort wohin auch Baumgarten später reiste) publizierte er sehr viel, u.a. verbesserte er das linguistische Material vieler brasilianischer Sprachen, dachte und arbeitete interdisziplinär zwischen Anthropologie und Soziologie, Psychologie und Kunstgeschichte, er schieb eine Monographie über die karaibischen Taulipang und brachte einen Typenatlas über die Indiander des Rio Branco heraus, der das umfangreichste photographische Sammelwerk der Indianer Zentralbrasiliens ist: „Indianertypen aus dem Amazonas-Gebiet. Nach einigen Aufnahmen während seiner Reise in Brasilien (1903-1905)“, Berlin 1906. Das reich bebilderte Buch „Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nord-West-Brasilien.“ 2 Bände, Berlin 1906, stellt umfassend die materielle Kultur, die Sprache und Religion sowie Verwandtschafts-und Rechtsverhältnisse der Region dar (Reprint hrsg. von Otto Zerries 1967). Posthum kam der zweite Teil seines fünfbändigen Werkes „Vom Roroima zum Orinoco“ heraus. Darüber hinaus gehört er zu den Pionieren des ethnographischen Films, seine Aufnahmen der Taulipang von 1911 wurden jedoch erst in den späten 60er Jahren wiederentdeckt. (s.a. Kat. Ausst., Der geraubte Schatten, Münchner Stadtmuseum 1989, S. 516)

Malerische Komponenten weist die 1969 entstandene Arbeit *Schiffslinien* auf (Abb.51). Direkt in den Betonboden hat Baumgarten weiße und blaue Pigmentfarbe gerieben. Farbspritzer sind punktuell darüber verteilt. Spuren von Farbe zeugen davon, dass der Künstler hier eine am Boden liegende rechteckige Tafel mit Farbe bemalt hat. Dem auf dem Photo festgehaltenen Zustand geben sie so ein leichtes geometrisches Gerüst. Direkt auf dem farblich bearbeiteten Betonboden liegen zwei quadratische Holzplatten, als wären es je ein weißes und ein blaues monochromes Bild. Unter ihnen ziehen sich in drei Reihen Zigarettenbilder mit Reproduktionen gemalter Abbildungen von Ozeandampfern und den Flaggen der großen Schiffsgesellschaften hin. Baumgarten stellt auch hier mit Farbe nicht dar, sondern lässt Assoziationen durch das blaue und weiße Pigment an Meer, Gischt und Wolken aufkommen. Die farbigen Holzquadrate erinnern dann an nautische Zeichen. Über eine imaginäre, nur durch ihre Umrisse vage vorhandene Leinwand ziehen sich die massenhaft reproduzierten Schiffslinien, die mit jeder Packung Zigaretten die Sehnsucht nach dem Duft der großen weiten Welt nur schürten und zum Schatz vieler Kinder (und Erwachsener) vor allem in den 1950er Jahren gehörten. An jedem einzelnen Bild konnten sich neue Phantasiereisen entwickeln. Es sind also nicht mehr die Bilder des Malers, die in ferne Welten tragen, sondern Miniaturbilder, die gleichzeitig zum Kauf der Zigaretten, die ihrerseits nach Freiheit und Abenteuer riechen, animieren.

2.1.2. Atelierlandschaften (Raumarbeiten)

Das Atelier Baumgartens war nicht allein die Werkstatt, in der Arbeiten hergestellt wurden, sondern ist zum Rahmen geworden, ja zum Kosmos, in dem sich solch seltsame Begegnungen zwischen Natur und Kultur und zwischen den Kulturen ereignen und sich weite Landschaften mit Bergen und Flussläufen ausdehnen konnten. Es wurde zum Ort, der Baumgartens Studien- und Lesezimmer war, Lebensraum, Werkstatt, Versuchslabor für neue Formen des kulturellen Austauschs. Modellhaft wurden diese hier mit künstlerischen Methoden durchgespielt. Beispielhaft sollen im Folgenden zwei umfassende Arbeiten besprochen werden, die zwar erstmals in der räumlichen Situation des Ateliers realisiert wurden, deren Bestandteile jedoch, anders als bei den malerischen Installationen auf dem Atelierboden, noch komplett sind und in verschiedenen Räumen jeweils wiederaufgebaut wurden.

2.1.2.1. *Projektion*, 1974

Baumgartens Atelier wird thematisiert und zugleich konkreter Bestandteil einer Installation in der Arbeit *Projektion* von 1971 (Abb. 52), die 1974 in der Galerie Wide White Space in Antwerpen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich wurde. Die Arbeit verbindet eine photographierte Wand aus Baumgartens Atelier von 1968 mit realen Objekten, darunter auch frühere, dort entstandene Arbeiten, und Photographien. Das Atelier wird als Dia auf eine Wand in den Ausstellungsraum 300 x 500 cm groß

projiziert, so dass es die Ateliersituation etwa im Verhältnis 1:1 wiedergibt. Reale und photographierte Objekte[86] werden von der Projektion überlagert. Verschiedene Realitätsebenen vermischen sich zu einem Bild. Der dargestellte Raum hat nichts mit einer „klassischen" Ateliersituation zu tun. Keine Maler- oder Bilderhauerutensilien sind vorhanden. Eher handelt es sich um eine eigentümliche Verschränkung von Atelier eines Konzeptkünstlers und Arbeitszimmer eines Wissenschaftlers. In der Mitte des Bildes steht ein kleiner weißer Schreibtisch mit einem Behälter voller Federn, links daneben steht ein schwarzer Ofen. Wie in einer Forschungssituation wird der Kasten mit den Federn von oben beleuchtet. Auf dem Dia sind ein Besen, ein Wäscheständer, ein Verlängerungskabel und ein Topf zu sehen. An der Tür hängt ein heller Mantel, der an den erinnert, den Baumgarten als Makunaima getragen hat (siehe Abb. 32). Mittig auf der Wand ist das Spiegeldreieck (vgl. Abb. 48) zu sehen, in dem sich ein männlicher Kopf in einer denkenden Pose spiegelt. Als reale Objekte, die mit Nägeln an der Wand befestigt sind, finden sich Instrumente wie ein Hygrometer und Lineale, Reißschienen und als künstlerisches Objekt Lothar Baumgartens *Logbuch* (Abb.53). Von der weißen projizierten Wand heben sich reale Photographien ab. Sie zeigen Bilder aus dem Zusammenhang von Natur, Kultur und Architektur. Zwei Photos sind besonders aufschlussreich: Eine s/w-Aufnahme zeigt eine Raumsituation mit einer alten Schreibmaschine und vielen chaotisch verteilten Büchern, vor dem Schreibtisch hängt von der Decke eine Hängematte. Ein anderes zeigt einen Mann in einer Hängematte am Ufer eines Flusses, im Wasser liegen Kanus: Es handelt sich wieder um eine Reproduktion aus Theodor Koch-Grünbergs „Zwei Jahre unter den Indianern: Reisen in Nordwest-Brasilien" von 1905[87] (Abb.53).

Einem Stuhl auf dem projizierten Bild, auf dessen Sitzfläche weiße Papiere liegen, korrespondiert ein ähnlicher realer Stuhl, der in etwa einen Meter vor der Wand mit der Lehne zum Bild im Raum steht. Der Betrachter würde hier mit dem Rücken zum Bild sitzen und sein Schatten würde selbst Teil der Projektion werden, während er selbst aber genau in die entgegengesetzte Richtung blickt.

Die Bezüge zur Arbeit eines Ethnographen liegen auf der Hand. Vor allem die beiden an der Wand befestigten Photographien zeigen Situationen der ethnographischen

---

86 graues, opakes Winkel-Lineal, bemaltes Holzobjekt (Logbuch), transparentes Winkel-Lineal, s/w Photo (Mann im Wald mit weißer Tüte), Hygrometer, 2 schwarz-weiße Federn (stecken horizontal in der Wand), Farbphoto der hier beschriebenen Arbeit, Farbpostkarte (Kircheninnenraum), s/w Photo (Hafenstädtchen, neben Booten liegt Wasser-Flugzeug), 3 Reißschienen (unten braun, rostbraun, oben aus Metall), nautische Flagge mit der Aufschrift "ROTER SAND Lt-F 12/8/7 sm Logbuch -Wester, Till-" (=Sandbank in Wesermündung), 2 rote Arara-Federn an weißem Stoffband und schwarzes Lederband, s/w Photo (Vogel), s/w Photo (Ateliersituation mit alter Schreibmaschine und vielen Büchern, vor Schreibtisch Hängematte), s/w Photo (Mann in Hängematte am Ufer, im Wasser Kanus = Koch-Grünberg, in: 2 Jahre unter ..., Bd.2, Tafel VII, S.253), Holzstuhl steht ca. 1 Meter vor Wand

87 Band 2, Tafel VII, Berlin 1905, S. 253

Forschung. Sie repräsentieren einerseits den wissenschaftlichen Aspekt durch die Schreibsituation, in der der Ethnologe seine Forschungen aufarbeitet und andererseits durch die Situation des alltäglichen Lebens mitten in der fremden Umgebung. Zwei Momente der ethnographischen Tätigkeit sind hier präsent: einerseits die Wahrnehmung der Umgebung durch das Prinzip der teilnehmenden Beobachtung im Bild des Forschers in der Hängematte und andererseits die Situation des Schreibens und damit das Einfließen der Imagination, die sich mit der Wahrnehmung vermischt und so das Bild, das durch die Bücher und Photos vermittelt wird, bestimmt.

Die Motive der beiden Photographien führen zum Forschungsgegenstand des Künstlers, denn die oben genannten künstlerischen Arbeiten und Requisiten verweisen eindeutig auf Baumgartens Atelier. Der Forscher-Künstler, dessen Arbeitsplatz der projizierte Raum ist, ist selbst nur in der Projektion im dreieckigen Spiegel präsent. Er ist entrückt, in geistigen Sphären schwebend, wenngleich sein Blick in den Behälter mit den Federn zu gehen scheint. Er beobachtet von der denkenden Position aus die Dinge im Kasten. Grundsätzlich wird in der kompletten Installation eine Situation hergestellt, die wissenschaftliches Arbeiten evoziert, ein Arbeiten, das ausmisst, vergleicht, Bücher studiert, Karten benutzt, sammelt. Ethnographisches Arbeiten, logisches auf Objektivität gerichtetes Arbeiten. Aber zugleich rekurriert hier Baumgarten durch die verschiedenen, insbesondere durch die künstlerischen Objekte auf das „Wilde Denken“ im Sinne von Lévi-Strauss und setzt auf die daraus abgeleitete Tätigkeit des „Bricollagé“. Mit diesem räumlichen Bild hat Lothar Baumgarten ein Bild dieses Forschens inszeniert, das höchst aufschlussreich für die These dieser Arbeit ist und für das Vorgehen Baumgartens.

In seinem 1962 erschienen Buch „Das wilde Denken“ (dt. 1968) räumte Lévi-Strauss mit der Vorstellung auf, die „Wilden“ seien des logischen Denkens nicht fähig. Anhand zahlreicher Beispiele schildert Lévi-Strauss die Hinwendung der Menschen zu ihrer Umwelt und die Präzision im Erfassen von Natur und kommt zu dem Schluss, dass die Klassifizierungen der Naturvölker auf der Logik des Sinnlichen beruhen. Die Dinge werden nicht durch formale abstrakte Größen definiert und klassifiziert, sondern anhand sinnlich wahrnehmbarer Merkmale. So spricht er von einer „konkreten Wissenschaft“ der „Wilden“ im Gegensatz zu unserer abstrakten. Das wilde Denken ist keineswegs auf die „Wilden“ beschränkt, es ist vielmehr so etwas wie „der gemeinsame Nenner“ allen Denkens. Dennoch macht er keine Unterschiede im Hinblick auf ihre Wertigkeit oder Zeit, denn es handelt sich schlicht um „zwei strategische Ebenen“, die der Wahrnehmung und die der Einbildungskraft[88], die beide in der Lage sind, komplexe Klassifizierungssysteme hervorbringen. Beide sind in der Installation präsent: im Beobachtungsinstrument in der Mitte und dem das Denken und die Vorstellungskraft symbolisierenden Spiegeldreieck darüber. Ihnen sind wir jedoch grundsätzlich in

---

[88] Lévi-Strauss, Das Wilde Denken, Frankfurt/M., 1994, S. 27

Baumgartens Arbeiten bisher begegnet: im präzisen Erkunden der vertrauten Umgebung, dem Entdecken von Dingen und ihrer anspielungsreichen Kombination zu neuen Gebilden mittels Einbildungskraft zu signifikanten Konstellationen.

Tatsächlich charakterisierte Lévi-Strauss das „wilde Denken“ als Bastelei. Dem Bastler stehen nur begrenzte Mittel zu Verfügung. Aus dem „was ihm zur Hand ist“[89] baut er neue Strukturen auf. Die Materialien eignen sich für die verschiedensten Dinge, aber sie bewahren möglicherweise Merkmale ihrer vorherigen Verwendung, d.h. sie haben eine Vergangenheit. Das metaphorisch als Bastelei charakterisierte Denken macht ständig Gebrauch von Bildern, Situationen und Themen, die umliegenden Bereichen entlehnt sind. Konkret mit dieser Konzeption im Hinterkopf bekommen die aus vorhandenen Materialen spielerisch inszenierten Installationen noch eine weitere Dimension sowohl im Hinblick auf die Aneignungsprozesse als auch auf die durch Kunst möglichen Erkenntnisprozesse.

Diese Arbeit Lothar Baumgartens hat programmatischen Charakter auch durch den Titel *Projektion*. Durch die Projektion eröffnet sich der Raum des Betrachters in einen neuen imaginären Raum. Dieser wiederum wird gebildet durch die Projektion einer Realität ins zweidimensionale, die nun wieder als Dia-Projektion in den Raum zurückkehrt. Baumgarten baute hier ein Sinnbild für die Tatsache, dass die Welt mittels Projektionen geschaffen wird: Mythen sind Projektionen von menschlichen Vorstellungen auf die Natur; die frühen „Entdecker“ und Reisenden projizierten ihre Vorstellungen auf die Neue Welt. In der Landkarte wird die Erdoberfläche in das zweidimensionale Medium der Landkarte übersetzt und wird dadurch zur Projektionsfläche par excellence, auf der jeder „mit dem Finger in Fremde Lande reisen“ kann. Wie ein Diaprojektor Bilder über helle Flächen und Dinge legt, so legt die Einbildungskraft Vorstellungen über Bilder, Dinge und Geschichten und vervielfältigt sie zu unzähligen neuen Facetten. Damit spielt Lothar Baumgarten und appelliert konkret auch in dieser Arbeit an den Rezipienten, sich seine eigenen Bilder zu machen, sich letztlich von seiner, des Künstlers Projektion im wahrsten Sinne des Wortes abzusetzen und eben, bildlich gesprochen, die eigenen imaginären Tropen zu entwickeln. In den meisten Arbeiten Baumgartens spielen Projektionen eine wichtige Rolle. Sie handeln von Projektionen, und mit jeder Arbeit stellt Baumgarten eine weitere Episode aus der langen Geschichte der Begegnungen mit fremden Welten vor.

2.1.2.2. *Terrra Incognita*, 1969

Terra Incognita führt in den Regenwald Amazoniens, genauer in das Grenzgebiet zwischen Brasilien und Venezuela. Die Arbeit kann als Modell einer Landschaft

---

[89] ebd., S. 30

beziehungsweise Landschaftsbild und als dreidimensionale Karte[90] gelesen werden. Über den Boden verteilt liegen zersplitterte Holzbalken des riesigen Morabaumes (Mora excelsa BENTH). Meist sind zwei oder drei übereinander geschichtet, die jeweils wie Vektoren in verschiedene Richtungen zeigen. Auf diesen „Anhäufungen" stehen ausbalanciert weiße Porzellanteller. Diese Arrangements spielen auf die Berge mit den riesigen Plateaus der Region an. In die Teller sind mit Bleistift auf Wandfarbe südamerikanische Wege skizziert. Diese führen durch geschriebene Namen von Pflanzen und Tieren und indianischen Siedlungen. Es sind Namen aussterbender Sprachen der Arekuna und Taurepan, die in absehbarer Zeit nur mehr als geographische Bezeichnungen auf Landkarten existieren werden. Einige Teller sind mit Wasser gefüllt, das durch Holzsplitter einen goldgelben Farbton bekommen hat. Die Farbe des Wassers erinnert an die Färbung vieler Flüsse in Guayana, die mit dazu beigetragen haben mag, dass hier El Dorado vermutet wurde. Humusstoffe geben dem Wasser gelbliche Farbe und lassen die Steine wie Nuggets aussehen. Dazwischen schlängeln sich wie Flussläufe schwarze Stromkabel. An deren Enden leuchten gelbe und blaue Glühbirnen. Mit gelbem Licht versuchen sich die Einwohner der Region vor der Plage der Moskitos zu schützen. Gleichzeitig repräsentieren die Kabel das durch eigene Generatoren erzeugte elektrische Licht der Zivilisation mitten im Urwald. Die blauen Glühbirnen dagegen verweisen auf den Prozess der organischen Zersetzung am Boden der dunklen Regenwälder, die zu der merkwürdig bläulichen Lichtstimmung beitragen. In einem der Holzscheite steckt noch eine Machete, so als hätte ein Mensch nur kurz seine Arbeit unterbrochen[91].

Vor diesem vielschichtigen Environment könnte man auch von einem verdichteten Landschaftsbild sprechen (Abb. 55)[92]. Hingewiesen wird auf die tropische Region, den Urwald mit seinen immensen Wasserreserven, seiner dichten Flora und den darin lebenden Menschen und Tieren. Gleichsam schwingt auch seine Geschichte mit, oder besser die der Begegnung der Europäer mit der fremden neuen Welt. Wieder führt Baumgarten mit dieser Arbeit in das Hochland von Guayana, dorthin, wo El Dorado vermutet wurde. Unter den Europäern machte schon bald nach der „Entdeckung" Amerikas die alte indianische Legende vom goldenen Kaziken die Runde. Die Sage

---

90 Marie-Ange Brayer etwa sprach angesichts der Arbeit von einer „concrete map", Brayer (1993), S. 106

91 Laut Jan Avgikos enthielten manche früheren Versionen auch getrockneten Fisch, Blätter oder sprießende Pilze. Siehe Avgikos, Jan, Anthropological War, in: Artscribe, London 1989, S. 64. Manchmal waren auch nur Teile der Arbeit ausgestellt: So *AREKUNA (Landkarten, Guayana)* im Rahmen der Ausstellung in Caracas 1986. In einer Vitrine wurden die bemalten und mit Wasser gefüllten Teller inmitten von Laub ausgestellt. Unter diesem Titel wird die Arbeit auch im Verzeichnis der Exponate im Katalog der Ausstellung „Europa/Amerika", Köln 1986 aufgeführt.

92 Die Abbildung ist im Kontext der Ausstellung (...) enstanden. Sie gibt nicht den düsteren Charakter der Installation im Atelier wieder, insofern ist die Beschreibung atmosphärisch nicht passend zur Abbildung. Eine Abbildung der frühen Landschaft ist Teil der Diaserie *Eine Reise oder ‚Mit der MS Remscheid auf dem Amazonas'* und stand nicht zur Reproduktion zur Verfügung.

erzählt von einem goldenen Kaziken (Häuptling), der auf einen großen See hinausfuhr, um den Göttern zu opfern. Nach dem Opfergang habe er sich im See gewaschen, und die Region ist durch das abgewaschene Gold zu unermesslichem Reichtum gekommen. Diese Legende heizte die europäische Goldgier an und ließ eine wahre Expeditionsflut zur „Terra incognita“ folgen. Von den spanischen Conquistadores bis zu vereinzelten Abenteuern bis ins 18. Jahrhundert hinein machten sie sich auf, um den sagenhaften Goldschatz in der Gegend der Hochlandes von Guayana zu suchen. Baumgarten präsentiert keine Illustration dieser Geschichte. Das Bild, das sich uns konkret bietet, hat nichts mit pittoresken Ansichten zu tun. Und, wie Jan Avigkos feststellte, wird zuerst der Betrachter mit seiner Imaginationsfähigkeit als aktiver Part in das Environment miteinbezogen.

> „Instead of a landscape presented as an exotic site, we are given a landscape in ruins. Surrounded by a fragment, we are implicated within it.“[93]

Wir sind umgeben von Zeichen, die von der Abwesenheit der Indianer künden. Baumgarten visualisiert wieder nicht den Anderen. Nirgends wird ein Bild von den Indianern präsentiert, und auch die Gegenstände und Materialien sind nicht ihre, sondern unsere. Porzellanteller und Elektrokabel entstammen unserer Kultur, und wo sie in Amazonien eingeführt sind, hat sich diese schon über die indianische Kultur gelegt. Selbst die Machete ist nicht das Werkzeug der einheimischen Gesellschaften, sondern half den Europäern beim Eindringen in den dichten Regenwald, den Lebensraum der Indianer. Da sie im Kontext der Ausstellung auf derselben Ebene mit dem Rezipienten steht, wird er zugleich zum potentiellen Benutzer, oder sein Vorgänger, oder sein Nachfolger. So steht die Machete für die Landung der Weißen in Südamerika, und nicht, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte, für idealisierte archaische Kulturen, die kleine Buschmesser erst verwendeten, seit sie Metallteile von den Missionaren und anderen Fremden erhalten hatten - für die Yanomami, bei denen Baumgarten sich Ende der 1970er Jahre aufhielt, war das sogar erst ab den 1930er Jahren unseres Jahrhunderts der Fall.

Die zerbrechlichen Porzellanteller mit den skizzierten Karten weisen auf das fragile ökologische Gleichgewicht der Flusslandschaft und auf die kurz vor der endgültigen Vernichtung stehenden Gesellschaften, die in ihnen leben, hin. Längst hat die Goldgier ihre Spuren hinterlassen. Die ehemalige sagenumwobene Terra Incognita wird bis zum heutigen Tag auf riesigen Flächen auf der Sache nach Gold umgegraben – in der Folge zerstören Tonnen von Quecksilber den Boden und die Flüsse. Die Teller spielen aber auch auf eine europäische Tradition an. Vor allem im Barock war es Mode, von Geschirr zu speisen, das Motive der Ländereien und Besitztümer trug. Später dann aß man mit

---

93 Avgikos (1989) , S.65

Vergnügen von Tellern mit exotischen Motiven, wo tropische Pflanzen und Tiere den Hintergrund der Speisen bildeten.

> „Here again, exoticism is referred back to its 'invention', to its artificial construction. The maps on the plates are like suspended microcosm, detached from all reference, where 'cartographic fiction links up with the most archaic practices of analogical magic'."[94]

2.1.3. Fiktive Reisen zu fremden Landschaften (Lichtbilder und ein Film)

Alle Arbeiten Lothar Baumgartens existierten für bestimmte Zeit als materielle Skulpturen, ob nur wenige Augenblicke oder temporär an bestimmten Orten. Ausnahmslos alle wurden photographiert. Diese Photos haben trotz der scheinbar bloß dokumentarischen Funktion den Charakter von selbständigen Arbeiten, denn sie können durchaus für sich stehen. Allerdings präsentiert Baumgarten diese Arbeiten doch meist in Gruppen.

Wichtige Medien der Ethnographie sind Film und Photographie, um fremde Kulturen zu dokumentieren, zu erforschen und zu vermitteln. Vor diesem Hintergrund erscheinen die Photos Baumgartens wie Erinnerungsphotos seiner imaginären Reisen, die scheinbar in ferne Welten führen. Baumgarten fügte einzelne dieser Dias gemeinsam mit Aufnahmen aus ethnographischen Büchern und neuen inszenierten Photographien zu Lichtbildprojektionen und drehte auch einen Film.

2.1.3.1. *Eine Reise oder „Mit der MS Remscheid auf dem Amazonas": Der Bericht einer Reise unter den Sternen des Kühlschranks,* 1970

Ein Resümeé seiner frühen Arbeiten zieht Lothar Baumgarten in dieser Folge von 81 Lichtbildern, die auf eine Fläche von 90 x 60 cm projiziert werden[95]. Die schon im Titel angekündigte imaginäre Reise nimmt ihren Ausgang bei Bildern aus Büchern der Jahrhundertwende über Indianer, ihren Alltag und ihre Feste, bei mythologischen Berichten und den um Düsseldorf und im Atelier aufgenommenen Photographien. Die Projektion dauert zwölfeinhalb Minuten. Zwischen den einzelnen Photographien werden Textzitate aus drei deutschsprachigen ethnographischen Standardwerken über die

---

94 Marie-Ange Brayer (1993), S. 106

95 Von einigen dieser Dias fertigte Baumgarten je 10 Papierabzüge (28 x 36 cm) an und fasste sie zu vier Gruppen zusammen. Eine Liste im Archiv der Galerie Konrad Fischer führt diese folgendermaßen auf: 1. Color Photo Set, 5 Photos, 1972, 2. Color Photo Set, 4 Photos, 1972, 3. Color Photo Set „Kino", 3 Photos, 1972, 4. Color Photo Set „Ethnologie", 5 Photos, 1973.

Kultur der südamerikanischen Indianer eingeblendet: Die Photographien wurden kombiniert mit Zitaten aus drei ethnographischen Quellen[96].

Photos und Textzitate verweisen aufeinander, ohne in einem direkten Kommentierungsverhältnis zu stehen. Der größere ethnologische Zusammenhang, aber auch die literarischen Dimensionen, in denen die einzelnen Arbeiten stehen, werden deutlich. Bereits im Titel wird das Programm verkündet: Die Reise auf dem Amazonas wird mit der MS Remscheid unternommen, unter den Sternen des Kühlschranks im Künstleratelier, nicht unter denen des Südhimmels der Tropen. Vielen der hier versammelten Photographien sind wir schon begegnet. Es kann also darauf verzichtet werden, die „Handlung" der Projektion detailliert wiederzugeben. Die Diaserie repräsentiert das komplexe Gewebe der etwa zwischen 1966 und 1972 entstandenen Arbeiten, in denen Lothar Baumgarten mit Poesie, Ironie und wissenschaftlichen Kenntnissen eine eigene Ikonographie entwickelte (Abb 56).

Die Reise beginnt in einem alten zweistöckigen Haus in der Dämmerung. Aus dem Fenster links von der Eingangstür tritt orange-farbiges Licht nach draußen, grün leuchten zwei Fenster im ersten Stock. Dann kommt ein riesiger Dampfer auf den Betrachter zu. Es ist eine Reproduktion eines Zigarettenbildes, ähnlich denen, denen wir in *Schiffslinien* (Abb. 51) begegnet sind. Es geht an der Südspitze Grönlands vorbei. Wir sehen die grünen von flüssiger Sahne umgebenen Berge aus Wackelpudding mit der Aufschrift „the south of greenland". Eine skizzierte Karte mit allerlei Figuren zeigt das Ziel der Reise: Südamerika. Ein Wasserflugzeug bei der Landung ist zu sehen, wir kennen es bereits[97], doch dismal entwickelt sich eine andere Lesart durh dden nachfolgend projizierten Text:

> „Der Zauberarzt fliegt, in einen kleinen Vogel verwandelt, unter der Erde in Kreisen umher und setzt sich auf eine Palme am Rande der Pflanzung des Riesengürteltieres, in dessen Haus er dann eine Zeitlang verweilt."

Das Ziel ist erreicht: der Urwald. Es ist die Arbeit *Amazonas Kosmos* (Abb. 99) mit Schriftzügen von indianischen Gesellschaften. Mit einer s/w-Reproduktion aus den Büchern Theodor Koch-Grünbergs tauchen tanzende Indianer vor der Silhouette eines riesigen Tafelberges auf. Der Blick schweift weit in die eigentümliche Landschaft zwischen Venezuela, Guayana und Brasilien und ihren Tafelbergen.....Es entsteht assoziativ eine lockere Geschichte. Wie in einer Traumsequenz wird der Betrachter zu verschiedene Orte und Zeiten geführt. Unmögliche Begegnungen finden statt, wie etwa

---

96 1. Robert Lehman-Nitsche (Hrsg.), Die Sammlung Boggiani: Indianertypen aus dem centralen Südamerika, Buenos Aires 1904. 2. Theodor Koch-Grünberg, Zwei Jahre unter den Indianern: Reisen in Nordwest-Brasilien, Berlin 1905. 3. ders., Vom Roroima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913, Berlin 1917-28

97 Siehe oben S. 27

zwischen der lachenden Indianerin auf der Aufnahme aus dem 19. Jahrhundert und dem Künstler, aus einem weißen Stuhl sitzend. Sekunden später vollzieht sich die merkwürdige Begegnung einer Haarklammer und eines Gummi-Krokodils in einem Waschbecken. Das letzte Dia 81 zeigt nichts, es ist mit schwarzem Klebeband zugeklebt. Es ist der Raum für die eigenen Projektionen von Vorstellungen, Sehnsüchten und Interessen, die immer mit im Spiel sind, wenn es um fremde, andere Welten geht.

Wie bereits deutlich wurde, handeln fast alle frühen Arbeiten Baumgartens von der Beziehung Natur-Kultur, die bei Lévi-Strauss als Grundrelation von Welt in den Mittelpunkt der philosophischen Betrachtungen rückte. Auch seine Sehnsucht nach vorgestellten alten Einheiten rückt Baumgarten in die Nähe zu Lévi-Strauss und seiner idealisierenden Ethnologie. Baumgarten misstraut der sichtbaren Realität und führt uns hinter die Oberfläche. Sein Vorgehen ist zugleich geprägt von seinem Wissen und seiner spielerischen Intuition, sein Erforschen der nächsten Umgebung könnte man in Analogie zur Feldarbeit setzen. In späteren Arbeiten spielen verstärkt Sprache und Schrift und deren gesellschaftliche Bedeutung eine Rolle. Immer gehen Form und Inhalt eine sinnliche und zugleich rationale Einheit ein. Auch bei Lévi-Strauss sind sinnliches Erleben und sachliche Forschung untrennbar. Schließlich ist eigene Betroffenheit nicht von wissenschaftlich formulierten Erkenntnissen zu trennen. All das machte die Wirkung auf Künstler der 1960er Jahre aus, die nach anderen Modellen als dem technokratischen Fortschrittsglauben strebten.

Lévi-Strauss wollte zumindest aus den verbliebenen Resten der zerstörten Kulturen nachholen, was den zerstörerischen, eurozentristischen Gestus nicht interessierte. Er wandte sich auf der Suche nach der gemeinsamen Grundlage aller Menschen den Klassifikationssystemen der indianischen Gesellschaften und ihren Mythen zu, die er als „Denken in Bildern, als vergegenwärtigende Setzung analog zur Welt“[98] begreift. Da der Mensch Teil der Natur ist, wurzeln auch das menschliche Denken und Tun überall in der Welt in der Natur und sind den gleichen Gesetzen, die von der Struktur und Wirkungsweise des Gehirns bestimmt werden, unterworfen. Hinter den vielen, für Lévi-Strauss nur oberflächlichen Unterschieden gibt es grundsätzliche Übereinstimmungen, die alle gleichen Strukturierungsprinzipien unterworfen sind.

Zwischen 1974 und 76 arbeitete Lothar Baumgarten an einer weiteren Lichtbild-Sequenz, mit einem Spruch von Votaires Candide im Titel: *Da gefällt´s mir besser als in Westfalen. El Dorado*[99]. Diese Arbeit besteht aus 187 Lichtbildern und wird auf eine 380

---

98 Günter Metken, Das fruchtbare Missverständnis. Lévi-Strauss und die individuellen Mythologien, in: Kat. Ausst. Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre, Kunsthaus Zürich 1981, S. 38

99 siehe François-Marie Voltaire, Candide oder der Optimismus, in: ders., Sämtliche Romane und Erzählungen, Band 1, Frankfurt/M. 1981, S. 331: „Wahrhaftig, dieses Land ist besser als Westfalen“, sagt

x 250 cm große Fläche projiziert ist. Die Vorführung dauert 32 Minuten. Der Aufbau folgt ähnlichen Prinzipien wie *Eine Reise oder Mit der MS Remscheid auf dem Amazonas*. Nur werden zwischen den Bildern keine Texte eingeschoben, sondern die gesamte Vorführung wird mit atmosphärischen, an den Urwald erinnernden Geräuschen unterlegt. Auch in dieser Sequenz verwendet Baumgarten einzelne frühere Arbeiten. Ein Großteil wurde jedoch während der Herstellungszeit seines Filmes *Der Ursprung der Nacht (Amazonas Kosmos)* in der Umgebung Düsseldorfs aufgenommen und handelt häufig von Licht und Schatten, Helligkeit und Dunkelheit (Abb.57, 58), wenngleich der Grundtenor auch hier die Suggestion von Urwald, von El Dorado, vom See des Kaziken ist[100]. Während die Photosequenz nur Stationen eines Ablaufs zeigt und Passagen auslässt, zeigt der Film eine lückenlose Aufeinanderfolge eines Handlungsablaufs bzw. ein langsames Ineinanderübergehen zusammenhängender Szenen. Es wird eine Tagesreise durch den Dschungel dargestellt.

2.1.3.2. *Der Ursprung der Nacht (Amazonas Kosmos)*

Emphatisch wandten sich die Künstler in den 1960er Jahren in Fortsetzung der Gedanken Walter Benjamins dem Medium Film zu. Vor allem war es der Filmtheoretiker Siegried Kracauer, der die besonderen Eigenschaften des Films in Abgrenzung gegen die Photographie und das Theater bei der Vermittlung der Realität benannte[101]. Zudem galt der Film nicht als bürgerliches Medium wie die Malerei etwa und stand ideologisch auf der Höhe der Zeit. Ole John, der die Filmklasse während Baumgartens Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie leitete, fasste die Emphase, mit der das neue Medium

---

Candide angesichts des Anblicks, der sich ihm bei seiner Ankunft in El Dorado bot. Doch nicht nur der äußere Eindruck vermittelte bessere Zustände als zu Hause in Westfalen, wo auch Baumgarten selbst lebte. Auch die Ausübung der Religion durch alle als Priester, das Fehlen von Gefängnissen und vor allem die Tatsache, dass alle Menschen frei sind (S. 337) ließen El Dorado für Candid das wahre Paradies sein und die ungeahnten Goldschätze, mit denen er konfrontiert war, an Bedeutung verblassen, da sie in ihrer Unmenge nur mehr wie Schlamm und Kiesel angesehen werden. Alles ist also nur eine Frage der Proportion und der Perspektive. Die Gier der Europäer nach Gold erregt hier nur Staunen und Unverständnis.

[100] Grünkohlbilder sind ein wichtiger Bestandteil, wie überhaupt Waldbilder, wozu auch die Szenen eines Waldsees in der Mitte zu zählen sind. Dazwischen finden sich etwa Nahaufnahmen einer Taubenfeder, eine zusammengefaltete Landkarte, Aufnahmen von Fröschen oder verschlungenen Schnecken, ein Bananenblatt auf einem Teich, eine Detailaufnahme eines Schildkrötenpanzers, rote Pigmentpyramiden auf dem Waldboden, eine Luftpumpe für ein Gummiboot. Die Abfolge endet mit einer extremen Weitwinkelaufnahme eines Kürbisfeldes, auf der die Kürbisse wie kleine Punkte wirken, geht über in das Bild des Vollmonds und schließt mit einem grünlich beleuchteten Stoff, der die Mondoberfläche bilden könnte.

[101] „1. Die Darstellung der physischen Realität, 2. Schnitt und Montage, 3. Technische Möglichkeiten (Zeitlupe, Überblendung, Negativ), 4. Bewegungsabläufe, 5. Nachahmung der Wirklichkeit, Authentizität". Zusammengefasst in: Wulf Herzogenrath, Video als künstlerisches Medium, in: Kat. Ausst. Projekt 74, S. 39

aufgenommen wurde, zusammen: „Filmen war für die Studenten ein Synonym für eine neue bessere Zukunft.“[102] „Project 74“ war der Titel einer der ersten Ausstellungen, die sich mit den damals hochaktuellen „Problemen der Wahrnehmung, der Zeit, des Materials und der Bildsprache in den Bedingungen des Mediums“[103] auseinandersetzten. Auf dem Programm stand auch ein Teil des damals noch unvollendeten Filmes *Ursprung der Nacht*. Durch das Medium Film wurde es Baumgarten möglich, Realität noch täuschender wiederzugeben und ästhetische, narrative und formale Momente geschickt einzusetzen. Es werden Vorgänge angedeutet und geschildert, „die sich hinter den visuellen Erscheinungen abspielen. Es ist die Realität des Unkalkulierbaren, der Vermutungen, Ahnungen und Träume (...)“[104].

Lothar Baumgarten drehte zwischen 1973, als er in der Filmklasse von Ole John Povoleson an der Düsseldorfer Akademie eingeschrieben war, und 1977 den 16 mm-Film *Der Ursprung der Nacht (Amazonas Kosmos*), der bislang einzigartig in seinem Werk ist. Über eine Länge von 102 Minuten entfalten sich die Bilder des Filmes, den Baumgarten in den Wäldern von Düsseldorf unweit seines Ateliers gedreht hat, wo auch seine Photographien und Lichtbilder entstanden waren. Viele Szenen, die photographisch festgehalten wurden, tauchen auch im Film auf. Manchmal spielen die Requisiten neue Rollen. Das Kunstfell, der schwarz-gelbe Schlauch oder von Farnen bedeckter Waldboden. Im Film fließen die zentralen Prinzipien von Baumgartens früherer Arbeit zusammen, inhaltlich wie formal, und sind zu einem komplexen Gebilde gewebt. Zudem entstanden während der vierjährigen Produktionszeit nur wenige andere Projekte, die wie *Da gefällt´s mir besser als in Westfalen. El Dorado* als Vorbereitungsarbeiten bzw. parallel entstandene Bilder in einem anderen Medium angesehen werden können. Recherche und Sammeln, Inszenierung und Installation gefundener Dinge und deren photographische beziehungsweise filmische Umsetzung waren die wichtigsten Tätigkeiten von Lothar Baumgarten in der Mitte der 70er Jahre. Nach der Fertigstellung des Films reiste Lothar Baumgarten zum ersten Mal nach Südamerika[105]. Illusion und Fiktion weichen daran anschließend anderen künstlerischen Strategien. Dies alles sollen Gründe dafür sein, dass *Der Ursprung der Nacht* sehr detailliert vorgestellt und besprochen wird. Darüber hinaus wird seine Auseinandersetzung mit Lévi-Strauss deutlich. Der Film hat einen Mythos aus dessen „Mythologica“ zum Auslöser. Ja, mehr noch, Baumgarten präsentiert mit seinem Film eine Transformation des Mythos ins visuelle Medium.

---

[102] in: Kat. Ausst Brennpunkt 2, S. 104.

[103] Birgit Hein, Künstlerfilme, in: Kat. Ausst. Projekt 74, Kunsthalle Köln u.a., Köln 1974, S. 48

[104] zit. nach Rolf H. Krauss, S. 94

[105] Dort drehte er am Orinocco 1978-79 einen weiteren Film, der nach *Der Ursprung der Nacht (Amazonas-Kosmos*) als 2. Teil konzipiert wurde: *Aristokraten des Urwaldes (Yanomami-Indianer).* Dieser Film ist jedoch unfertig und wurde auch in Ausschnitten noch nicht der Öffentlichkeit vorgeführt.

Der Film beginnt mit einer schwarzen Leinwand, es herrscht Stille. „Zur Einstimmung" steht in gelben Buchstaben geschrieben. Danach erscheint das Wort „Peroba", „Specht" gesellt sich auf einer anderen Stelle der Leinwand zu ihm. 52 Namen von südamerikanischen Pflanzen, Tieren und Landschaften erscheinen so nach und nach auf der Leinwand, in deutsch oder in der Originalsprache[106]. Im Zentrum steht „Jaguar". Dann verschwindet die Liste ins Schwarze und der Schriftzug „Amazonas Kosmos" erscheint. Schließlich füllt sich die Leinwand erneut mit 50 Namen[107], diesmal rot auf schwarz. Einer nach dem anderen verschwindet wieder, dann erscheint „Der Ursprung der Nacht", und schließlich steht geschrieben: „Der Jaguar macht Geräusche, er geht in Schuhen, der Tapir ist leise und barfuss. Ein Film von Lothar Baumgarten". Eine Zeichnung mit Insekten aus einem Bilderbuch (Abb.59) wird projiziert[108], während im Prolog die Stimme einer jungen Frau den Mythos der Amazonas-Tupi-Indianer über den Ursprung der Nacht erzählt[109]. Das Kinderbild verschwindet. Aus der Finsternis blitzen

---

[106] Opossum, Alligator, Johannisbrotbaum, Aguti, Moskito, Ente, Ara, Coati, Fledermaus, Mango, Jacu, Paka, Ozelot, Piranha, Specht, Honig, Capivara, Reiher, Eidechse, Faultier, Boa, Kürbis, Wespe, Parica-Baum, Eule, Truthahn, Gummibaum, Silkcotton-tree, Krebs, Urucu, Heuschrecke, Mutum, Goatsucker (Ziegenmelker), Delphin, Caapi, Kochbanane, Zikade, Jararaca, Peroba, Tangara, Floh, Termiten, Urubu, Wein, Otter, Maniok, Kakerlak, Pfeffer, Eidechse, Sittich, New-world-mice

[107] Kolibri, Leguan, Imbauba, Gürteltier, Pirol, Muschel, Marimonda, Adler, Jacaranda, Papagei, Zuckermais, Manatee, Palme, Great Snake, Papaya, Tarantel, Coca, Tukan, Kanu, Leaf-cutter, Ameise, Brazilwood, Kakao, Pirarucu, Guahibo, Schildkröte, Angelim, Fuchs, Taube, Pekari, Jacim, Ficus, Ameisenfresser, Vielfraß, Zikade, Inhambu, Tapir, Jatopa, Centipede?, Tabak, bunter Fisch, Eisvogel, Schafgarbe, Puma, Assai, Rochen, Libelle, Avocado, Motmot, Zeder

[108] Recht zweifelsfrei handelt es sich um eine Zeichnung von Fritz Baumgarten, der Mitte des 19. Jahrhunderts Wald-Wichtel-Geschichten illustrierte.

[109] „Einst gab es keine Nacht. Immer war es hell. Die Nacht schlief in der Tiefe des Wassers. Und auch die Tiere gab es noch nicht, denn es sprachen die Dinge selber.
Die Tochter der Grossen Schlange hatte einen Indianer geheiratet, den Herrn dreier treuer Diener. ‚Entfernt euch', sagte er ihnen eines Tages, ‚denn meine Frau will nicht mit mir schlafen'. Doch nicht ihre Gegenwart störte die junge Frau. Sie wollte nur des Nachts ihren Mann lieben. So erzählte sie ihm, dass ihr Vater die Nacht besitze und dass man die Diener ausschicken müsse, sie zu holen.
Als diese in einem Einbaum bei der Grossen Schlange ankamen, gab sie ihnen eine gut verschlossene Nuss der Tucaman-Palme, und schärfte ihnen ein, sie unter keinen Umständen zu öffnen.
Die ‚Diener' schifften sich wieder ein und waren bald überrascht, Geräusche in der Nuss zu hören: ten, ten, ten ... xi ...., wie es heute die Grillen und die kleinen Kröten machen, die des Nachts singen. Ein Diener wollte die Nuss öffnen, die anderen widersetzten sich.
Nach langen Streitereien und als sie sehr weit von der Behausung der Großen Schlange entfernt waren, versammelten sie sich schließlich doch in der Mitte des Einbaums, zündeten ein Feuer an und brachten das Harz, das die Nuss verschloss, zum Schmelzen.
Alsbald sank die Nacht herab, und alle Dinge, die sich im Wald befanden, verwandelten sich zu Vierfüßlern und in Vögel, und alle, die im Fluss waren, in Enten und in Fische. Der Korb wurde ein Jaguar, der Fischer und sein Einbaum eine Ente, der Kopf des Mannes bekam einen Schnabel, das Boot wurde der Körper und die Ruder die Beine...
Aufgrund der herrschenden Dunkelheit wusste die Tochter der Schlange, was geschehen war. Als der Morgenstern aufging, beschloss sie, Nacht und Tag voneinander zu trennen. Zu diesem Zweck verwandelte sie zwei Fadenknäuel in einen Cujubim- bzw. einen Inhambu-Vogel (...), die in regelmäßigen Abständen während der Nacht singen oder um die Morgenröte zu begrüßen (...) ‚Uhr-Vögel' (...) Zur Strafe verwandelte

Scheinwerfer von Autos auf, rote Rücklichter. Verkehrsgeräusche sind bis in die tiefblaue Nacht zu hören. Sie entfernen sich. Blitze und Donner entladen sich in der Dunkelheit. Das Prasseln von strömendem Regen ist zu hören. Dann lässt das Gewitter nach. Der Donner ist nur mehr aus der Ferne zu hören. Zwischendrin sind Strukturen zu erkennen: Froschhaut und Froschaugen. Das laute Donnern wechselt sich mit Quaken ab. Über dem Boden steigt Nebel auf und treibt nach rechts, während die Kamera unbewegt bleibt. Äste heben sich vor dem rötlichen Himmel ab (...).

Der Film beeindruckt durch seine Ästhetik. Nichts ist spektakulär. Ruhig und langsam gehen die malerischen Szenen ineinander über. Die Morphologie mineralischer, tierischer und pflanzlicher Strukturen und ethnographische und kunsthistorische, botanische und literarische Zitate überlagern sich. Der Ton ist komplex aus Tierstimmen, dem Rauschen von Pflanzen, Wind und Wasser, dem Geräusch von sich berührenden Dingen und den Bewegungen des Reisenden gewebt. Alles ist auf eine sehr sinnliche Wirkung hin arrangiert. Zu den höchst ästhetischen Bildern sind Geräusche zu hören. Manchmal scheint man gar zu riechen, oder man spürt Laub unter den Füßen.

Der ganze Zauber der geschickt vermittelten tropischen Atmosphäre wird nach mehr als eineinhalb Stunden jäh abgebrochen. Der Film endet mit dem simplen Satz „gedreht in den Rheinwäldern 1973-77". Die scheinbare Dokumentation fremder Welten entlarvt sich selbst als Kunstprodukt. Aber auch wenn der Betrachter weiß, wo der Film tatsächlich entstanden ist, wirken die Bilder im Kopf nach. Baumgarten ist mit seinem Film eine künstlerische Übersetzung eines Mythos allein durch atmosphärische Momente gelungen, ohne an Schauplätzen seiner Entstehung entstanden zu sein, ohne den Anderen, in dessen Weltbild er eine Rolle spielt, als Statisten mit einzubeziehen oder die Geschichte nur wissenschaftlich trocken zu vermitteln. Damit führt er exemplarisch eine Darstellungsform von etwas eigentlich nicht Materiellem vor, mit der die Ethnologie selbst nach wie vor ihre Schwierigkeiten hat[110]. Doch gerade ein solches freies, imaginatives Vorgehen trifft häufig den Kern der Dinge, da es den Betrachter unmittelbar in das Geschehen mit einbezieht. Zumindest ist es als ebenbürtig zu wissenschaftlichen Repräsentationen zu werten, denn Übersetzungen sind auch diese, wie Lévi-Strauss' niedergeschriebene Mythen, die er nur aus Büchern zusammengetragen hatte, in denen Forschern Mythen, die sie bei verschiedensten Gesellschaften von verschiedenen Interpreten gehört hatten, aufzeichneten.

---

sie die ungehorsamen Diener in Affen." Der Text wurde zitiert aus: Claude Lévi-Strauss, Mythologica II. Vom Honig zur Asche, Frankfurt/Main 1972 (Übersetzung Eva Moldenhauer), S. 458f.

[110] siehe dazu 4.2.2.3.3.. Die Problemstellung der audiovisuellen Anthropologie, die sich verstärkt seit den 80er mit solchen Fragestellungen auseinandersetzt und sich sinnlichen Momenten öffnet.

Das programmatische Leitmotiv für den Film bildet der oben zitierte Tupi-Mythos. Ohne ihn zu illustrieren, bezieht sich der Film auf den Mythos durch seinen Rhythmus, durch die Art der Verkettung der Bildfolgen, durch die symbolische Dichte seiner Bilder und seiner Klänge. Die Logik des Filmes ist nicht literarisch, sondern optisch. Er entfaltet sich in Bildern und erzählt keine Geschichte. Erst aus der Form ergibt sich der Inhalt und aus der Symbolik die Geschichte. Im Film beginnt eine Reise in der Dunkelheit. Es ist eine fiktive und eine tatsächliche Reise. Der Ausgangspunkt ist das Atelier. Von hier beginnt sie und führt hinaus in den Tag, an den Rand der Stadt zur „Hyleae des Amazonas in den Tümpeln am Rande der Stadt"[111], und beschreibt einen Bogen wieder zur Nacht. Der Reisende bleibt unsichtbar. Die Kamera sieht gewissermaßen mit seinen Augen. Was er sieht, sind Tiere und Pflanzen, aber nicht als „Akteure ihres Alltags", sondern als „Statisten eines auf sie draufgesehenen Kosmos"[112]. Zwischendrin bevölkern vom Menschen hergestellte Alltagsdinge die „Waldbilder".

Zwischen Tag und Nacht, Neuer Welt und Alter Welt, Mythos und Reise, Natur und Kultur, Innen und Außen, Nah und Fern, sprachlichen und nicht-sprachlichen Äußerungen entfaltet sich der Film. Nahezu jedes Element spielt auf die über 200 Mythen im Band zwei seiner dreibändigen Mythologica „Vom Honig zur Asche“ an, dessen Thema die mythischen Vorstellungen vom Übergang von der Natur zur Kultur sind. Die Kapitelüberschriften von Lévi-Strauss´ Mythologica liefern die Struktur des Films[113]. Laut Lévi-Strauss ist es vor allem ein dreifacher Gegensatz, der dem Mythos ein Gerüst gibt: der zwischen Tag und Nacht, zwischen der Vereinigung und Trennung der Geschlechter und zwischen sprachlichem und nicht-sprachlichem Verhalten. Als es immer Tag war, konnten auch die Tiere und Dinge sprechen. Diese wurden erst stumm, als es Nacht wurde und drückten sich seither durch Schreie aus. Aus der Nuss breiten sich die nächtlichen und lärmenden Tiere aus, die auch in der Alten Welt mit der Finsternis verbunden sind: Frosch, Kröte, Zikade, Heuschrecke, Grille, etc. Allesamt kommen sie im Film Baumgartens vor, und ihre Stimmen begleiten die Dämmerung, das Finale des Films. Am Anfang des Filmes ertönt der Specht. Von Morgentau überzogene Baumstämme und Steine werden von den ersten Sonnenstrahlen beleuchtet, während sein Name erscheint. Bei Lévi-Strauss wird der Specht mit den Fröschen, den Grillen etc. den Tieren der Nacht zugeordnet.

---

[111] Lothar Baumgarten, Text zum Film *Der Ursprung der Nacht*, als Kopie des Filminstituts der Landeshauptstadt Düsseldorf, wo der Film am 26. September 1982, um 21 Uhr gezeigt wurde.

[112] ebd.

[113] Beispielhaft seien nur genannt: „Das Trockene und das Feuchte“, „Das Festmahl des Frosches“, „August zur Fastenzeit“, „Instrumente der Finsternis“, aber auch Abschnitte wie „Dialog zwischen dem Honig und dem Tabak“, „Die sternklare Nacht“, „Geräusche im Wald“, „Der Lärm und der Gestank“, „Die Harmonie der Sphären“.

Hier ist nicht der Ort, um auf alle verarbeiteten Aspekte und Verweise einzugehen. Um eine Vorstellung von dem komplexen Gewebe zu vermitteln, sei nur auf einzelne, zentrale Figuren verwiesen. Der Jaguar ist in der Auflistung der Namen zu Beginn des Films in der Mitte platziert und erscheint zweimal im Film selbst, wenngleich nur als gefleckte Kunstfell. Als bedeutender Charakter in den Legenden und Mythen Amazoniens wird er auch von Lévi-Strauss ausführlich behandelt[114]. Der Tapir dagegen, der ebenfalls als wichtige Figur bereits neben dem Jaguar im ersten eingeblendeten Satz erscheint, gehört zur Natur. Er ist ein Tier, doch in den Mythen wird er zum Bruder des Menschen, weil er seine Gattin verführt. Der Tapir spielt als solcher in einem Mythos eine bedeutende Rolle, der in Baumgartens Buch „Die Namen der Bäume"[115] abgedruckt ist. Dieser Mythos liefert zugleich Hinweise auf das mehrmals im Film erscheinende gelbe oder rote Auge. Einmal, gegen Ende des Filmes, wird es mit dem Wort „Plejade" überschrieben. Der Legende nach hat sich eine jungvermählte Frau in das Sternbild Plejade verwandelt, nachdem sie von ihrem Ehemann bis ans Ende der Welt verfolgt wurde, weil sie sich mit dem Tapir eingelassen hatte. Dort steht sie, dicht gefolgt vom Kopf des Tapirs, den Hyaden mit dem roten Auge: Aldebaran und knapp dahinter der Ehemann, der Orion, der beide verfolgt[116].

Bilder von Wasser spielen eine zentrale Rolle im *Ursprung der Nacht*. Als Regen, als stehendes Gewässer, als Bach. Als „himmlische Wasser" erscheinen sie in den Mythen. Sie löschen das Feuer der Kochstelle oder warnen als Gewitter in Begleitung des Donners den Menschen, nicht mehr von der Natur zu nehmen, als gebraucht wird. Der Gegensatz stagnierendes Wasser - fließendes Wasser ist Lévi-Strauss zufolge auf dem amerikanischen Kontinent stark ausgeprägt. Stehendes Wasser ist neutral, wogegen fließendes „mächtiger und wirksamer, aber auch gefährlicher (ist): in ihm wohnen die Geister, oder es steht in direkter Beziehung zu ihnen. Metaphorisch sagen wir ungefähr dasselbe, wenn wir ‚lebendes Wasser' und ‚totes Wasser' einander entgegensetzen."[117] Lärmendes Wasser ist ‚sprechendes" und ist Träger einer übernatürlichen Botschaft.

Der Mythos ist für Lévi-Strauss eine Hervorbringung des wilden Denkens. Er hat keinen Autor und hat während des Überlieferungsprozesses einen standardisierten, zeitlosen Inhalt bekommen. Derart losgelöst zeigt er ein Bild der Welt, das schon in der „Architektur des Geistes"[118] festgelegt ist. Gleichzeitig sind Mythen Erzählungen, in

---

[114] „Überall spielt der Jaguar eine Rolle eines Initiators der Kultur: entweder in Form der Küche, die das Feuer erheischt, oder in Form des Wassers, das das Wasser erheischt. (...) Man kann auch sagen, dass der Jaguar den Menschen zusammen mit der Küche (...) die materielle Kultur bringt. Mit dem Honigfest, das bei den nördlichen Tupi die größte und heiligste religiöse Zeremonie ist, bringt er ihnen die geistige Kultur." Claude Lévi-Strauss, Mythologica II, S. 38

[115] Lothar Baumgarten, Die Namen der Bäume, Eindhoven 1982, S. 209.

[116] Lévi-Strauss, Mythologica II, S. 329

[117] ebd. S. 204

[118] Levi-Strauss, Mythologica I, S. 437

denen altes empirisches Wissen eingeschrieben ist. Die Mythen sind also besonders komplex und gehaltvoll. Sie geben keine eindeutige Denkweise vor, vielmehr sind in ihnen so viele Deutungsmöglichkeiten eingebaut, wie es Deutende gibt. Durch das Zusammentragen allein werden laut Lévi-Strauss mündlich überlieferte Wahrheiten als Grundstrukturen des Denkens der Erkenntnis zugänglich[119]. Entsprechend geht Lévi-Strauss in seinem groß angelegten vierbändigen Buchprojekt „Mythologica“[120] vor. Er analysiert 813 Mythen aus schriftlosen indianischen Kulturen des südamerikanischen Kontinents und andere ethnographische Begebenheiten und hofft, auf diese Weise die Funktionsweisen des menschlichen Geistes zu erkunden und eine gemeinsame Sprache zu entdecken. Diese vermutete er im System binärer Oppositionen, durch die im Mythos unlösbare Gegensätze und soziale Probleme ausgedrückt werden. Der Mythos ist demnach nicht nur ein Abbild der ethnographischen Realität, sondern eine Reflexionsform der Realität. Mythen sind „Imaginäre Welten“[121]. Dabei entstand ein dichtes Geflecht, in dem jeder Mythos in Bezug auf andere Mythen untersucht wird. „Das Wie des Denkens steht im Mittelpunkt des Interesses. Die Frage ‚wer denkt’ ist ebenso irrelevant wie das Warum.“[122] Genau die Definition von Mythen als eine Reflexionsform der Realität übte eine große die Anziehungskraft auf viele Künstler um 1970 herum aus. Es tat sich eine Welt auf, die auf Natur setzte, im Gegensatz zur realen Gesellschaft.

Im Mythos kündigt sich die Fruchtbarkeit der Nacht an, und die Ordnung der sich abwechselnden Helligkeit und Dunkelheit gewährt die Kontinuität. Im Film von Baumgarten dagegen ist die Ordnung der Dinge bereits zerbrochen. Es ist eine melancholische Reise, denn die geschriebene oder gesprochene Sammlung einiger der letzten südamerikanischen Pflanzen, Tiere und Landschaften stehen auch für die indianischen Gesellschaften und ihre Kulturen und ebenso für die Reisenden in der Neuen Welt, die ihnen die im Film erwähnten Namen gegeben haben. Auch in diesem Tenor ist der Einfluss eines weiteren Werkes von Claude Lévi-Strauss unverkennbar: der der „Traurigen Tropen“. So schrieb Baumgarten in einem Begleittext zum Film:

> „Die letzten Indianer gehen den letzten Bäumen voran, sie kennen nicht mehr deren Früchte und ihre Namen, so wurden die Dinge wieder sprachlos, und (für die Indianer wird es nie wieder Tag). Die Reise endet ohne ans Ziel gekommen sein, wieder im Kopf, sie sitzt noch am Tisch im Haus wo sie begann. Es ist eine Reise durch die Buchstaben der Mythen, die Gerüche der Bücher, die Metamorphosen der

---

119 Vgl. Dan Sperber, Das Wissen des Ethnologen, Frankfurt/M./New York 1989, S. 141

120 Die Überschriften der Kapitel benutzt Baumgarten teilweise auch als Titel seiner Arbeiten: „Das Rohe und das Gekochte“, „Vom Honig zur Asche“, „Der Ursprung der Tischsitten“ und „Der nackte Mensch“. Die Mythologica ist während seiner Studienzeit auf französisch 1964-1971 und bald darauf, während der Dreharbeiten zu *Ursprung der Nacht*, auf Deutsch erschienen 1971-74.

121 Arie de Ruijter, Claude Lévi-Strauss, Frankfurt/M. 1991, S. 119

122 ders., ebd., S. 125

> Formen und Töne; den Abfall, die Gegenstände und Räume der allernächsten Umgebung; eine ‚Melancholische Begegnung' mit der Sehnsucht, - den Resten des ‚Paradieses - , in El Dorado'; den Toten Rhein-Wäldern am Rande der Stadt."[123]

Die Ethnographie schwingt neben den ästhetischen Qualitäten als inhaltlicher Aspekt bereits in den bisher besprochenen Arbeiten mit - doch nicht als Thema an sich, das illustriert wird. Die Ethnographie ist für Baumgarten in diesen frühen Arbeiten in zweierlei Hinsicht wichtig: einerseits als Wissenschaft, die fremde Mythen und Kulturen vermittelt und deren ethnographische Darstellungen wiederum dem Künstler als Anregungsquelle und Folie für seine imaginären Reisen dienen. Andererseits wird die ethnographische Methode, aus der Fülle bestehenden Materials zentrale Dinge herauszufiltern und sichtbar zu machen, für den künstlerischen Prozess bedeutend. Die künstlerische Methode Lothar Baumgartens ähnelt durchaus der eines Ethnologen. Die heimatliche Umgebung Düsseldorfs wurde ihm zugleich zur terra incognita, die er mit offenen Augen und wachem Geist für signifikante Gegenstände und Situationen durchwanderte. Durch spielerische Kombination transformierte er die realen Dinge zu anspielungsreichen Bildern. Hier sind sich die künstlerische und die ethnographische Methode durchaus verwandt, wenngleich ihre Intention und ihre Funktion verschieden sind. Dies gilt vor allem in Hinblick auf die Rolle der Intuition, Emotion und Phantasie, die zwar bei beiden eine Rolle spielen, doch der Wissenschaftler kehrt ihre Wichtigkeit tunlichst unter den Teppich, während der Künstler gerade auf sie setzt.

Im nächsten Kapitel treten unter dem Titel Begegnungen die spezifisch ethnographischen Verfahrensweisen und Vermittlungsformen, mit denen sich Lothar Baumgarten auseinandersetzt, in den Vordergrund.

2.2. Begegnungen

Nach der spielerischen Analyse der eigenen Umgebung und der „Phantasiereise" zu fremden Regionen werden nun anhand exemplarischer Arbeiten Aspekte der Begegnungen der Kulturen vorgestellt. Der Rekurs auf Ethnologie als Vermittlerin des Fremden in Baumgartens Arbeiten tritt immer deutlicher hervor.

Die nachfolgend besprochenen Arbeiten Lothar Baumgartens sind etwa zeitgleich mit den unter dem Oberbegriff Landschaft zusammengefassten entstanden. Nach wie vor begegnet Baumgarten bis zu seinem Aufenthalt 1978/79 bei den Yanomami in Venezuela den fremden Kulturen nur über Dokumente ethnographischer Forschung. Neben den Repräsentationsmedien Photographie, Text und Film spielte bei der Vermittlung fremder Kulturen von Anfang an auch die Präsentation von Gegenständen fremder Kulturen in den abendländischen ethnographischen Museen eine wichtige

---

[123]Lothar Baumgarten, Text zum Film *Der Ursprung der Nacht*. Die Zeichensetzung entspricht der Quelle.

Rolle. Die im Folgenden untersuchten Arbeiten handeln von diesen spezifisch ethnographischen Verfahrens- und Vermittlungsformen oder greifen sie als Medien auf. Vor allem aber implizieren sie die Probleme interkultureller Begegnungen, wie sie im 19. Jahrhundert mit seiner in der westlichen Ideenwelt dominierenden und ungeheuer auswirkungsreichen Vorstellung einer beherrschbaren Natur stattgefunden haben. Hier liegen die Grundlagen des fortschrittsgläubigen Rationalismus und Ethnozentrismus, die zu einer grundlegenden Neudefinition des Verhältnisses zwischen Natur und Kultur führten.

Erst gegen Ende dieses Kapitels wird die tatsächliche Reise in die Fremde angerissen und diese reale Begegnung anhand dort entstandener Photographien vorgestellt. Doch zunächst geht es in der folgenden Arbeit noch von Düsseldorf aus um die Frage des Anderen und des Eigenen, geht es um die Frage nach der eigenen Identität.

2.2.1. *Ethnography: Self and Other*, 1968

Die Arbeit *Ethnography: Self and Other* von 1968 (Abb. 60) besteht aus zwei Schwarzweiß-Photographien[124]: Die eine zeigt das Porträt einer Indianerin, deren Gesicht mit Ornamenten bemalt ist. Die Frau ist frontal aufgenommen. Sie trägt Ohrringe, und ihr Hals ist mit drei Perlenketten geschmückt. An der unteren Bildkante steht auf einem weißen Streifen folgender Text, der die ethnische und geographische Herkunft der ernst und skeptisch blickenden Frau benennt: „India Caduveo (Mbayá), Rio Nabiléque“. Auf dem anderen, gleich großen Photo ist ein in ähnlicher Weise aufgenommener Mann mit Federn im Haar zu sehen. Während die Frau mit ihren dunklen Augen den Betrachter eindringlich anzublicken scheint und ihr Antlitz klar und plastisch erscheint, ist ein Blickkontakt zum Mann nicht möglich: Seine Augen sind nicht zu erkennen, es eröffnen sich nur schwarze Flächen, wie Höhlen. Das Gesicht des Mannes ist schlecht ausgeleuchtet, während die wild nach allen Seiten ins dunkle Haar gesteckten Federn deutlich zu sehen sind. Der nackte Oberkörper scheint dunkel zu sein, doch die Gesichtszüge verraten auch ohne Herkunftsangaben einen weißen Mann. Es ist eine Aufnahme Lothar Baumgartens. Die Frau dagegen hat schon vor langer Zeit gelebt. Ihr Bildnis ist eine aus dem Jahr 1904 stammende Reproduktion einer frühen ethnographischen Aufnahme aus der Sammlung Guido Boggiani, Buenos Aires, die Photo-Porträts von Menschen fremder Kulturen umfasst. Ihr Gegenstück - der Künstler Baumgarten - hat sich in die gleiche Pose wie sie begeben und selbst abgelichtet.

---

[124] Erstmals wurde die Arbeit in Interfunktionen 5, Köln 1970, publiziert. Hier gestaltete Baumgarten unter der Rubrik „Neue Leute“, S. 118 ff. einige Seiten. Auf einer Doppelseite wurden beide Photos jeweils ganzseitig ohne Angaben zu Titel oder Maßen abgedruckt. Ein weiteres Mal wurde sie im Kat. Ausst. America Invention, Guggenheim Museum, New York 1992, S. 31, publiziert. Von hier stammen die Angaben. Ob, und wenn ja, wo die Arbeit im Rahmen einer Ausstellung präsentiert wurde, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden.

Die Frau wurde wahrscheinlich bereits Ende des 19. Jahrhunderts von einem Ethnographen aufgenommen, der wie viele seiner Kollegen damals hastig mit der Kamera bewaffnet die entlegensten Regionen durchforschte, um Aufnahmen von Menschen zu machen, bevor diese endgültig ausgestorben sein würden. Wenigstens Photos sollten von diesen fremden, „ursprünglichen“ Menschen überleben. Es war die Zeit, als die koloniale Expansion ihren Höhepunkt erreicht hatte und die Ethnologie eine eigenständige wissenschaftliche Disziplin geworden war, deren Aufgabe im Dokumentieren und Bewahren lag. Die Photographie und vor allem die 1888 entwickelte kleine und bewegliche Kodak-Kamera leisteten bei diesem Vorhaben als Hilfsmittel, das „realitätsgetreue“ Abbilder der Wirklichkeit liefern sollte, unentbehrliche Dienste. Aber die optimistisch vorgetragenen Hoffnungen, die Photographie würde im besten Fall zu einem vorurteilsfreien Bild fremder Kulturen beitragen, erfüllte sich auch in der Zeit der großen völkerkundlichen Photosammlungen, etwa von 1860 bis zum ersten Weltkrieg, nicht. Wie Thomas Theye feststellte, blieb die Photographie im 19. Jahrhundert im Wesentlichen zwei Grundrichtungen verhaftet:

> „Diese sind einerseits mit der Vermessung des fremden Menschen, der Inventarisierung seiner materiellen Kultur und andererseits mit dem Weiterverfolgen überlieferter Stereotypen in der inszenierten Menschendarstellung zu charakterisieren.“[125]

An der Darstellung der Menschen in ihrem Alltag waren die ersten anthropologisch ambitionierten Photographen und Reisenden kaum interessiert.

> „Gefragt waren vielmehr die aufgereihten typischen Rassenmerkmale, die photographische Dokumentation der Andersartigkeit und auch Distanz.“[126]

Das Photo der Indianerin, welches Baumgarten verwendet, zeigt diese nicht in ihrer alltäglichen Umgebung. Dem Photographen ging es nicht um ihren Lebenskontext, sondern nur um ihre Physiognomie und ihren Schmuck. Sie wurde aus ihrer Umgebung herausgelöst und vor einem hellen Hintergrund in einem transportablen Photostudio photographiert. Vor ihr hatten schon einige ihrer Familienmitglieder dieselbe Position eingenommen, und nach ihr folgten noch andere - doch alle nach dem gleichen Schema. Objektiv wollten diese Photos die Menschen zeigen, in ihrem Habitus, in ihrer Physiognomie. Nicht die Individualität war gefragt, sondern das Typische einer Gruppe. Der Mensch wurde auf diesen Photos in erster Linie objekthaft wiedergegeben (Abb. 61). Das war nicht nur Ausdruck des scheinbar wissenschaftlichen Strebens nach Objektivität, sondern auch der weit verbreiteten Auffassung, dass die „Ureinwohner“ der

---

[125] Thomas Theye, Eine Reise in vergessene Schränke. Anmerkungen zu Photosammlungen des 19. Jahrhunderts in deutschen Völkerkundemuseen, in: Photogeschichte - Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Photographie, Jg. 5, Heft 17, 1985, S. 18f.

[126] ebd., S. 10

Kolonien der Natur zugerechnet wurden und als solche zum Besitz des weißen Herrn gehörten. Die Photos konnten wie Besitzdokumente über Menschen sein, deren Status sich nicht wesentlich von exotischen Kostbarkeiten und Produkten unterschied.

Der Künstler Baumgarten bedient sich für sein Bild des gleichen Musters wie die korrespondierende Aufnahme aus dem 19. Jahrhundert. Gleichwohl gelten für ihn ganz andere Voraussetzungen: Als Mitglied der europäischen Gesellschaft des späten 20. Jahrhunderts und als Künstler, dem ein Höchstmaß an Individualität und Subjektivität zugestanden wird, lichtet er sich wie ein „Wilder“ mit Federn ab. Dahinter steckt ein tiefer greifendes Pogramm. Der Künstler ist Subjekt und Objekt zugleich, Photograph und Photographierter, während sein Pendant kein Mitspracherecht hatte und von einem Photographen-Subjekt „objektiv“ photographiert wurde. Baumgarten stellt sein Bildnis gleichranging neben das der Frau aus dem 19. Jahrhundert und wählt eine sehr ähnliche Darstellungsform, die außer Äußerlichkeiten, welche auf fremde Kulturen verweisen wie die ornamentale Bemalung oder die Federn, nichts über den jeweiligen Menschen preisgeben.

Identifiziert sich der Künstler mit den „Wilden" wie viele seiner Kollegen des frühen 20. Jahrhunderts, die zu Außenseitern der Gesellschaft geworden sind? Vielleicht kann der Bildtitel Aufschluss geben: *Ethnography, Self and Other*. Der Rekurs auf die Ethnologie und ihre photographische Methode ist allein aus der Anschauung deutlich geworden, er wird hier bestätigt. Doch wer ist „Self“ und wer „Other“? Präsentiert wurde das Photopaar jeweils mit der Frau links und dem Künstler rechts, oder man könnte auch lesen: zuerst die Frau und dann der Mann. Dem Titel zufolge ist „Self“ die indianische Frau aus Südamerika und „Other“ der europäische bildende Künstler. Während auf den ersten Blick die fremde Frau das Andere par excellence repräsentiert, zumindest in unseren Köpfen, kehrt Baumgarten mit einfachsten Mitteln die aus westlicher Perspektive festgesetzte Vorstellung über das Verhältnis des Selbst zum Anderen um. Der Künstler macht sich in seinem Selbstbildnis zum Anderen. Die Grenze, die beide als Mitglieder unterschiedlicher Kulturen und Zeiten unweigerlich voneinander trennt, wird im Kunstwerk eingeebnet, indem sich der Künstler äußerlich der Indianerin angleicht. Beide begegnen sich im Kunstwerk nicht als Fremde, sondern als voneinander verschiedene gleichberechtigte Menschen. Jeder erscheint als das Andere des anderen Selbst.

Zabel bemerkt in diesem Zusammenhang, dass das Prinzip der Imitation, das schon die in den Rheinauen aufgenommenen Bilder tropischer Natur kennzeichnete, angesichts der sich den Indianern angleichenden Selbstbildnisse als eine zentrale Kategorie erscheint, die auf die Idee der Mimesis verweist[127]. Er führt dabei mit Bezug auf

---

[127] Zabel (2001), S. 43

Gebauer und Wulf zwei aus einer Vielzahl von Charakteristika der Konzeption von Mimesis an. Einerseits verweist er darauf, dass Mimesis Elemente der Identifikation einer Person mit einer anderen enthält, andererseits beruft er sich darauf, dass Mimesis als eine Kraft angesehen wird, die durch Nachahmung Bilder hervorbringt. Im Falle des Doppelbildnisses könnte sich demnach tatsächlich ein von Gebauer/Wulf bezeichneter „fiktiver Raum" eröffnen, „etwas Unsichtbares, etwas zwischen Sein und Nichtsein, zwischen Wahrem und Falschem, zwischen dem Selben und dem Anderen"[128].

Doch tatsächlich muss, wie Zabel richtig bemerkte, angesichts des Bildnisses *Ethnography: Self and Other* noch mitgedacht werden, dass „Baumgarten die Selbstzeugnisse nicht in Bezug zu den wirklichen Objekten setzt, sondern zu Reproduktionen von ethnographischen Photographien, die wiederum nicht das naturhaft Originäre der Abgebildeten repräsentieren, sondern eine bestimmte Perspektive der Photographen"[129]. Diese Perspektive selbst war bereits ein mimetischer Versuch der Photographie des 19. Jahrhunderts, ein möglichst getreues Bild der Natur zu entwerfen. Darauf hinzuweisen, wie kulturell bestimmt diese Versuche waren, ist zweifelsohne eine Intention innerhalb Baumgartens künstlerischer Konzeption. Darüber hinaus evoziert er auch immer durchaus idealistisch die Nachahmungsrituale der Zauberer und Schamanen, die die Natur beschwören, um sie für ihre Ziele zu beeinflussen. Demgegenüber steht das westliche zweckrationale Denken, das sich die Natur untertan machte und diese beherrscht, statt sich ihr in mimetischen Prozessen anzugleichen. Im Zuge der Rationalisierung und Zivilisierung kam es dann auch zu der einschneidenden Trennung von Subjekt und Objekt; das menschliche Individuum ist nun nicht mehr Teil der Natur, sondern steht ihr scheinbar mächtig gegenüber.

Baumgarten bringt sich also mit dem Doppelbildnis nur mehr modellhaft in die Nähe der im zweifelsohne ersehnten, scheinbar in Einklang mit der Natur stehenden Indianerin, denn die mimetische Annäherung an ihr Bildnis ist doch nur eine Annäherung an bereits im 19. Jahrhundert durchgeführte westliche Vorstellungen und Bilder von der fremden Natur und führt dadurch wieder zu seiner eigenen Kultur und ihren Bildern zurück. Da es aber eine Identität von Bild und Wirklichkeit sowieso nie geben kann, können die künstlerischen Äußerungen als „Materialisierungen des Imaginären" gelesen werden. Nach Zabel „ruft Baumgarten Kunst als Prinzip der Mimesis in Erinnerung, das eine Möglichkeit bietet, in den Zwischenräumen zwischen Realität und Fiktion als Brücke zur Welt des Anderen zu schlagen"[130]. Und wie bereits in der Einleitung festgehalten wurde, ist die Kunst mit ihren spezifischen Eigenschaften durchaus dazu geeignet, Erkenntnisse zu vermitteln und die Welt zu reflektieren.

---

[128] Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph, Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, Reinbeck 1992, S.62
[129] Zabel (2001), S. 45
[130] Zabel (2001), S. 49/50

Das soll uns noch einmal zum Verhältnis des Selbst und des Anderen führen, das in *Ethnography: Self and Other* explizit thematisiert wird. „Fremdes ist nicht einfach ein Anderes (...), das (...) durch *Abgrenzung* vom Selben (...) entsteht.“[131] Insofern können wir durchaus noch einmal imaginär die Nähe zwischen den beiden photographierten Menschen in Baumgartens Arbeit herstellen, um dann einen Schwenk zum Verhältnis des Selbst und des Anderen bei Claude Lévi-Strauss zu machen.

Grundsätzlich kann eine Einheit zwischen beiden Bildnissen hergestellt werden, denn wenn der Künstler sich als der Andere bezeichnet und die Indianerin als das Selbst, dann gilt zugleich, dass die Indianerin das Andere des Künstlers ist. Baumgarten verwendet nicht die wirklich trennende Dichotomie Eigenes-Fremdes, sondern weist mit dem Selbst und dem Anderen zugleich auf das Phänomen hin, das seit Freud und damit auch seit Beginn des 20. Jahrhunderts und seiner zunehmenden Identitätsproblematik Identifikation genannt wird. Nach Waldenfels bedeutet das nichts anderes, als „dass ich selbst werde durch Einbeziehung anderer“. Diese anderen können Elternteile, Vorfahren oder soziale Gruppen sein - oder eben auch Vertreter fremder Ethnien. Das ist an sich vor dem Hintergrund der aktuellen postkolonialen Debatte aber kein unproblematischer Sachverhalt, wenn ein Fremder benutzt wird, um eben das Selbst zu konstituieren.

Für Lévi-Strauss ist das aber noch konstituierend innerhalb des identifikatorischen Prozesses in der Ethnographie. Claude Lévi-Strauss betonte die Identifikation mit dem Anderen als das zentrale Moment seines Strukturalismus und der mit ihm verknüpften Absage an die Dominanz subjektiver Reflexion. Die Grundlagen dazu findet Lévi-Strauss mit romantischem Blick bei Rousseau, genauer in dessen Diskurs über den Ursprung der Ungleichheit, denn dieser „beruht auf einer Auffassung vom Menschen, die den Anderen im Ich voraussetzt, und in einer Auffassung von der Menschheit die dem Leben dem Vorrang vor dem Menschen gibt.“[132]

Für Lévi-Strauss erschließt sich der Grundgedanke Rousseaus, dass der Mensch beginnt Mensch zu sein, indem er seine Identität mit allen, die ihm gleichen, bekundet, am ehesten dem Ethnologen. Dessen Beruf und Existenz sind dadurch gekennzeichnet, dass das Selbst und der Andere, der ein Fremder ist, wechselseitige Implikationen bilden. Rousseau postulierte die Identifikation mit dem Anderen - möglichst dem fremdesten von ihnen - und weigerte sich, sich mit sich selbst zu identifizieren, „das heißt der Verweigerung alles dessen, was das Ich ‚annehmbar’ machen kann“[133]. Stattdessen sprach er von sich in der dritten Person: „Ich ist ein Anderer.“ Nachdem der Ethnologe dies gelernt und durch die ethnographische Erfahrung bestätigt hat, so folgert

---

131 Bernhard Waldenfels, Topographie des Fremden, S. 20/21

132 Claude Lévi-Strauss, Jean-Jacques Rousseau, Begründer der Wissenschaften vom Menschen, in: Strukturale Anthroplogie II (SA II), Frankfurt/Main 1992, S. 49

133 (SA II), S. 51

Lévi-Strauss, kann er auch den Nachweis erbringen, „dass der Andere ein ‚ich' ist"[134]. Und das anzuerkennen steht heute noch wie vor an.

Selbstreflexion ist also Voraussetzung strukturaler Anthropolgie aufgrund folgender Sachverhalte: 1. In der Feldforschung wird „der Beobachter in der ethnographischen Erfahrung sein eigenes Beobachtungsinstrument"[135]. 2. „Das ‚Selbst' des Ethnologen erweist sich als Anderes, wenn er *sich* aus der Perspektive des Anderen *als Anderer* erfährt, wenn er die Fremdheit erfährt, die er selber für den Fremden darstellt."[136] So also kann er aus einer Distanz heraus sich selbst wieder begegnen, kann sich nicht nur mit seinem ihm bereits bekanntem Selbstverständnis wahrnehmen, sondern als Anderer. Für Lévi-Strauss eröffnet nun „die Identifikation mit dem Anderen, welche bloße Identität mit sich verweigerte und die Übernahme *eigener* Andersheit ermöglichte", schließlich den Zugang zum Unbewussten. Diesem ist es zu verdanken, dass der Gegensatz von Ich und Anderen überwunden werden kann, weil die unbewusste Geistestätigkeit zwischen dem Ich und dem Anderen und in uns denkt. Durch die rousseausche Revolution finden nach Lévi-Strauss nun „befreit von einem Antagonismus, den allein die Philosophie zu schärfen suchte, (...) das Ich und der Andere ihre Einheit wieder. Eine ursprüngliche Verbindung, endlich wieder erneuert (...)"[137]. Es eine Absage an den Humanismus und an das Subjekt, deren Dominanz im europäischen Geistesleben zu einer Abgrenzung vom Anderen und zur eurozentristischen Perspektive geführt hatte, mit allen praktisch-politischen Konsequenzen des Imperialismus und Kolonialismus. Rousseau komme nun vor allem das Verdienst zu, mit der Identifikation wieder zu vereinigen, was Politiker und Philosophen ständig auseinander zu reißen trachten: „(…) das Ich und der Andere, meine Gesellschaft und die fremden Gesellschaften, Natur und Kultur, Sinnlichkeit und Verstand, die Menschheit und das Leben."[138]

Deutlicher könnte kaum formuliert werden, um welche Polaritäten es Baumgarten in seiner Kunst geht und wonach er sich sehnt. In seiner Arbeit *Ethnography: Self and Other*, die durchaus im Kunstkontext als Selbstbildnis gelesen werden kann, vermittelt er mit einfachen, doch sorgsam ausgewählten Strategien paradigmatisch die Identitätssuche des Künstlers im Rekurs auf Lévi-Strauss' oben erwähnte Aussagen in der Tradition Rousseaus. Es geht allerdings nicht um den Künstler allein. Der Künstler erfährt sich als exemplarisches Individuum modellhaft als Anderer, um schließlich den Gegensatz zwischen dem Selbst und dem Anderen aufzulösen und Dialog zwischen beiden möglich zu machen. Wohlgemerkt spielt sich das alles in der Imagination ab. Die

---

134 (SA II), S. 48f.
135 (SA II), S. 47f.
136 Hinrich Fink-Eitel, Die Philosophie und die Wilden, Hamburg 1994, S. 46
137 (SA II), S. 51
138 (SA II), S. 56

Arbeit steht nahezu am Anfang von Baumgartens Werk und ist zeitlich parallel zu den im ersten Abschnitt behandelten imaginären Reisen zu fremden Landschaften entstanden. Wie die Reisen Geschichten erzählen, die Korrelationen zu Berichten früher europäischer Reisender aufweisen, so findet die Identifikation des Künstlers ihren Bezugspunkt in den komplexen Vorgängen der Selbstreflexion und Identifikation, die Lévi-Strauss zufolge Bedingungen dafür sind, einen Dialog mit dem Anderen aufzunehmen.

Mit der bereits unter 2.1. erwähnten Identifikation mit dem Schamanen in der Photoarbeit *Makunaima* (Abb. 32) bringt Baumgarten ein anderes Modell des Künstlers ein. Dort schwingt die Sehnsucht mit, im Ritual bzw. im künstlerischen Prozess Natur und Kultur wieder zu vereinen. Doch dieses Modell funktioniert für Baumgarten nicht in gleichem Maße wie für seinen Lehrer Beuys, der in der Aktion mit dem Kojoten in New York in einem schamanistischen Mensch-Tier-Ritual die Beziehungen zur Natur aktivieren wollte (3.4.1.) und sich auch tatsächlich als eine Art Schamane verstand, der explizit durch den Rekurs auf unbewusste Mächte verändernd wirken wollte. Baumgarten dagegen imaginiert zwar einen Zugang zur vorbewussten Welt, doch für die dazu vermittelten Bilder verwendet er nur spärlich Requisiten und nimmt Posen ein, die zwar die Erinnerung an Schamanen hervorrufen, doch unzweifelhaft erkennen lassen, dass es eben nur improvisierte europäische Figuren sind, die, wie Kinder im Spiel, fremde Welten nachahmen. Dieses einerseits spielerische, doch zugleich selbstreflexive Vorgehen Baumgartens zeigt, dass es nach den euphorischen Aufbrüchen in der Kunst der 60er Jahre nun eher um Standortbestimmung geht. Diese läuft bei Baumgarten eben über die Auseinandersetzung mit den grundlegenden Identifikationsprozessen der Ethnologie und über die grundsätzliche Frage nach dem Selbst und dem Anderen.

2.2.2. *Unsettled Objects*

Zwischen 1968 und 1970 untersuchte Lothar Baumgarten systematisch die Präsentationsstrukturen ethnographischer Museumspraxis. Seine Reisen führten ihn zu den ethnographischen Museen in Kopenhagen, Berlin, Paris, Turin, Brüssel und Oxford. Dort entstanden als eine Art „Studienmaterial“ zahlreiche Lichtbilder von den Ausstellungsräumen und Archiven.

Die Aufnahmen vom Pitt Rivers Museum in Oxford verwendete Baumgarten als Material für ein Katalogprojekt, das zur Ausstellung *America Invention* im New Yorker Guggenheim Museum 1993 (2.4.2.4.) erschienen war und als eigenständige Arbeit verstanden werden kann. In der Mitte des Heftes, welches das Hochformat des vom Museum herausgegebenen „Guggenheim Magazine“ aufnimmt, wurden doppelseitig Farbphotographien unter dem Titel *Unsettled Objects* abgebildet (Abb.62-65). Die Photos sind teilweise unscharf, wirken wie Schnappschüsse. An den Kanten, dort wo der

Daumen das Magazin hält und die Seiten schnell durchblättern lässt, sind vertikal und relativ groß Worte, genauer Verben im Passiv, abgedruckt. Teilweise wurden sie schwarz über die Photos gedruckt, teilweise erscheinen sie weiß, als ob sie aus den Photos herausgeschnitten wären. Zusammen gesehen bilden die Worte eine Art Lexikon, das die Beziehung zwischen dem Museum und den Dingen markiert[139]: Oder, in den Worten Baumgartens: „The words describe the unsettled psyche of objects transported from one culture to another."[140]

> displayed, imagined, classified, bewildered, reinvented, generalized, celebrated, lost, protected, consumed, climatized, confined, collected, forgotten, evalueted, questioned, mythologized, politicized, admired, analyzed, negotiated, salvaged, disposed, claimed, accumulated, decoded, composed, disciplined, named, transformed, neutralized, simulated, photographed, restored, neglected, studied, subtitled, rationalized, narrated, valued, obfuscated, selected, fetishized, registered, juxtaposed, owned, moved, counted, treasured, polished, ignored, traded, stored

Die auf den Photos sichtbaren Gegenstände entstammen verschiedenen Funktionszusammenhängen und wurden von verschiedenen Gesellschaften aus der ganzen Welt zusammengetragen. Das Schicksal der „heimatlosen Objekte“ wird von Baumgarten in Form einer nüchternen Aufzählung der Passiv-Verben beschrieben und den Photos eingeschrieben. Zugleich weisen die Worte über die Dinge hinaus und stehen für das Schicksal der Völker, das sie im Zuge der Kolonialisierung erfuhren.

Die Arbeit führt zur Geschichte der so genannten Völkerkundemuseen und dem sich dort spiegelnden Umgang mit den Kulturen der indigenen Gesellschaften. Deren Vorläufer waren die seit der Renaissance bei Adel und reicher Kaufmannschaft beliebten Kunst- und Wunderkammern, in denen allerlei Kuriositäten und auch bereits exotische Mitbringsel aus der „Neuen Welt“ ihren Ort fanden. Doch erst im 19. Jahrhundert wurden Sammlungskonzepte entwickelt für die im Zuge der expandierenden Handelsbeziehungen und fortschreitenden Kolonisierung der Welt im Kontext der jeweils nationalen Kolonialinstitute angesiedelten „Völkerkundemuseen“, die vor allem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zunahmen. An Material fehlte es nicht. So beherbergte etwa das Berliner Museum bei seiner Eröffnung 1886 allein fast 10.000 afrikanische Objekte. 1919/11 erbrachte eine einzige deutsche Expedition nach Neuguinea und dem Pazifik dem Hamburger Museum 7.000 Objekte.

Das scheinbar blinde, perspektivlose Sammeln von Fakten und Gegenständen vor allem von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an war dem Rettungsgedanken verbunden. Es ging den Ethnologen in damaliger Sicht tatsächlich um Objektivationen, die als

---

[139] S. Michael Govan, In the Name of the Other, in: Kat. Ausst. America Invention, Guggenheim Museum, New York 1993, S. 27

[140] Lothar Baumgarten, ebd., S. 2

Materialien der Analyse der Menschheitsentwicklung und des Völkervergleichs zugrunde gelegt wurden. Der erste Direktor des Berliner Völkerkundemuseums Adolf Bastian beschrieb 1881 den Zustand der Naturvölker als „ (…) Gebäude in hellen Flammen (…) wo es vor allem hastig zu retten gilt, was übrig sein mag."[141] In der Torschlusspanik hatte man allerdings weniger die Menschen dieses Gebäudes im Sinn als vielmehr die Dinge. Während gerettete Menschenleben im materialistischen Europa kaum Aufsehen erregt hätten, zeigte sich ein greifbares und sichtbares Ergebnis der Rettungsaktionen der regelrecht ausschwärmenden Reisenden in den mit religiöser Kunst, Arbeitsgeräten, Möbeln, aber auch mit hastig dokumentierten Mythen und Gebräuchen der vom Untergang bedrohten Kulturen voll gestopften Museen und Archiven. Hier machte sich Europa ein auswirkungsreiches Bild von den fremden Kulturen.

> „Die von den Praxiszusammenhängen losgelöste Betrachtung hat in der Vergangenheit zu den wildesten Spekulationen, Assoziationen und Ideologien geführt und die Grundlage für dauerhafte Klischees und Projektionen eigener Kultur- und Lebensideale; sie hat zu abstrakten ethnozentristischen Vergleichen mit unseren eigenen antiken und modernen Kulturen geführt.“[142]

Solche Vergleiche gingen zugunsten der westlichen Zivilisation aus, für deren Wert und Fortschritt die „primitiven“ Gegenstände der „Eingeborenen“ den Beweis erbringen sollten. Aus solcher Überlegenheit heraus konnten sich die westlichen Ethnologen aus den „Kulturnationen“ berufen fühlen, Geschichtsschreiber, Theoretiker usw. der schriftlosen „Naturvölker“ zu werden. Kontakt schien angesichts der zahlreich bestückten europäischen Museen nicht mehr vonnöten, denn der Wissenschaftler bräuchten nach Bastian nur mehr in den Gegenständen wie in Texten zu lesen.

> „Da die Naturvölker der Schrift entbehren, also derjenigen Texte, aus denen in den Bibliotheksräumen die Geschichte der Culturvölker herausgelesen wird, hat als Ersatz dasjenige zu dienen, woran ergologischmanufactureller Verfertigung ein psychischer Anhauch klebt, und so an Stelle der Texte bieten sich bei den Wildstämmen die ethnologischen Sammlungen an, um aus deren symbolischer Schrift das Gedankenleben zu entziffern. Mit solchen Texten ist das Museum (...) gefüllt, ein Thesaurus für wissenschaftliche Forschung.“[143]

Zweifelsohne herrschte in den frühen Konzeptionen der Völkerkundemuseen ein „formalistisches Prinzip des Sammelns kombiniert mit ästhetisch-exotischer Entdeckerfreude"[144] vor. Völker- und Volkskundler entdeckten die schöne und seltsame Fremde, sammelten und vermittelten sie in Museumsdarbietungen und Publikationen. Dort begannen die Dinge herausgelöst aus ihrem soziokulturellen Beziehungsgefüge ein

---

[141] zit. nach Ina-Maria Greverus, Kultur und Alltagswelt, München 1978, S. 24 f.
[142] Hans-Jürgen Heinrichs, Wilde Künstler, Hamburg 1995, S. 70
[143] Adolf Bastian, zit. nach Thomas Theye (1985), S.3f.
[144] Ina-Maria Greverus (1978), S. 26

Eigenleben zu führen. Nun sind sie Trophäen der Reisenden, Schauobjekte oder Zeugen der Vergangenheit.

Begegnungen im Museum sind nie unvermittelt. Im Museum werden die ihrem ursprünglichen Kontext und Gebrauch enthobenen Dinge in eine neue Ordnung gebracht. Diese kann nach geographischen, zeitlichen oder thematischen Gesichtpunkten konzipiert sein. Im Falle des Pitt Rivers Museums wurden die Dinge schon vom Gründer August Henry Lane Fox Pitt Rivers typologisch geordnet, um die Abfolge der Ideen erkennen zu können. Seit der Eröffnung der Sammlung im Jahr 1874 ist das so geblieben und lässt Gegenstände aus fremden Kulturen zu Akteuren recht kurioser Arrangements werden, die gar nichts mehr mit ihrer Herkunft zu tun haben.

In Lothar Baumgartens Photos vom Pitt Rivers Museum in Oxford wird das Augenmerk denn auch nicht auf die einzelnen Dinge gelegt, sondern auf die Zusammenstellung, die Schaukästen, die Etikettierung und Beschriftung, den Rahmen und das räumliche Ambiente. Die Ausstellungsräume sind brechend voll. Riesige Totempfähle drängen sich an die Cast-iron-Architektur: Schwarz eingefasste Schaukästen, die an gläserne Särge zur Aufbahrung von Heiligen erinnern, sind gefüllt mit Musikinstrumenten, Schüsseln, Masken, oder Kleidung. Federschmuck harrt verschnürt in Vitrinen. Manche sind mit blauen Vorhängen verhängt. Zwischendrin wartet ein Stuhl auf einen Aufseher im menschenleeren Ausstellungsraum. Manchmal spiegelt sich in den Glasscheiben der Vitrinen das elektrische Licht und legt sich in Form von Reflektionen über die Ausstellungsstücke. Über dem Ganzen spannen sich riesige Segel und schweben Boote. Ein Photo (Abb. 66) zeigt ein auf einem Glasschrank liegendes seltsames Werkzeug: Es ist ein quadratischer Fächer aus Holz mit einem Griff. Dieser dient dazu, die Reflektionen des darüber hängenden Lichts abzulenken, damit eine möglichst unmittelbare Begegnung zwischen Betrachter und Objekt vonstatten gehen kann, ohne dass sich die Umgebung oder der Betrachter selbst im Glas spiegelt. So wie das Objekt positioniert ist, zufällig liegt es da, könnte es selbst ein Artefakt sein. Doch es gehört untrennbar zum Museum und steht laut Baumgarten symbolhaft für dessen Konzeption: die Isolierung der Gegenstände aus dem Umfeld und Leben.

> “Framed through the ‘ethnographic’ lens of Baumgarten’s camera, it is not only the object that represents, that is Other, but also the museum. The subject of Baumgarten’s investigation in these photographs is not the Other represented in the artifacts encased, but rather the site of the encounter with the Other - represented in the forms of cases, the architecture, the labels, the arrangement of objects, the storage drawers, and the discernable history of interaction with the Other represented in the construction of the museum itself."[145]

---

[145]Michael Govan, In the Name of the Other, in: Kat. Ausst. Lothar Baumgarten, *America Invention*, Guggenheim Museum, New York 1993

Es ist also das Museum als Ort der Begegnung mit der fremden Kultur, das Baumgarten mit *Unsettled Objects* reflektiert. Explizit äußerte er sich dazu im Katalog zur Ausstellung Kunst-Welten im Dialog, an der er sich mit *Unsettled Objects* in Form einer Diaprojektion[146] beteiligte:

> „Die Sehnsucht nach enzyklopädischer Vollständigkeit und dem Besitz umfassender Erkenntnis macht den Anspruch der Wissenschaft und der aus ihr resultierenden Sucht, in der Aneignung und Anhäufung des Unbekannten, deutlich sichtbar. Dieses Verlangen nach Kontrolle produzierte eine ungeahnte Summe von Tätigkeiten und deren Organisation im Umgang mit ethnographischen Objekten, sie stehen hier repräsentativ für historisch gewordene Aktivitäten museologischer Praxis: displayed imagined classified bewildered (...).“[147]

An dieser Stelle sei nur kurz darauf verwiesen, dass Baumgarten grundsätzlich eine kritische Haltung gegenüber dem zeitgenössischen Museumsbetrieb einnimmt, dies gilt für Kunstmuseen ebenso wie für ethnographische Museen. Zabel hebt dies im Zusammenhang mit *Unsettled Objects* besonders hervor[148]. Im Hinblick auf die Kunst wird im Kontext des Abschnittes 2.4. bei den entsprechenden Arbeiten darauf verwiesen. Diese kritische Haltung ist auch Ausdruck genereller Vorbehalte in Bezug auf die Institutionen und das System Kunst von Seiten der Künstler zu Beginn der 1970er Jahre (siehe dazu auch 3.2.4.)[149]. Im Kontext dieses Kapitels erscheint es wichtiger, mit einer weiteren Arbeit den Kosmos des ethnographischen Museums im Auge zu behalten - und zwar wesentlich deswegen, weil die Völkerkundemuseen die maßgeblichen Orte für die Vermittlung fremder Kulturen und eben auch für die Begegnung mit diesen via Alltagsobjekten und Kultgegenständen sind. Auch die Künstler der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts holten sich in den Völkerkundemuseen Anregungen für neue Werke. Sie interpretierten weitgehend über formale Analogien eine Verwandtschaft zum eigenen Schaffen in die Kultgegenstände hinein und waren weniger an einem Verstehen der fremden Kulturen interessiert als an einer Erneuerung und Belebung der eigenen[150].

Baumgarten steht als Besucher der ethnographischen Museen Europas also in einer langen Tradition von Künstlern, die fremden Kulturen ausschließlich im Museum

---

146 *Unsettled Objects*, 1968/69, Diaprojektion, 80 Dias, Marian Goodman Gallery, New York

147 Baumgarten in: Kat. Ausst. Kunst-Welten im Dialog, Köln 1999, S. 370

148 Zabel (2001), S. 178ff.

149 Wobei Baumgarten deswegen keineswegs den Institutionen den Rücken kehre, sondern im Gegenteil: Kunstinstitutionen sind eindeutig am häuftigsten Orte seiner Installationen.

150 Zum Thema des Primitivismus siehe einerseits den durchaus umstrittenen, aber am Beginn einer eingehenderen Auseinandersetzung mit dem Primitivismus stehenden Katalog zur Ausstellung Primitivismus in der Kunst des 20. Jahhunderts, Hg. William Rubin, Museum of Modern Art, New York, 1984. Sehr präzise und kritisch ist die Forschungslage zum Primitivismus in folgender Arbeit dargestellt: Bärbel Küster, Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900, Berlin 2003

begegnet sind. Doch sind seine Photos und sein Rekurs auf die Geschichte der Kolonialisierung und der ethnographischen Sammlungen vor dem Hintergrund einer völlig anderen Intention entstanden.

2.2.3. *Métro-Nome*, 1987

Seinen Beitrag zur Ausstellung *L´époche, la mode la morale la passion*, die 1987 im Pariser Centre Georges Pompidou anlässlich dessen 10-jährigen Bestehens stattfand, realisierte Lothar Baumgarten im Musée des Arts Africains et Océaniens. Der Titel *Métro-Nome* bezieht auf sein ursprüngliches Vorhaben, die Métro-Stationen zwischen dem Völkerkundemuseum und dem Centre Pompidou umzubenennen. Sie sollten die Namen von Entdeckern, Kolonisatoren, Ethnologen und Schriftstellern tragen. Da das Projekt aus organisatorischen Gründen in der U-Bahn nicht verwirklicht werden konnte, entwickelte er einige Monate vorher einen großformatigen Métroplan im Musée des Arts moderne de la Ville de Paris[151]. Obwohl sich der Titel auf ein andernorts realisiertes Projekt bezieht, verweist die andere Seite des doppelsinnigen Wortes auf die Ausstellung im Völkerkundemuseum. Metronome sind durch ihr monotones Ticken entscheidende Bestandteile seiner Installation in zwei Räumen: Die Zeit ist vorbei.

Das Gebäude des Musée des Arts Africains et Océaniens befindet sich auf dem Gelände der „Exposition coloniale“, mit der Frankreich 1931 sein Imperium gefeiert hatte. Neben dem Museum sind noch verkleinerte Nachbauten fernöstlicher Gebäude zu sehen. Das Museum selbst ist ein neoklassizistischer Bau von Laprade und Jaussely und trägt das größte Flachrelief Europas an seiner Vorderfront. Das 1200 Quadratmeter große Relief von Janniot schildert die Expeditionen zu den Naturvölkern und deren Beitrag zur Kultur des Mutterlandes und der Menschheit. Der Schwerpunkt des Museums liegt auf Präsentationen primitiver Kunst aus der Südsee, Australien, Schwarz- und Nordafrika. Von der imperialen Pracht künden zwei Räume im Erdgeschoss. Beide dienten den Verantwortlichen der Ausstellung von 1931, dem Minister Paul Raynaud und dem Generalgouverneur in Marokko, Marschall Lyautey, als Empfangssalons. Wie es sich für eine Kolonialmacht gehörte, sind beide mit wuchtigem Art-déco-Kunstgewerbe aus Edelhölzern der Kolonien ausgestattet.

Diese beiden Rotunden waren der Schauplatz für Lothar Baumgartens Arbeit *Métro-Nome*. Zunächst benannte er sie um. Die Namen der Kolonialbeamten werden durch die von bahnbrechenden Ethnologen des 20. Jahrhunderts ersetzt. Der linke, sonst nach Marschall Lyautey benannte Raum hieß für die Dauer der Ausstellung *Salon Bronislaw Malinowski*, der rechte trug statt des Namens von Paul Raynaud, dem ehemaligen französischen Sekretär der Kolonien, den von Michel Leiris. (Abb. 67-70). Hier arrangierte

---

[151] Das Projekt wird unter 2.4.1.3. ausführlich besprochen.

Baumgarten afrikanische und ozeanische Objekte aus der Sammlung des Museums. Einige der Objekte präsentierte er nach „ästhetischen" Kriterien, andere nach „wissenschaftlichen" in übervollen Metall-Schränken. Allein damit macht er darauf aufmerksam, dass die Art und Weise, wie „primitive“ Gegenstände präsentiert werden, von veränderlichen hierarchischen Systemen abhängig ist. So berichtete Michel Leiris[152], dass nach dem Umzug der Sammlungen des Trocadéro-Museums in das 1937 anlässlich der Gründung des Museé de l'Homme errichtete Palais de Chaillot die Gegenstände zusammen mit umfangreichen ethnographisch-didaktischen Schau- und Texttafeln in nüchternen Metallschränken untergebracht wurden, um den Status der Ethnologie als legitime Wissenschaft zu betonen. Wurden ehemals die Gegenstände als Kuriositäten betrachtet, wurden sie nun „aufgewertet“ als wissenschaftliche Belegstücke.

Mit der Wahl von Bronislaw Malinowski und Michel Leiris als neue Namensgeber für die beiden Salons rekurriert Baumgarten auf die Geschichte der modernen Ethnologie im 20. Jahrhundert, deren zwei Stränge im Hinblick auf die Begegnung mit den fremden Kulturen von beiden verkörpert werden. Während der erste die Ethnologie in den Rang der Wissenschaften erheben wollte und auf Objektivität in der Forschung setzte, legte der aus dem Kreis der Surrealisten stammende Michel Leiris ein bekenntnishaftes Tagebuch einer Expedition vor, in dem die Subjektivität des Autors eine zentrale Rolle spielt.

Salon Malinowski

Bronislaw Malinowski gilt als Vater der Feldforschung. Während des Ersten Weltkrieges hielt er sich auf den Trobriand-Inseln in Melanesien auf[153]. Aus der unfreiwillig langen Dauer seines Aufenthalts zog er für die Ethnologie entscheidende Schlüsse. Durch sein Postulat der „Teilnehmenden Beobachtung“ und seine lebenslange wissenschaftliche Aufarbeitung seiner bei den Trobriandern gewonnen Erkenntnisse wurde er als Begründer einer neuen empirischen akademischen Disziplin gefeiert. Dementsprechend ist der Raum ausgestattet: Mitten im Raum, zwischen den originalen Möbeln, standen drei blaugrau gestrichene Stahlschränke aus dem Lagerraum des Museums. Als bräuchten sie Schutz vor Feuchtigkeit, wurden sie von Baumgarten auf Ziegelsteine gestellt. In die Metallspinde pferchte er Artefakte und Gerät der Südsee sowie ethnographische Dokumente. Dazu gesellten sich Stapel von Photographien, von verstaubten Masken und Statuen, denen Pappschildchen mit den wichtigsten Daten zu ihrer Identifizierung um den Hals hängen, Schutztiere, Trommeln, Gerät. Auf den

---

[152] siehe: Sally Price, Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft, Frankfurt/Main 1992, S. 131

[153] siehe: Fritz Kramer (Hrsg.) Bronislaw Malinowski, Schriften in vier Bänden, Frankfurt/M.: Bd.1: Argonauten des westlichen Pazifik, 1979 (orig. 1922), Bd. 2: Das Geschlechtsleben der Wilden in Nord-West-Melanesien, 1979 (1929), Bd. 3: Korallengärten und Magie, 1981 (1935), Bd. 4/1: Ein Tagebuch im strikten Sinne des Wortes, 1986, Bd. 4/2: Schriften zur Anthropologie, 1986

Tischen befanden sich ozeanische Keulen und Morgensterne, während auf dem dominierenden Schreibtisch die Insignien der Wissenschaft lagen: Tropenhelm, Filmdosen, Manuskripte. Die Sessel waren mit weißen Schonbezügen überzogen, welche die Aufschrift „Tabou“ trugen (Abb.67, 68).

Malinowski, der Begründer der modernen Ethnologie und Feldforschung, hatte ein wissenschaftliches, nach Objektivität ringendes Ideal, das sich von der Ethnographie des 19. Jahrhunderts absetzte, welche sich in ihrer Vorliebe für evolutionsgeschichtliche Konstrukte vor allem auf das Spektakuläre (wie Totem und Tabu etwa) und außeralltägliche Ereignisse (wie Riten und Feste) gestürzt hatte. Fritz Kramer bezeichnete diese frühe Form der Ethnographie als „Imaginäre Ethnographie“, denn:

> „Die Ethnographie des 19. Jahrhunderts entwirft im Hinblick auf die ‚eigene’ Kultur die ‚fremde’ als verkehrte Welt. (...) Das Tabu ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts und bezeichnet sehr genau das, was die Ethnographie als ‚Urgesellschaft’ und ‚Orient’ ausgegrenzt hat.“[154]

Malinowski wandte sich stattdessen bei der Erforschung fremder Lebenswelten in aufklärerischer Absicht den alltäglich gelebten, routinierten und gewöhnlichen Aktivitäten zu. Um die Magie eines „unvernünftigen Primitiven“ zu widerlegen, die in der Ethnologie des 19. Jahrhunderts vorgeherrscht hatte, stellte er Themen wie den Gartenbau oder den Fischfang ins Zentrum und untersuchte die magischen Praktiken im Kontext des alltäglichen, durchaus zweckrational und vernünftig organisierten Lebens. Er wollte hin zum „wirklichen Leben“, doch gleichzeitig hinderten ihn die Abwehrmechanismen daran, die er anwandte, um etwa nicht der sexuellen Freizügigkeit der Inselbewohner zu erliegen, die ihm ob seiner Herkunft aus dem viktorianischen Puritanismus ebenso faszinierend wie abstoßend erschienen. So konzentrierte er sich ganz auf seine ethnographische Beobachtungstätigkeit. Und in seinen anschließenden Veröffentlichungen versuchte er jenes wirkliche Leben zu vermitteln, indem er sich auf dessen Grundzüge, seine Institutionen und ähnliches konzentrierte. Seine persönlichen Emotionen und Einschätzungen derweil blieben seinen erst 1967 posthum veröffentlichten Tagebüchern vorbehalten. Dieser häufig in der ethnologischen Literatur im Zusammenhang mit Malinowski erwähnte Konflikt brachte der Wissenschaft reiche Beute. Nach Karl-Heinz Kohl „gibt es kaum eine schriftlose Gesellschaft, über die wir heute eine ähnlich große Fülle an ethnographischem Beobachtungsmaterial besitzen wie von den Trobriand-Inseln“[155].

---

[154] Fritz Kramer, Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1981, S. 8

[155] Karl-Heinz Kohl, Bronislaw Kaspar Malinowski (1884-1942), in: Wolfgang Marschall, Klassiker der Kulturanthropologie, München 1990, S. 235

Für die Ethnographie stehen in Baumgartens Installation unkommentiert die Insignien des Wissenschaftlers. Im Verbund mit den Metallschränken, den verstaubten melanesischen Objekten und dem unermüdlichen Tickten von drei Metronomen zieht nichts vom wirklichen Leben der Südseeinsulaner in den Raum ein. Stattdessen werden die europäischen Umgangs- und Repräsentationsweisen mit fremden Kulturen anhand weniger signifikanter Faktoren deutlich. Und damit erfüllt sich etwas, das bereits Malinowski als Perspektive der Ethnologie erkannt hat:

> „Indem wir die menschliche Natur in einer für uns entfernten und fremden Gesellschaft wahrnehmen, fällt vielleicht auch auf unsere Natur etwas Licht.“[156]

Es geht um nichts Geringeres als um Selbsterkenntnis durch Auseinandersetzung mit dem Fremden. Diese schwingt auch im anderen Raum der zweiteiligen Arbeit explizit mit, hier ist sie zugleich thematisch eingebettet in eine exemplarische materialistische Aneignungstour durch Afrika.

Salon Leiris

Auch im *Salon Leiris* waren die Sitzmöbel mit Sesselschonern bezogen. Doch hier trugen sie eine andere Aufschrift: „Afrique Fantôme“ (Abb. 69). Damit verweisen sie auf das bekannteste Werk des Ethnologen Michel Leiris, das den gleichen Titel hatte. Das Werk ist das Tagebuch der Expedition von Dakar nach Djibuti, an der Leiris als Sekretär und Archivar teilgenommen hatte. Die Expedition startete im Jahr der Kolonialausstellung 1931 und dauerte bis 1933. Unter der Leitung von Marcel Griaule durchquerte sie Afrika von Westen nach Osten. Ziel war die Sammlung aller schriftlichen, mündlichen und musikalischen Zeugnisse sowie jeder Art von Kultgegenständen und Geräten, selbst des bescheidensten Spielzeugs. Die Reise markiert eine Wende in der Afrikanistik, der eine Begeisterung der 1920er Jahre für alle Arten von „Negerkunst“, sei es für Masken, bestimmte Rituale und Tänze oder auch für den Jazz vorausgegangen war. Hatte man bis dahin in erster Linie Plastiken um ihrer stilistischen Reinheit willen gesammelt und alle anderen Gegenstände als barbarisch abgestempelt, so sollte nun die gesamte materielle Kultur Schwarzafrikas erfasst werden. Im Falle der Dakar-Djibuti-Expedition war der Anfang mit den Dogon und ihren Nachbarn gemacht worden.

Mit der Reise wurden erste Anfänge dafür gelegt, die Kultur Afrikas überhaupt wahr- und darüber hinaus auch ernst zu nehmen. Doch nicht nur das Unterfangen selbst, auch Leiris’ Schilderung „Afrique Fantôme“ markierte einen Meilenstein in der Ethnologie. Es ist nicht der übliche Bericht einer Expedition, sondern eine Selbstbefragung und Autobiographie eines Ethnologen, dem bewusst war, dass er bei der Erforschung der

---

[156] Bronislaw Malinowski, Schriften Bd. 1, (Hrsg. Fritz Kramer)., S. 49

Fremde sich nicht selbst verleugnen kann, sondern immer sein biographisches und kulturelles Gepäck mit sich trägt. Und so kann eine fremde Kultur immer nur im Vergleich oder im Bezug zur eigenen dargestellt werden, durch die Darstellung fremder Kulturen lassen sich Rückschlüsse auf die eigene ziehen.

Der während des normalen Museumsbetriebes peinlich aufgeräumte Raum ist von Baumgarten reichlich durcheinander gebracht worden. Im Zimmer verteilt stehen halb geöffnete Holzkisten, die sich durch ihre Aufschrift „fragil“ als Transportkisten für Kunstgüter zu erkennen geben. Gleichzeitig kann mit dem Prädikat „fragil“ auch das Gebiet der Ethnologie, der Zustand der fremden Kulturen angesichts der massiven Vereinnahmungsstrategien Europas, gekennzeichnet werden. Die Kisten sind gefüllt mit Masken und Objekten afrikanischer Kulturen, der Dogon, Bobo, Abomey, Nafana, Senoufo, Bwa, Bamileke, Nalou und Fon, die sonst im Archiv lagern. Neben den echten Exponaten finden sich auch falsche, neben authentischen taucht auch Tourismusware auf. Im ganzen Raum ertönen Metronome und schaffen eine gespenstische Stimmung.

Auf der Innenwand einer großen Vitrine stehen versetzt von links unten nach rechts oben aufsteigend in weißen Versalien auf schwarzen, rechteckigem Grund die Namen der afrikanischen Städte, die Leiris während der berühmten Expedition passiert hatte: Dakar, Bamako, Niamey, Yaounde, Bangui, Juba, Gondar, Djibouti. Die Namen tauchen auch im Katalog auf, diesmal sind sie untereinander gesetzt, in schwarzen Buchstaben auf weißen Feldern (Abb. 70). Sie sind auf ein Photo aus der Pariser Métro montiert. Zu sehen sind die Nachfahren der früheren schwarzen Kulturen, die mittlerweile entwurzelt in Europa an den Rändern der Metropole Paris leben und nicht mehr aus der Métro wegzudenken sind.

Baumgarten hat nicht zuletzt aufgrund der euro-afrikanischen Freskierung den Raum Raynauds zum Raum Leiris’ erklärt und damit bewusst der selbstkritischen Befragung von Leiris die tatsächliche Auffassung über die Rollenaufteilung von Europäern und Fremden gegenübergestellt: In der Mitte des Freskos ist ein hellhäutiger Orpheus als Kulturbringer unter Schwarzen dargestellt, und vor maurischen Architekturen stehen antikisch in Burnus und Djeballah gehüllte Araber. Deutlicher könnten sich der Anspruch der europäischen Kulturnation und das Bild, das sich diese von der Kultur der anderen macht, kaum darstellen. Doch auch wenn diese im Ansehen eher niedrig stand, war es doch so interessant und vielleicht auch gefährlich, dass die Europäer besonderen Reiz daran fanden, sich das Fremde anzueignen. Das taten sie, indem sie fremde Regionen zu Kolonien erklärten - und die wirklich wertvollen Trophäen aus diesem Aneignungsprozess sind die Gegenstände in den ethnographischen Museen.

Das System der musealen Klassifizierung, das westliche vorgefasste Meinungen über die Objekte der fremden Gesellschaften legt und ihre ursprünglichen historischen und mythischen Funktionen ignoriert, steht hier in der Kritik. Freilich können diese

Funktionen auch wieder nur unzureichend vermittelt werden, da sie eben eingebunden sind in die jeweiligen Rituale und in die Vorstellungswelt der fremden Kulturen. Das ist ein grundsätzliches Problem jeder Form der Aneignung des Fremden, ob man sich verstärkt den mythischen Aspekten im Leben der fremden Kulturen widmet und diese ansatzweise aneignet oder ob wirklich gnadenlos wie in den zahlreichen Beutezügen der Europäer die Gegenstände in Besitz genommen worden sind.

In einem Kapitel über die Aneignung des Fremden hat sich Bernhard Waldenfels[157] auf Nietzsche berufen, für den im Hintergrund des komplexen Prozesses der Aneignung des Fremden das Bedürfnis nach Erkennen steht, das die Unruhe, die vom Fremden ausgeht, beseitigt. In Folge dazu erklärt er Waldenfels, dass diese Aneignung einen besonderen Charakter bekommt vor der Folie des Projektes ‚Weltbeherrschung", welches nach Max Weber das neuzeitlich westliche Denken bestimmt. Während hier im Falle des „Afrika-Beutezugs" explizit der materielle possessive Aneignungsprozess zutage tritt, so schwingt er implizit in den unterschiedlichsten Facetten angesichts des Fremden mit:

> „Der Umgang mit dem Fremden ist so sehr durch das Ziel der Aneignung bestimmt, dass ‚Aneignung' vielfach als Synonym für ‚Erkennen', ‚Erlernen', oder ‚Befreiung' gebraucht wird."[158]

Waldenfels konstatiert schließlich, dass Aneignungsbestrebungen mit drei Formen der Zentrierung einhergehen: „dem *Egozentrismus*, der vom individuellen Eigenen ausgeht, dem *Ethnozentrismus*, der sich auf das kollektiv Eigene versteift, und dem *Logozentrismus*, der auf ein Eigenes und Fremdes übergreifendes Allgemeines setzt."[159] Auf die komplexen und nicht unproblematischen Aspekte im Umgang mit dem Fremden und den wichtigen theoretischen Ansätzen des späten 20. Jahrhunderts, die darauf abzielen, diese wesentlich über Selbstreflexion zu entschärfen, wird im zweiten Teil dieser Arbeit explizit angesprochen. Grundsätzlich schwingt Waldenfels' zentrale Frage, „wie oder woher wir mit dem Fremden sprechen können, ohne ihm seine Fremdheit zu rauben" auch hier immer wieder mit.

Interessant am *Salon Leiris* ist, dass ein Ethnograph als Mitglied einer durchaus politischen Zielen dienenden und auswirkungsreichen materialistischen Expedition ein Tagebuch schreibt, das wie der Titel „Afrique Fantôme" auf eine gänzlich andere Form der Aneignung weist und das Fremde bereits in der eigenen Phantasie ansiedelt. In der Haltung beider Annäherungsversuche wird das Fremde stets auf Eigenes zurückgeführt (und entspricht in etwa dem, was Waldenfels als Ethno- und Egozentrismus beschreibt).

---

[157] Waldenfels, Topographie des Fremden, Frankfurt 1997, S. 49
[158] Waldenfels, ebd.
[159] Waldenfels, ebd., Hervorhebungen durch Waldenfels

Schließlich repräsentieren die Versuche, zwei unterschiedlichen Kulturen über Vergleiche gerecht zu werden, was geschieht, wenn man das Eigene und das Fremde einem Allgemeinen einschreibt, dem Logozentrismus. Doch solche -zentrismen müssten erst erkannt und bewusst gemacht werden, um überwunden werden zu können. Die Rückbeziehung des Fremden auf das Eigene und die Konstruktion des Bildes vom Fremden, wie es etwa in Leiris' Büchern oder auch in der posthum erschienen Autobiographie Malinowskis deutlich wird, sind entscheidende Schritte dazu.

Von unterschiedlichsten Begegnungen europäischer Reisender mit fremden Kulturen noch vor Etablierung der Ethnologie handelt die folgende Arbeit Lothar Baumgartens, die wieder zurück in die frühen 70er Jahre des 20. Jahrhunderts führt und die meiner Ansicht nach den Endpunkt seiner spielerischen imaginären Reisen zu fremden Landschaften ankündigt. Wichtig ist diese Arbeit vor allem deshalb, weil hier in der jahrhundertlangen Geschichte der Konfrontation mit dem Fremden immer wieder Vergleiche angestellt worden sind zwischen dem Eigenen und dem Fremden, um das Fremde überhaupt vermitteln zu können. Dazu noch einmal Waldenfels:

> „Ob man die Vergleichbarkeit von Lebens- und Kulturformen betont oder deren Unvergleichbarkeit, man hält sich hier wie dort an das Vergleichen, also an ein Gleichmachen, das den Unterschied zwischen Eigenem und Fremden einebnet."[160]

2.2.4. *‚Hans Staden' Tropenhaus*, 1974

Diese frühe Arbeit, die erstmals 1974 in den Gewächshäusern des Botanischen Gartens in Köln anlässlich der Ausstellung Projekt '74 realisiert wurde[161], handelt von der Begegnung mit der Geschichte der europäischen Reisenden in den Wäldern Amazoniens und ihren Reiseberichten. Sie markiert die Geschichte der Ethnographie vor der Etablierung der Ethnologie als Wissenschaft. Zugleich weist sie auf die künstliche Einheit, die botanische Gewächshäuser suggerieren. Die Gewächshäuser haben wenig mit der eigentlichen tropischen Realität zu tun, denn wie Exponate in einem Völkerkundemuseum sind die Pflanzen aus ihrer natürlichen Umgebung in eine rein künstliche verpflanzt, in der sie von Botanikern studiert werden (oder als exotisches Ambiente von sehnsuchtsvollen begüterten Europäern zum Zwecke der Muße angelegt und aufgesucht wurden). Laut Baumgarten illustriert die Arbeit „the profound difference of two contrary systems of functioning; the linear, scientific thinking and the animistic cosmos of non-writing cultures"[162].

---

[160] Waldenfels, Topographie des Fremden, S. 50

[161] Ein weiteres Mal wurde sie 1993 im Royal Botanical Garden in Edinburgh unter dem Titel *Conservatory* gezeigt.

[162] Lothar Baumgarten zitiert aus einem von ihm verfassten Text zu *Conservatory*, der während der Ausstellung im Royal Botanical Garden in Edinburgh in kopierter Form auslag.

‚Hans Staden' Tropenhaus trug als Zusatz den Texttitel des Berichts von Hans Staden, einem Artilleristen aus Hessen, der Mitte des 16. Jahrhunderts zweimal durch Zufälle auf portugiesischen und spanischen Schiffen in Brasilien oder wie er es nannte „Presillg Land" gelandet war, wo er mehrere Monate von den Tupinambá, einem Stamm der brasilianischen Osttupi-Nation, gefangen gehalten wurde und den ersten umfassenden Bericht über das Land und seine Bewohner verfasste[163]. Am Eingang zu den Tropenhäusern war zu lesen:

> *„Zwei Reisen nach Brasilien 1548-1549 und 1550-1555*
> Wahrhaftig Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden / Nacketen / Grimmigen Menschenfresser Leuthen / in der Newenwelt America gelegen / vor und nach Christi geburt im Land zu Hessen unbekannt / biß uff dise ij nechst vergangene jar / Da sie Hans Staden von Homberg auß Hessen durch sein eygene erfarung erkant / und yetzo durch den truck an tag gibt
> Marpurg uff Fastnacht 1557“

Der Bericht war einer der ersten Bestseller nach Erfindung des Buchdrucks. Nach mehreren Auflagen verliehen farbige Illustrationen des Kupferstechers Theodor de Bry der Beschreibung anschauliche Gestalt. Die Bilder lassen vor der Kaltschnäuzigkeit der Kannibalen erschaudern, gleichzeitig werden die Indianer als Opfer der Konquistadoren dargestellt. Frauen können durchaus von bewundernswerter Schönheit und Unschuld gekennzeichnet sein. Hans Stadens Bericht über seine Begegnung mit der Neuen Welt prägte nachhaltig das Bild Amerikas. Aber er war nur eine der häufig schillernden Figuren, die ihre Begegnung mit dem fremden Kontinent publizierten, und sein Name steht nur für den Beginn der langen Reihe europäischer Reisender, die Baumgarten in seiner Arbeit namentlich ins Spiel bringt und aus deren Büchern er zitiert.

Zwischen den tropischen Pflanzen in den beiden Gewächshäusern des Kölner Botanischen Gartens installierte Lothar Baumgarten 500 beschriftete Schilder (Abb. 71, 72). Auf den ersten Blick fielen die Schilder nicht besonders auf. Äußerlich waren sie von den üblichen grünen Plastikschildern, mit denen in schwarzer Tinte die botanischen Angaben der Pflanzen geschrieben waren, nicht zu unterscheiden. Nur der aufmerksame und neugierige Besucher bemerkte, dass auf manchen Schildern etwas anders war. Auf einigen las er folgende, nur beispielhaft ausgewählte Sätze und Worte, die sich zu einer Anthologie zusammenschließen, aus der deutlich wird, wie die Reisenden darum bemüht waren, das Unvertraute zu umschreiben.

> „Im Trompetervogelgebirge", „Eine Gemeinschaft von Bäumen und Pflanzen verschließt sich dem Menschen und verwischt seine Spuren", „Vom Boden stieg jener seit Monaten fast vergessene Geruch nach Schokolade und Kräutertee auf,

---

[163] Siehe auch: Georg Bremer: Unter Kannibalen. Die unerhörten Abenteuer der deutschen Konquistadoren Hans Staden und Ulrich Schmiedel, Zürich 1996

> der Geruch der tropischen Vegetation und ihrer organischen Zersetzung", „Auch eine Art Kohl habe ich drüben gesehen, er hatte nur Blätter von der Größe unserer Seerosen", „Unkultur der angrenzenden Gegenden", „Indianer kamen nackt mit einer Aktentasche voll Pfeilspitzen in die Stadt und tauschten sie dort gegen eine Schreibmaschine", „Manchmal erinnert ein Himbeerstrauch an europäische Pflanzenformen", „Ein paar Meter Wald genügen, um die übrige Welt verschwinden zu lassen", „Es mag am Klima des Landes liegen oder einen anderen mir unbekannten Grund haben", „Zur Regenzeit gilt es, sich vor den Wildschweinen zu hüten, die sich in Horden von 50 und mehr Tieren herumtreiben, deren Zähneknirschen kilometerweit zu hören ist". „Wir eroberten den südlichen Kontinent im Dunst einer 10-Pfennigs-Zigarre.“ „Ungeheure Insektenschwärme verbreiteten rötliches Licht in der Luft“. „Ihr Lieblingsaufenthalt sind die einsamen düsteren und feuchten Urwälder, wo sie auf Bäumen geboren werden, auf ihnen ihr Leben zubringen und auch sterben“. „Die Bäume zitterten unter der Last der Affen, die zahlreicher waren als die Blätter und die aussahen wie lebende, auf den Ästen herumtanzende Früchte“. „Die Termiten setzen in den tropischen Ländern der Kultur schwer zu besiegende Hindernisse entgegen. Furchtbar rasch fressen sie Papier, Pappe, Pergament, zerstören sie Archive und Bibliotheken. In ganzen Provinzen in Spanisch-Amerika gibt es keine geschriebene Urkunde, die hundert Jahre alt wäre“.

Diese Zitate stammen aus Berichten von Amazonas-Reisenden, beginnend beim hessischen Artilleristen über die reisenden Adeligen des 19. Jahrhunderts und den modernen Ethnologen Claude Lévi-Strauss bis hin zum plakativen Titel eines Time-Artikels „Der integrierte Indianer: Alkohol, Prostitution, Wellblechhütten, Selbstmord". Doch von wem die jeweiligen Texte verfasst worden sind, wird nicht bekanntgegeben. Die Zitate führen ein Eigenleben, das von ihren Autoren, von Namen indianischer Gesellschaften, geographischen Namen und denen tropischer Tiere getrennt ist. Es wird ein unverstellter Blick auf die vielfältigen Herangehensweisen an das Leben im Regenwald und dessen Wirkung auf die fremden Europäer ermöglicht. Oder, mit den Worten Lothar Baumgartens gesprochen: „Das ‘Tropenhaus’ war der Raum einer Begegnung mit der Geschichte der Reisenden in der Neuen Welt, der Pflanzen, Tiere und Menschen wie den Geräuschen und Gerüchen dieser dichten Wälder Amazoniens."[164] Die fiktive Reise führt nicht nur durch den Raum, sondern auch durch die Zeit. Die Texte symbolisieren das über Jahrhunderte angesammelte und in Bibliotheken konservierte Wissen.

Das Gewebe aus Zitaten, Namen und Adjektiven, das Baumgarten in dieser Arbeit spinnt, ist ungeheuer dicht verwoben und komplex. Wollte man es in allen Details wiedergeben, so stünde man vor einem Mammutwerk, das die gesamte Geschichte europäischer Begegnungen mit dem tropischen Amerika zum Thema hat. Entsprechend wird hier nur beispielhaft anhand einiger Schilder mit Namen der Reisenden auf die Hintergründe ihrer Reise oder auf ihren Beitrag zu dieser komplexen Geschichte

---

[164]Lothar Baumgarten: in: Die Namen der Bäume, Eindhoven 1982, S. 380

verwiesen, um eine Ahnung von der Komplexität dieser Geschichte und damit von der Arbeit zu vermitteln.

Auf manchen Schildchen stehen nur Namen, Namen von Forschern und Reisenden, die ihre Eindrücke und Erkenntnisse schriftlich festhielten. Es sind die Namen der Reisenden, die als Konquistadoren, Eroberer, Botaniker oder Anthropologen unterwegs waren: Angefangen mit dem Protagonisten Hans Staden, findet sich des weiteren der Name des „Entdeckers der Neuen Welt“, Christopher Columbus, neben dem Amerigo Vespuccis, aus dessen Vornamen der Kartograph Martin Waldseemüller dem neuen Land dem Namen Amerika entlehnte. Die Konquistadoren sind etwa mit Francisco de Orellana vertreten, der an der Eroberung Perus teilnahm und 1541/42 als erster Europäer den Amazonas vom Quellgebiet bis zur Mündung befuhr. Jean de Léry (Abb.73) steht mit seinem „Brasilianischen Tagebuch“ von 1557 für den Beginn der langen Tradition der Reisetagebuchschreiber, die sich um ein adäquates Bild der Fremde bemühten und sich der Schwierigkeiten der sprachlichen und bildnerischen Vermittlung bewusst waren[165]. Michel de Montaigne reiste zwar niemals in die Neue Welt, doch er schuf ein anthropologisches Modell, indem er die neuen ethnographischen Erkenntnisse mit denjenigen über Europa verknüpfte. Er steht für den kulturrelativistischen Rückbezug der Anthropologie auf die europäische Kultur[166]. Unter den Botanikern ist neben C.F.P. Martius vor allem Carl von Linné durch seine Einführung noch heute gültiger Fachausdrücke und die der so genannten binären Nomenklatur, die Gattungs- und Artname zusammenfügt, bekannt. Die Namen der Forschungsreisenden führt La Condamine an, der mit seiner Südamerika-Expedition 1735 die Epoche wissenschaftlicher Reisen für diese Region eingeleitet hatte. Alexander von Humboldt war gemeinsam mit Aimé Bonpland einer ihrer bedeutendsten Vertreter, ihnen folgten Robert Schomburgk sowie Maximilian Prinz zu Wied mit seiner Südamerikareise 1815-17. Theodor Koch-Grünberg und Claude Lévi-Strauss werden auch genannt. Dazwischen gesellt sich ein Schild mit der Aufschrift „Josefine Baker", das an einem

---

[165] „Da ihr Gebaren (der Indianer, E.H.-H.) und ihre ganze Haltung völlig von unserer abweichen, gebe ich zu, dass es gar nicht so einfach ist, sie zu beschreiben, selbst wenn man Abbildungen bringt.“ zit. nach Karl Heinz Kohl (Hrsg.), Mythen der Neuen Welt, Berlin 1982, S. 237. Aber gerade diese Andersartigkeit - nun zusammen gesehen mit der üppigen Vegetation und den Naturschätzen, und nicht mehr nur als singuläre Kuriositäten - lassen ihn wahrhaftig das Land Amerika als die „neue Welt“ bezeichnen.

[166] 1580 erschienen die ersten beiden Bände seiner berühmten Essais, 1588 der dritte. In ihnen verarbeitete er eine Vielzahl von Themen, die häufig durch ein Interesse am Banalen und durch Zufälligkeiten in der Darstellungsweise geprägt sind. Montaigne identifizierte sich mit den „Naturvölkern“ und vermittelte seine Selbstreflexionen entlang der Vorstellung des „edlen Wilden“ als quasi ethnographische Beschreibung. Interessant ist, wie er die Begegnung mit drei am Hofe Karls IX. zur Schau gestellten Indianern überlieferte. Er lässt einen Höfling die Gäste fragen, was ihnen an Merkwürdigkeiten an der europäischen Kultur aufgefallen sei und dreht damit die übliche Situation um: Die Indianer werden nun zu Beobachtern, gewissermaßen Ethnologen der europäischen Kultur. Siehe Mario Erdheim, Anthropologische Modelle des 16. Jahrhunderts, in: Wolfgang Marschall (Hrsg.), Klassiker der Kulturanthropologie, München, 1990, S. 40ff.

riesigen Bananenstrauch hängt. Sie war es, die mit ihrem Bananen-Tanz die Sehnsucht der Europäer und US-Amerikaner nach Exotik und „Negerkultur“ in den Nachtclubs und Jazzkellern der Großstädte kurzzeitig befriedigte. Doch nicht nur hier - selbst in den boomenden Amazonas-Städten wie Manaus mit einer reichen bürgerlichen Oberschicht bekam sie tosenden Applaus.

Auch Baumgarten selbst reiht sich unter die Namen. Neben seinem Kollegen aus dem 17. Jahrhundert Frans Post steht „L. Baumgarten“ auf einem eigenen Schild. Frans Post war neben Albert Eckout eine Ausnahmeerscheinung im Hinblick auf die Darstellung Amerikas durch Künstler. Beide begleiteten die Brasilien-Expeditionen Moritz’ von Nassau, der 1637 bis 44 Gouverneur von Bahia war und systematische Studien über die Fauna und Flora der Region betrieb. Vor allem die Bilder Posts, der in der Tradition holländischer Landschaftsmalerei beheimatet war, geben einen Einblick in die Vegetation und vermitteln einen atmosphärischen Eindruck der weiten Landschaft, in der allerdings die Zuckerrohrplantagen der Holländer einen großen Platz einnehmen[167].

Zwischen den Namen der Reisenden finden sich die Namen der Landschaften, die sie bereisten. „Hylaea" nannte Alexander von Humboldt den tropischen Regenwald. Konkrete geographische Bezeichnungen sind „Parima", „Amazonas", „Casiquiare", „Mato Grosso", „Xingu", „Gran Sabana". Es gibt Schilder mit den Namen von Menschen, die sie dort antrafen: “upinambá", „Karaja", „Tukano", „Apinayé", „Arekuna", „Makiritare", „Puri". Zusammen mit ihnen bevölkern auch Tiere die mit tropischen Pflanzen gefüllten Gewächshäuser zumindest imaginär: „Tukan", „Tapir", „Moskito", „Marimonda", „Ameisen", „Piranha", „Kaiman", „Anaconda", „Kolibri", „Arara", „Jaguar". Schließlich fehlt auch das Gürteltier nicht, das Dürer so in Erstaunen versetzte und das er in einer Zeichnung festhielt. Adjektive wie „feucht“, „dunkel“ oder „klebrig“ beschreiben die Atmosphäre im Urwald und sind wohl die, die selbst dem, der niemals dort gewesen ist, als erstes zur Charakterisierung des Regenwalds einfallen. „Unsichtbar" indes verweist einerseits auf das Geheimnisvolle, das der dichte tropische Wald in unserer Vorstellung besitzt. Es zeigt aber gleichzeitig an, dass alle Bilder, die uns beim Lesen dieser Schilder in den Sinn kommen, imaginär sind. Baumgarten unternimmt keinen Versuch einer erneuten Darstellung der tropischen Region. Statt eines Bildes evoziert er Vorstellungen und konfrontiert verschiedene Ansichten miteinander.

---

[167] Ein Phänomen sind Post und Eckout insofern, als es zu ihren Lebzeiten im 17. Jahrhundert noch keineswegs üblich war, dass Künstler in die „Neue Welt“ reisten. In der Regel fertigten sie die Illustrationen zu Reisewerken nach mündlichen Erzählungen der Reisenden an, in denen hauptsächlich die Eingeborenen oder Fabelwesen im Zentrum standen, aber nicht die Naturerscheinungen. Entsprechend wurden die fremden Menschen in europäische Landschaftsskizzen gestellt. Ein Höchstmaß an Naturtreue der fremden Landschaft schien bereits mit der Darstellung einer Palme oder eines Gürteltieres gegeben zu sein. Erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts begann sich der forschende und künstlerische Blick überhaupt auf die „unberührte“ Tropenlandschaft zu richten, und man war bemüht, diese naturalistisch mit größerer Detailgenauigkeit wiederzugeben.

Ganz einfach erschließt sich die Arbeit nicht, wenn man die tatsächliche Geschichte hinter den Namen erkunden will. Hintergrundwissen ist oft vonnöten, wenn die Namen nicht nur trockene Begriffe bleiben sollen. Allein der Name „Manaus" sagt noch wenig. Erst mit dem Wissen über die Geschichte der Hauptstadt Amazoniens und ehemaligen Kautschuk-Metropole bekommt er Leben: Hier fuhr die erste elektrische Eisenbahn Amazoniens durch den Dschungel zum Opernhaus, das eine Kopie der Mailänder Scala ist. Aber gerade durch die Fremdheit der Namen wird das Fremde und Geheimnisvolle des Dschungels noch betont. Baumgarten trägt nicht sein Wissen und seine Gelehrsamkeit zur Schau. Zu unspektakulär mischen sich seine Schildchen unter die Pflanzen und zu sorgfältig sind die Standorte ausgewählt. Freilich verraten exotisch klingende Namen wie „Makunaíma" nichts von ihrer Bedeutung und bleiben nur Namen oder Begriffe. Läge jedoch irgendwo ein Schlüssel zu den fremden Begriffen und Sätzen versteckt, finge dann nicht Baumgartens Arbeit an, zu einer belehrenden, mit Wissen voll gestopften Enzyklopädie zu werden? So offen wie sie ist, vermittelt sie zwar dem Betrachter kein neues Wissen, er geht mit denselben Kenntnissen über Amazonien nach Hause, mit denen er gekommen ist. Und doch ist etwas anders. Er wurde inmitten einer dreidimensional gewordenen Vorstellung vom Dschungel in den Gewächshäusern (denn sie repräsentieren nichts anderes als die europäische Vorstellung von der tropischen Natur) konfrontiert mit seinem eigenen Bild von den Tropen und seiner Sehnsucht. Und so wird „ein Stück Exotik-Traum des 19. Jahrhunderts (...) durch diese Zitate ergänzt und gleichzeitig ad absurdum geführt."[168]

Interessanterweise wählte Baumgarten als Schauplatz einer seiner letzten Arbeiten vor seiner ersten realen Reise nach Amerika ein Gewächshaus aus, das wie ein dreidimensionales Bild der fremden Natur gelesen werden kann. Nach jahrelangem Studium der Literatur speziell über die Geschichte der Begegnungen Europas mit Amerika und nach seinen imaginären, spielerischen Reisen kündigt sich nun einerseits ein systematischeres Vorgehen an. Zugleich beinhaltet *‚Hans Staden' Tropenhaus* auch Momente der Sehnsucht nach einer tatsächlichen Begegnung des Künstlers mit der fremden Natur: Nun spielen nicht mehr unter bestimmten Gesichtspunkten aufgenommene heimische Pflanzen die Hauptrolle, sondern reale exotische Pflanzen, die in das Kontinuum des Gewächshauses verpflanzt versetzt worden sind.

---

[168]Peter Steinhart, Dschungel-Träume im Tropenhaus, in: Rheinische Post, Düsseldorf, 19. Juli 1974

Exkurs: Begegnung mit dem fremden Kontinent:

> „Man kann den eigenen kulturellen Kontext nicht reflektieren, kennt man nicht den des Anderen, der nicht von westlichen Standards verdreht ist."[169]

Mit diesem Zitat verdeutlicht Baumgarten lange nach seiner Reise, dass die Sehnsucht nach den Tropen verbunden ist mit einer kulturkritischen Haltung der eigenen Kultur gegenüber, ja mehr noch, dass erst der in der Fremde geschulte Blick und die Erfahrung von Distanz zur eigenen Herkunft die Voraussetzungen sind, um die eigene Kultur wahrzunehmen und zu erkennen. Auch Lévi-Strauss erachtete die Loslösung von der eigenen, verachteten Gesellschaft als Voraussetzung für kulturwissenschaftliche Objektivität[170]. Nun geht es Baumgarten zwar nicht erstrangig um solche Objektivität, doch er will ganz wie der Ethnologe Lévi-Strauss im Rousseauschen Sinne in der Fremde etwas finden, was unserer Kultur längst verlustig gegangen ist, und er will aus diesen letzten Resten untergehender Lebensformen oder aus dem scheinbar noch intakten Einklang mit einer üppigen Natur etwas mitnehmen, wodurch Anreize zu einer Veränderung der eigenen überzivilisierten, ausbeuterischen, von der Natur entfremdeten Kultur ausgehen könnten. Laut Hinrich Fink-Eitel[171] ist der Ethnologe in der Heimat Kritiker und Rebell, er will verändern, ihn treibt es hinaus. In der fremden Kultur indes ist er konformistischer Ästhet und Konservativer. Er will die fremde Kultur betrachten, verstehen (und schließlich festhalten). In diesem Sinne unterscheidet sich die Haltung des Künstlers Lothar Baumgarten nicht von der eines Ethnologen. Im Gepäck hat er reiches Wissen aus der Literatur, will Formen der Einheit von Natur und Kultur entdecken, sich selbst einer schonungslosen existentiellen Erfahrung in der „noch nicht von westlichen Standards verdrehten“ Fremde aussetzen und sucht tatsächlich nach Formen kulturellen Austauschs, die anders sind und die wohl auch beweisen sollen, wie Begegnungen mit Fremden idealerweise ablaufen[172]. Wie auch Zabel feststellte[173], muss nun der Künstler Baumgarten auch in seiner Rolle als Ethnograph berücksichtigt werden. Das hat einerseits mit den ähnlichen Erfahrungen zu tun, die Baumgarten wie jeder Ethnograph während der Feldforschung macht, und es rechtfertigt sich auch bei der Betrachtung der präzisen und detailreichen Schilderungen der Natur und des sozialen Umfeldes, die später in das Buchprojekt „Die Namen der Bäume“ (siehe auch 2.6.) einfließen. Unbedingt ist Zabel darin zuzustimmen, dass Baumgarten „Methoden und Verfahren der Ethnologie zur Erweiterung seines

---

[169] Lothar Baumgarten, handschriftlicher Eintrag in ein Manuskript der Autorin.

[170] S.a. Claude Lévi-Strauss, Traurige Tropen, Frankfurt/M. 1993, S. 384, 388

[171] Hinrich Fink-Eitel, Die Philosophie und die Wilden, Hamburg 1994, S. 55

[172] Auf die Frage der Autorin nach Kontakten mit westlichen Ethnographen, die zur gleichen Zeit im Yanaomami-Gebiet waren, setzte er sich in einem persönlichen Gepräch 1995 vehement von diesen ab.

[173] Zabel (2001), S. 66

künstlerischen Erfahrungshorizontes anwendet und benötigt“[174]. Doch Ethnograph wird er nicht.

1975 reiste Lothar Baumgarten zum ersten Mal über den Atlantik, nach Nordamerika. Erst 1977 machte er sich auf eine erste ersehnte ausgedehnte Reise nach Südamerika, nachdem er die Südamerika-Fiktionen zu Hause durchgespielt hatte[175]. Er durchreiste Guayana, das Gebiet der Großen Savanne, auf deren Mythen, Landschaft und Geschichte sich viele seiner Arbeiten bezogen haben und beziehen, die durch Recherche und Projektion gekennzeichnet sind. Sowohl die Arbeiten *Eine Reise oder mit der MS Remscheid auf dem Amazonas* und *Da gefällt's mir besser als in Westfalen. El Dorado* sowie der Film *Der Ursprung der Nacht* waren fertig gestellt, bevor er seine erste persönliche Erfahrung im und mit dem tropischen Wald machte.

Baumgarten steht mit seinem Reiseziel Venezuela in einer langen Tradition von Reisenden, die allesamt auf der Suche nach der „wunderbaren Wirklichkeit Amerikas“[176] und seinen Reichtümern waren. In Venezuelas Geschichte und Erforschung waren auch Deutsche involviert, die sonst in den Kolonien der Neuen Welt eher weniger präsent waren. 1528 gab Karl V. dem Augsburger Bankhaus Welser Venezuela als Pfand für Darlehen, die er bekommen hatte, um zum deutschen Kaiser gekrönt zu werden. In der Hoffnung, die legendären Goldvorkommnisse zu finden, unternahmen die deutschen Statthalter und Feldhauptleute weite Expeditionen ins Landesinnere. 1537 brach Nikolaus Federmann auf. Er war einer der zahlreichen Europäer, die ausgezogen waren, um Gold zu erbeuten. Meist war auch die Sehnsucht mit im Spiel, Utopia zu finden, das Thomas Morus in Amerika angesiedelt hatte. Oder vielleicht könnte man ja auch auf einen Sonnenstaat treffen, wie ihn Campanella beschrieben hatte, ein neues Atlantis gar oder sonstige Gesellschaften, in denen die Menschen weniger habgierig als man selbst war, freundlich, herzlich.... Allerdings interessiertem solche Qualitäten ein Bankhaus weniger. Nachdem auch die Gebrüder Alfinger und Phillip von Hutten erfolglos ausgezogen waren, gaben die Welser das Gebiet wieder an Spanien zurück. Es war das einzige Mal in der Geschichte, dass ein Stück Amerika in deutscher Hand war. Aber eine Reihe von deutschen Reisenden und Forschern folgte und fand hier ihr persönliches El Dorado.

---

[174] Zabel (2001), S. 67

[175] Dies scheint tatsächlich ein bewusst so gestaltetes Programm gewesen zu sein. So wird er in einem Artikel von 1974 zitiert, dass er Südamerika erst dann besuchen wolle, wenn „er seine Südamerika-Fiktionen zuhause durchgespielt hat". Peter Steinhart, Dschungel-Träume im Tropenhaus, in: Rheinische Post, Düsseldorf, 19. Juli 1974

[176] „Über die wunderbare Wirklichkeit Amerikas“ ist der Titel eines Essays von Alejo Carpentier, in: ders.: Stegreif und Kunstgriffe, Frankfurt/M. 1980

Geographisch gesehen liegt das legendäre El Dorado in einer Savannen-Landschaft, die die Venezolaner La Gran Sabana nennen, im Südosten des Landes. Hier erheben sich die Tepuis in ihre wolkenbedeckten Höhen. Hier birgt der Boden reiche Bodenschätze, Gold, Diamanten und Halbedelsteine. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereisten die Brüder Robert Hermann und Richard Schomburgk das Innere Venezuelas und Guyanas auf dem Weg zum Roraima (Abb. 74). Beide wurden die großen romantischen Forschungsreisenden von Guayana, sie beschrieben als erste die Roraima-Tepuy und erkundeten eine Flanke der Großen Savanne. Vor allem hatten es den romantischen Geistern jedoch die Pflanzen angetan. Verzückt benannten sie eine Blume nach der jungen britischen Königin Victoria, andere tauften sie auf die Namen deutscher Prinzessinnen.

Als erste und zugleich berühmteste und wirkungsvollste Forschungsreisende betraten Alexander von Humboldt und der Botaniker Aime Bonplant bereits 1799 in Cumaná im heutigen Venezuela amerikanischen Boden und begründeten die Tropenforschung (Abb. 75). Von Caracas aus starteten beide zu ihrer berühmten Flussfahrt auf dem Orinoco, dem Rio Negro und dem Casiquiare und erbrachten den Beweis, dass es eine Verbindung zwischen den Stromsystemen des Orinoco und des Amazonas gibt. Während der 75-tägigen Flussfahrt machten sie eine Reihe von ethnologischen, botanischen und zoologischen Beobachtungen. Auch der für Baumgarten höchst wichtige Ethnologe, Theodor Koch-Grünberg, erklomm den Roroima während seiner Expedition im Grenzgebiet zwischen Nordbrasilien und Südvenezuela in den Jahren 1911-13 und erkundete neue Wege zum Orinoco-Stromgebiet. Durch seine Reisen machte er weite Territorien für die Geographie und Ethnologie zugänglich. Als einer der ersten erkannte er die Bedeutung der Photographie und des Films als Mittel der Dokumentation während ethnologischer Expeditionen (Abb. 76). Einige dieser Abbildungen reproduzierte Baumgarten in seiner Lichtbildprojektion *Eine Reise oder mit der MS Remscheid auf dem Amazonas*

1978, ein Jahr nach seiner ersten Reise, machte sich Lothar Baumgarten erneut nach Venezuela auf und erklärte einen Satz von Denis Diderot zu seinem Motto: „Man ziehe sich den Rock des Landes an, das man besucht und bewahre den Rock des Landes, aus dem man kommt“[177]. Der Künstler richtete sich auf einen langen Aufenthalt bei den Yanomami am oberen Orinoco in Venezuela ein. Nach der jahrelangen theoretischen Beschäftigung mit der Geschichte Südamerikas und mit der Urbevölkerung ist sein Ziel nun gerade nicht, das auch mit eigenen Augen betrachten, wovon die Bücher berichten. Baumgarten will etwas anderes. Er sucht jetzt Erkenntnis in der unmittelbaren Begegnung mit Menschen der fremden Kultur und mit der Natur. Er will mit ihnen leben und zieht darum den „Rock des Landes“ an, das er besucht. Er begibt sich nicht als

---

[177] siehe Heinz-Norbert Jocks, Lothar Baumgarten, in: Kunstforum Bd. 81, 4/1985, S. 250

weißer Mann im Tropen-Look unter die Indianer, sondern will sich deren Sitten aneignen und mit ihnen leben. John Russel, einem Kritiker der New York Times, erzählte er in einem Interview: „You have to jump into the bushes, almost naked, as I did.“[178]

Einer von ihnen wird er deshalb nicht. Baumgarten ist sich wohl durchaus bewusst gewesen, dass er Fremder ist, einer, der mit den Augen eines Europäers sieht, auch wenn er vorurteilsfrei aufnehmen will, was er wahrnimmt, auch wenn er bereit ist, sich ganz dem Kosmos der indianischen Gesellschaft hinzugeben und entscheidend aus den Erfahrungen zu lernen. Dieses wache Bewusstsein und auch seine fundierten Kenntnisse unterscheiden seine Reise von einer Flucht aus der Zivilisation in die vermeintlich bessere, ursprüngliche Welt „primitiver" Indianer. Unbehagen an seiner Kultur, ihrem Egozentrismus und ihrer Zerstörung des ökologischen Gleichgewichts gehören allerdings zum Gepäck des Künstlers. Wie der nackte Sprung in den Busch andeutet, ist er auch nicht davor gefeit, den einen oder anderen Allgemeinplatz ins Spiel zu bringen.

1978-80 lebte Lothar Baumgarten 13 Monate bei den Yanomami am oberen Orinoco in Venezuela. Zu seinem Aufenthalt selbst hüllt er sich in geheimnisvolles Schweigen. Jegliche Fragen der Autorin über den Weg zu den Indianern, den Kontaktaufbau und Ähnlichem ist er ausgewichen, indem er von einem nahezu wundersamen Ereignis sprach, das man nicht in Worte fassen könne. Auch damit reiht er sich in die lange Tradition der Reisenden ein: Geheimnisse am rechten Platz tragen zur Heroisierung des Reisenden bei. Es geht nun zwar nicht explizit um ein biographisches Moment und das persönliche Erleben Baumgartens, aber da er sich als Künstler auf dieses Ereignis beruft und es auch in Form von Photos in den Kunstkontext einbringt, scheint es als Hintergrund für die Positionierung des Künstlers wichtig, denn von nun an treten an die Stelle der „fakes“ mit der Erfahrung der Reise neue Arbeiten.

Wie Zabel herausgefunden hat, äußerte sich Baumgarten 1982 allerdings einmal ausführlich in einem Interview mit der holländischen Zeitung „De Volkskrant“, womit die bereits oben angedeuteten Vermutungen über Ziele und Einstellungen Baumgartens bestätigt werden:

> „Die Indianer und ihre Kultur haben mich sprachlos gemacht über meine eigene Kultur. Wenn ich sehe, was nun schon seit Jahren mit ihnen passiert, wie wir Europäer achtlos und unwissend mit ihrer Kultur umgehen und eigentlich alles kaputt machen, dann macht mich das sprachlos. Ich bin seit dem täglichen Leben mit diesen Menschen noch nie so dicht bei mir selbst gewesen. (...) Ich bin nicht dorthin gegangen auf Grund des einen oder anderen Bewusstseins, ich wurde dorthin getrieben aus Sorge und durch die Dummheit , die nicht allein in der zivilisierten Welt, sondern auch jahrhundertlang zuvor praktiziert wurde. (...) Wir

---

178 zit. nach John Russel, Lothar Baumgarten’s Discreet Provocations, The New York Times, 6. Nov. 1988

> leben in einer Zeit, in der Tourismus in fremde Länder und der Neokolonialismus die sogenannte Dritte Welt überspült und sich mit der Exotik der Kulturen neu herausputzt. All das Fremde wird auf die Blickrichtung europäischer Normen und Werte zurückgeführt. Auch die Wissenschaft und Technik vieler Industrieländer arbeiten unter diesem Sternzeichen. Sie bekommen immer mehr Einfluss, auch auf dem Gebiet der Politik. Entwicklungshilfe zur Verbesserung ihrer Lebensbedingungen ist oft nur eine Vergrößerung unserer Absatzmärkte. Ungehemmt beuten wir nun überall Natur aus. Unersetzbare Brunnen fallen weg. Wir negieren die Kenntnisse der Naturvölker über ihre Landschaft und alles und alles, was da blüht und lebt. Wir versprechen Ihnen das Paradies und lassen ihnen verbrannte Erde zurück. Immer wieder im Interesse unserer Wissenschaft und des sogenannten Fortschritts.“[179]

Ein drittes Mal kehrte er 1985-86 im Rahmen einer Reise nach Venezuela und ins Grenzgebiet nach Guyana zurück, aber nicht mehr zu den Yanomami. Mittlerweile hält sich Lothar Baumgarten in regelmäßigen Abständen in seinem Haus in Venezuela auf, solche Aufenthalte spielen aber im Hinblick auf seine künstlerische Arbeit keine Rolle.

Bevor Baumgartens Photographien von den Yanomami und ihre Einbindung in künstlerische Raumarbeiten als Abschluss dieses Kapitels untersucht werden, werden hier die aktuelle Situation der Yanomami und Episoden ihres Kontaktes mit den Weißen vermittelt. Das vor allem, um einer Verklärung des Aufenthalts von Baumgarten entgegenzuwirken, aber auch, um die Dimensionen der Lebensumstände eines indigenen Volkes zu skizzieren, die man leicht unterschätzt, wenn man sich in erster Linie mit künstlerischen und historischen Fragen und nicht mit der brisanten politischen gegenwärtigen Situation der Indianer beschäftigt. Zudem werden hier Informationen gegeben, die einige spätere Arbeiten Baumgartens besser verstehen lassen.

Die Yanomami und ihre Begegnungen mit den Weißen

Die Yanomami leben in einem Gebiet, in dem die Bergkette Serra Parima die Wasserscheide zwischen Amazonas und Orinocco und gleichzeitig die Grenze zwischen den Staaten Brasilien und Venezuela bildet. Sie sind das größte autochthone Volk Amerikas, das seine kulturelle und ökonomische Unabhängigkeit weitgehend bewahrt hat. Die Yanomami leben seit Generationen mitten im dichten tropischen Regenwald, er ist ihr Lebensraum, Nahrungsquelle und ihr Kosmos. Die uralten Tafelberge (Tepuy) wie der höchste, der Roroima, spielen als Ursprung der Welt in ihrer Mythologie eine wichtige Rolle, denn dort entstehen die Wasser, und Wohnstätte der Götter und einer Vielzahl natürlicher Wesen. In ihrer Vorstellung ist die Erde eine Scheibe, über die sich der Himmel wölbt. Die Dörfer der Yanomami sind kleine Nachbauten des großen

---

[179] in: Zabel, S. 71-72. Deutsche, von Zabel beauftragte Übersetzung aus dem Niederländischen von Diana Franssen des Interviews „We beloven ze het paradijs maar laten ze achter met verbrande aarde.“ In: De Volkskrant vom 28.08.1982

Kosmos: Das Leben der ganzen Gruppe, die bis zu 250 Menschen umfasst, spielt sich in einer runden, nach außen abgeschlossenen architektonischen Anlage, dem shabono, ab. In der Mitte befindet sich ein „Dorfplatz“. Am Rand schützt ein Dach aus Palmblättern und dicken Lianenschnüren den Lebensbereich. Shabono heißt auch die Haartracht, bei der sich ein Haarkranz um die kahl geschorene Mitte des Hinterkopfes legt. Auf dem nur wenig fruchtbaren Boden in einer kaum zugänglichen Landschaft voller Hindernisse bauen die Yanomami über 89 Pflanzenarten an. Die Yanomami sind sesshafte Bauern, die Gartenbau betreiben.

Die Yanomami wurden erstmals in spanischen Quellen des 18. Jahrhunderts erwähnt, in denen von Oayacas (Waika, eine Untergruppe der Yanomami) die Rede ist. Alexander von Humboldt traf auf seiner Flussreise auf Waika und Robert Schomburgk war bei den Schiriana gewesen, einer weiteren Untergruppe. Doch meist kam es im 19. Jahrhundert nur zu flüchtigen Begegnungen Einzelner, deren Berichte über kriegerische Indianer im Landesinneren von weiterer Erforschung des Territoriums abhielten. 1911 traf Theodor Koch-Grünberg auf seiner Reise durch Guyana auf Schiriana. Von da an gab es zahlreiche, aber kurze Kontakte, bis 1947 der amerikanische Missionar James Barker eine dauerhafte Beziehung mit der Gruppe der Mahekodotedi am oberen Orinoco herstellte. 1954-55 betreiben die beiden deutschen Ethnologen Otto Zerries und Meinhard Schuster erste Feldforschungen bei den Yanomami am oberen Orinoco. Seitdem werden diese dauerhaft besucht, wissenschaftlich erforscht und theoretischen Konzepten unterworfen[180]. Sie werden zu regelrechten „Vorführethnien“[181] der Ethnologie und benachbarter Wissenschaften, über die so viel publiziert wurde, wie sonst über keine Ethnie des indigenen Amerika. Nachfolgend untersuchten prominente Ethnologen benachbarte Yanomami-Gruppen, so Irinäus Eibl-Eibesfeld, Napoleon A. Chagnon und Jacques Lizot. In dieser engeren Region hielt sich auch Lothar Baumgarten auf. Wie er in einer Abmerkung in seinem Buch „Die Namen der Bäume“ erwähnte, hatte er Kontakt mit Lizot und lebte wohl in der Nähe der Leute von Eibl-

---

[180] Theodor Koch Grünberg, Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913, Berlin 1917-28. Zu den Standardwerken der Yanomami-Literatur gehört als erstes: Otto Zerries, Ergebnisse der Frobenius-Expedition 1954-55 nach SO-Venezuela, München 1964. Hans Becher, Yanomami, neue wissenschaftliche Erkenntnisse über die älteste Bevölkerungsgruppe Amazoniens, Göttingen 1962. Napoleon A. Chagnon, The Fierce People, 1968. Irinäus Eibl-Eibesfeld, Eine ethnologische Interpretation des Palmfruchtfestes der Waika (Venezuela) nebst einigen Bemerkungen über die bindende Funktion von Zwiegesprächen. In: Anthropos, Bd. 66 (5/6)1969, S. 767-778. Otto Zerries und Meinhard Schuster, Mahekodotedi. Monographie eines Dorfes der Waika-Indianer (Yanomama) am oberen Orinoco (Venezuela), Frankfurt/M. 1974., Jacques Lizot, Im Kreis der Feuer. Aus dem Leben der Yanomami-Indianer, Frankfurt/M. 1982. Helena Valero, Yanomama, the narrative of a white girl kidnapped by Amazonian Indians, New York 1970

[181] Einleitung zu: Yanomami. Eine kritische Textsammlung, Arbeitsgruppe Yanomami-Brasilien der LMU München, München 1991, S. IV

Eibesfeld[182]. Die Nähe ist erstaunlich, da die anderen Forschungsregionen in dem großen Gebiet sonst weit voneinander entfernt und vereinzelt liegen. So konzentrieren sich dort bei verschiedenen Gruppen des gleichen Volkes Vertreter der konträrsten wissenschaftlichen Positionen, was den Yanomami eine Berühmtheit in der ethnologischen Diskussion eingebracht hat.

Doch nicht nur Ethnologen kamen ins Land. Mittlerweile leben die Yanomami nicht mehr derart abgeschieden und in einer solch intakten Natur, wie sie von den ersten Forschern angetroffen worden waren. Im Regenwald wird die Goldsuche nicht mehr nach der nahezu romantischen Methode, die wir aus Wild-West-Filmen kennen, betrieben. Motorpumpen wühlen unter hohem Druck den Boden mit Wasserstrahlen auf und waschen die goldhaltige Erde aus. Um den im Schlamm verteilten Goldstaub zu binden, wird Quecksilber verwendet. Für ein gewonnenes Gramm Gold wird die Erde mit 1,5 Kilogramm Quecksilber verseucht. Das hat verheerende Konsequenzen für das Wasser, den Boden und damit die Nahrungsketten. Wenn ein Goldlager abgebaut ist, wird das Gebiet einfach verlassen und eine verwüste Landschaft aus Baumstümpfen und mit abgestandenen Wassern gefüllten Kratern, die für die rapide Ausbreitung von Malaria mitverantwortlich sind, hinterlassen.

Der Name Yanomami steht fast stellvertretend für die noch lebende indigene Bevölkerung Südamerikas, zumindest sind sie deren prominenteste Vertreter, und ihr Name steht auch in Zusammenhang mit der Ausbeutung zugunsten ökonomischer Interessen, die durch die Regierungen nicht effektiv kontrolliert werden. Stattdessen wurde das Territorium um 70 % reduziert, was soviel wie ein Todesurteil für eine wandernde Kultur bedeutet. Exemplarisch ist dieser Exkurs zur Geschichte der Yanomami und ihrer Situation wichtig und bekommt hier auch besonderem Raum, da sowohl die Ausbeutung und Ausrottung der Indianer noch voll im Gange ist als auch ihre Idealisierung. Gerade hierfür sind die Yanomami das Beispiel par excellence.

2.2.5. Die Yanomami in der Kunst Baumgartens

Der Aufenthalt bei den Yanomami hat zu einer deutlich wahrnehmbaren Änderung in Baumgartens Arbeit geführt. Es gab zwar keinen Wechsel in der künstlerischen Intension an sich, doch die spielerischen imaginären Reisen sind ausgeträumt. Von nun an ist eine präzisere Auffassung der Trennung zwischen der eigenen und der fremden Kultur wahrzunehmen. Vermischte er in den frühen Arbeiten beide, indem er etwa auf Mythen der fremden Kulturen mit für unsere Kultur signifikanten Gegenständen verwies,

---

[182] denn die dort arbeitende Ethnologin Gabriele Herzog erkannte ein Mädchen auf einem im Buch „Die Namen der Bäume“ abgedruckten Photo Baumgartens, das geraubt von einer Nachbargruppe worden war.

so simuliert er jetzt die fremde Kultur nicht mehr mittels der eigenen. Vicky A. Clark stellte für die nach seiner Reise entstandenen Arbeiten folgendes fest:

> „After his trip, Baumgarten began to comment on the real differences between the two worlds. His stay with the Yanomami opened new doors both formally and ideological for him. As his work became more mature, his point of view became clearer, his answers more dialectical, and his visual forms more sophisticated.“[183]

Ob seine künstlerische Haltung reifer wurde oder nicht, sei dahingestellt. Auffällig jedoch ist tatsächlich die hochästhetische Form seiner architekturbezogenen Schriftbilder, die weiter unten untersucht werden. Ihnen gegenüber steht das eigene photographische Material von den „wirklichen" Tropen, das Baumgarten von nun an auch im Rahmen seiner künstlerischen Arbeiten einsetzt und das im Anschluss an diesen Exkurs besprochen wird. Das ist die entscheidende Neuerung: Auf der einen Seite ziehen jetzt die Yanomami über Baumgartens Photos in den Kunstkontext ein, auf der anderen Seite vermeidet er weitere Visualisierungen und setzt Schrift als zentrales Medium in den architektonischen Kontext. Häufig bezieht er sich nun in seinen Arbeiten, wenn vom Anderen die Rede ist, konkret auf die Welt der Yanomami. Andererseits entstehen nach der realen Begegnung mit der fremden Kultur auch Arbeiten, die sich explizit auf die eigene Kultur beziehen. Im Folgenden werden zunächst die Photographien selbst einer Analyse unterzogen und anschließend ihre Präsentation im Kunstkontext dargelegt.

2.2.5.1. Baumgartens Photographien der Yanomami

Die Photographien, Dokumente und Aufnahmen, die Baumgarten von den Yanomami mitbrachte, versuchen, deren Leben frei von exotischen Phantasien oder wissenschaftlichen Methoden darzustellen, die normalerweise die Sichtweise der westlichen Welt auf die nicht-westliche kennzeichnen. Immer wieder betont er seine Position als teilnehmender Beobachter, die sich in den Photos niederschlage: „You can see I was with them.“[184]

Tatsächlich lässt sich der Künstler intensiv auf die für ihn völlig fremde Kultur ein. Erst nach Monaten, während derer sich beide Seiten kennenlernen konnten und gegenseitiges Vertrauen entstanden war, kam die Kamera mit ins Spiel. „Einfühlsames Auftreten und eine weniger starke Abgrenzung gegenüber der fremden Kultur waren und sind Bedingungen auch für das Entstehen anderer Bilder.“[185] Baumgartens zahlreiche Photographien von den Yanomami und der Umgebung, in der sie leben,

---

[183] Vicky A. Clark, Lothar Baumgarten and the Question of „The Other“, in: Broschüre zur Ausstellung im Carnegie Museum of Art, Pittsburg, Pennsylvania, 1987, o.P.

[184] Lothar Baumgarten, in: Art in America, Oktober 1986, S. 133

[185] Thomas Theye, Eine Reise in vergessene Schränke (1985)., S. 19

vermitteln ein komplexes und vielschichtiges Bild ihres Lebens (Abb.77-80). Es gibt Porträtaufnahmen einzelner Menschen, die auch als Individuen in Bildlegenden mit Namen vorgestellt werden, wir sehen Menschen im Dialog miteinander, bei Festen, beim Spielen, beim Ernten von Früchten, beim Jagen, bei der Zubereitung von Speisen. Andere Aufnahmen dokumentieren die Bau-Phasen eines Shabonos oder den Zustand einer Bananen-Anpflanzung. Es gibt Aufnahmen des dichten Regenwaldes, Detailaufnahmen einzelner Pflanzen und Ausblicke über den Wald und von einem erhöhten Standpunkt aus über einen mäandernden Fluss. Der Betrachter kann sich anhand der Photographien ein Bild vom Leben der Indianer machen, ohne mit trockenen Fakten konfrontiert zu sein, ohne belehrende Didaktik, die Bilder führen uns keine bestimmten Sitten oder Tätigkeiten vor. Sie fangen ein Stück Leben ein, dem der Photograph mit seiner Kamera beiwohnt. Er ist also in nächster Nähe anwesend - aber in dem Moment, wo er auf den Auslöser drückt, nimmt er streng genommen nicht mehr unmittelbar am Leben teil.

Doch was unterscheidet die Photos des Künstlers Baumgarten von denen eines Ethnologen, denen sie so täuschend ähnlich sind? Im Prinzip ist die Rolle eines Feldforschers kaum anders als die Baumgartens. Auch wenn sie unterschiedliche Ziele verfolgen, muss sich jeder, der längere Zeit in einer völlig fremden Welt lebt, einem komplexen Prozess der Anpassung unterziehen. Aber er bleibt ein Fremder dort, ob er nun in Hemd und Hose oder „nackt wie sie“ unter ihnen lebt. Er bleibt Gast, es sei denn, er bliebe für immer.

Baumgarten dokumentierte eine Flussüberquerung der Yanomami und publizierte eine Auswahl daraus 1987 in seinem Katalog *Makunaíma* (Abb. 81-84). Der Künstler wartete am Ufer auf die Ankommenden und photographierte, wie sie aus den Booten aussteigen, die Früchte und ihr Gepäck entladen, die Uferböschung hochsteigen. Sein Standpunkt bleibt unverändert. Er stand wohl direkt am Ufer, um ihn herum fand die Aktion statt. Entstanden sind höchst ansprechende schwarz-weiß-Photographien, die Menschen in einer alltäglichen Tätigkeit zeigen und die intensive Atmosphäre der Situation vermitteln[186].

Vergleicht man die Aufnahmen Baumgartens mit denen, die Otto Zerries und Meinhard Schuster 1954 während ihres Aufenthaltes bei den Yanomami machten, fällt hinsichtlich der Motive, der Sujets und der Technik, ja teilweise selbst des Blickes, kein gravierender

---

[186] Sie zeigen eine Flussüberquerung der Gruppe auf der Rückkehr von einer Jagd. Beginnend mit einer Ansicht eines auf den Photographen zufahrenden Kanus, sind verschiedene Stationen dokumentiert: das Ankommen und Ausladen der Gegenstände und Nahrungsmittel, dann ist zu sehen, wie die Frauen sich mit den Sachen und Kindern beladen, wie sich die Menschen gegenseitig helfen, wie sie die steile Ufer-Böschung hinaufsteigen und oben ankommen.

Unterschied auf (Abb. 85-88)[187]. Sie sind ebenso informativ, wie sie ästhetisch anspruchsvoll sind. Auch auf den Photos der Ethnologen ist der Würde der Menschen, ihrer Freude, ihrer Liebe, ihren Anstrengungen etc. viel Raum gegeben. Längst versuchen auch die ethnologischen Photographen, Menschen fremder Kulturen nicht mehr nur wie exotische Objekte in größtmöglicher Fremdheit abzubilden, sondern in Situationen zu porträtieren, mit denen wir uns auch identifizieren können. Nur ein Sujet fehlt bei Baumgarten, mit dem sich viele Ethnologen in ihren Büchern am Rande in Szene setzen und das als Art Beweis der Reise zu dienen scheint: ein Porträt bzw. Selbstporträt. Ein Photo von Otto Zerries im Tropenanzug mit zwei Männern im Shabono (Abb.89) indes vermittelt auch einen Eindruck vom tatsächlichen Austausch zwischen den Indianern und dem Europäer, der für diese selbst zum Studienobjekt wird: Die Bildunterschrift lautet: „Der neugierige Ushiwa interessiert sich für die Brusthaare des Europäers (O. Zerries).“[188] Diese Art von Dialog vermitteln Baumgartens Aufnahmen nicht.

Keine Frage, Baumgartens Photographien zeigen subtil, gefühlvoll und voller Achtung die Menschen. Aber ein völlig neues Bild artikulieren sie nicht. Das liegt jedoch in der Natur der Sache, denn: „Jeder beabsichtigten Schilderung des Fremden sind Elemente der Selbstdarstellung dessen eingeschrieben, der ihr Urheber ist.“[189] Und die hängt mit dem eigenen kulturellen Umfeld zusammen. Michael Oppitz konstatiert das für die bildlichen Darstellungen der Ethnographie, die ja immer den Anspruch erheben, ihren Gegenstand möglichst korrekt abzubilden. So explizit tut das Baumgarten nicht, er ist nicht als Ethnologe im Regenwald. Doch er betont seinen Anspruch darauf, die Yanomami wahrhafter als die anderen Disziplinen abzubilden, indem er sich als Künstler mit wissenschaftskritischer Intention auf traditionelles Ethnologen-Terrain wagt. Zudem weist er immer wieder darauf hin, er wäre einer von ihnen gewesen, nackt usw. Aber auch sein Blick ist geschult von der intensiven Lektüre ethnologischer Literatur und geprägt von ethnographischen Photos. Baumgarten zeigt uns die Schönheit der Menschen und die fröhliche Harmonie im Zusammenleben der Yanomami und wählt eine bestimmte Sichtweise. Diese repräsentiert das abendländische ethnographische Bildprinzip, für die etwa Theodor Koch-Grünberg, den Baumgarten als wichtige Person

---

[187] Die Beschränkung auf Otto Zerries als Vergleich rührt allein daher, dass hier nicht der Ort ist, Baumgartens Photos detailliert mit ethnographischen Aufnahmen zu vergleichen. Es würde eine Vielzahl aussagekräftiger Beispiele geben. Bsp. Claude Leví-Strauss, Brasilianisches Tagebuch, München 1994, oder Photographien von Gregor Krause aus Bali von 1912-14. Auch Photographien Theodor Koch-Grünbergs könnten einer näheren Untersuchung unterzogen werden, da in ihnen viele Motive bereits sehr ähnlich vorkommen.

[188] Otto Zerries und Meinhard Schuster, Mahekodotedi, 1974, Abb. 31. S. dazu auch ein Zitat aus dem Text, S. 5: „Bis zur Fertigstellung des Hauses am 5. Mai 1954 waren wir selbst mehr Gegenstand völkerkundlichen Interesses der Bewohner des Indianerdorfes, als daß wir selbst dazu kamen, ethnologische Studien zu betreiben.“

[189] Michael Oppitz, Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnologie, München 1989, S. 24

für seine Auseinandersetzung nennt[190], ein früher Vertreter ist[191]. Doch fahren wir mit Michael Oppitz fort:

> „Exotismus wird gemacht - am häuslichen Herd. Im Exotismus trifft ein fremder Gegenstand mit einer übergestülpten Sehweise zusammen - die Sehweise aus der eigenen, der Gegenstand aus der anderen Welt. Er ist eine ideologische Form. Man schafft sich die Repräsentationen des Eingeborenen, wie man sie gerade braucht: als Wilden Mann, als Naturmenschen, als Bösen Kannibalen, als Edlen Wilden. Die Exotismen wandeln sich mit den sich wandelnden Epochen und ihren Bedürfnissen. Am vorherrschenden Bild des Fremden lassen sich folglich vorherrschende ideologische Strömungen einer Zeit ablesen. So spiegelt das exotische Bild weniger den abgebildeten Fremden, als die wandelbaren Bedürfnisse, sich ihn so oder so zu denken.“[192]

In diesen Prozess ist auch Baumgarten eingegliedert, auch wenn er als Künstler oder als freies Individuum ohne vordergründige Zwecke bei den fremden Menschen weilt und diese nicht als Beispiele für irgendeinen Sachverhalt - und sei es für eine Art „Urzustand“ der Menschheit - sondern als Subjekte begreift.

> „Although the Yanomami may now be treatened as historical subjects, nevertheless they remain (exotic) sights and, perhaps more importantly, the addressee of these photographs remains a *viewer*, hence, an observer removed in both space and time from any potential encounter with them. In other words, Baumgarten´s photographs of the Yanomami do not challenge the constitution, in both the aesthetic and the imperialist arenas, of the European subjet as an ‘eye’.“[193]

Owens betont den bewussten Gebrauch, den Baumgarten von den Photos macht. Doch auch seine sensible photographische Methode kann nicht verhindern, dass ein kontrolliertes Auge allein beim Photographieren mit am Werk ist, dass eben auch bestimmte Sichtweisen mit einfließen. Die Problematik liegt im Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, dem sich auch die Ethnologie gestellt hat. So einfach kann auch Lothar Baumgarten die Krux nicht auflösen, allein schon durch die Tatsache, dass ein Photoapparat mit im Spiel ist. Jede Photographie des Anderen macht ihn zum Objekt.

Die Photographien, die durch den Rekurs auf ein eindeutiges ethnographisches Muster auch den Beweis abgeben, dass der Künstler wirklich ganz fern bei den Yanamomi war, dienen auch der subtilen Untermauerung eines Künstlertyps, welcher der Zivilisation den

---

[190] u.a. in einem Gespräch mit der Autorin am 29. Oktober 1996 in Berlin. In Erinnerung sei gerufen, dass ein Photo Koch-Grünbergs Teil der Installation *Projektion* gewesen ist, dass Zitate aus dessen Buch Bestandteil von *Eine Reise oder , Mit der MS Remscheid auf dem Amazonas'* sind.

[191] Eine andere vertrat etwa der Ethnologe Napoleon A. Chagnon, der sie in seinem Buch „Yanomamo: The Fierce People“ als außerordentlich gewalttätige, dreckige, unehrliche und in sexueller Promiskuität lebende Menschen beschreibt, die Frauen schlagen, Kinder töten, ständig Drogen nehmen und nur kriegerische Auseinandersetzungen mit Nachbarstämmen betreiben.

[192] Michael Oppitz (1989), S. 25

[193] Craig Owens, Improper Names, in: Kat. Ausst. AMERICA Invention 1993, S. 133

Rücken kehrt, der in die Fremde zieht, ganz allein. Jimmie Durham, der Künstler aus dem Volk der Cherokee, sieht im Cowboy ein perfektes Modell des Künstlers im 20. Jahrhundert sieht. Der Cowboy ist einer, der bescheiden für sich lebt, nichts arbeitet, in der weiten Natur zu Hause ist, manchmal böse „Wilde" töten muss, aber die guten und intelligenten „Wilden" werden seine Freunde. Von ihnen lernt er, und doch bleibt er „er selbst". Zu diesem Bild gesellt sich dann mit noch größerer Beliebtheit der Schamane:

> „It becomes problematic for us savages, however, basically for two reasons; first those cowboy-shaman-artist guys cannot seem to put themselves into even the slightest part of their analysis of a given situation (because they *do* imagine themselves to be lone cowboys). The second reason has causes within the first; the guys believe art to be like an object, so when they think of 'art as a weapon' they imagine it to be like iron – an efficient poker and stabber. So the artist guys say they are 'challenging society' (to a duel?) and as cowboys and explorers and husbands they speak for us and about us. (...)" [194]

2.2.5.2. Yanomami-Photographien im Ausstellungskontext

Seit seiner Rückkehr verarbeitet Lothar Baumgarten unmittelbar das Material seiner Reisen, und vor allem die Photographien der Yanomami werden direkte Bestandteile vieler Ausstellungen. Meistens sind diese Ausstellungen zweigeteilt, etwa indem die Photographien für sich stehen und eine größere Wandarbeit auf einen größeren Kontext aufmerksam macht[195]. Im Sinne Baumgartens geht es darum, im Ausstellungskontext modellhaft einen Austausch zwischen zwei Kulturen auf verschiedenen Ebenen – in Form von Wörtern, Bildern und Mythen – zu initiieren, der zu einem neuen anteilnehmenden Verständnis führen kann, und damit eben nicht einen gleichberechtigten Dialog vorführt. 1985 richtete der Künstler Ausstellungen ein, in denen während seines Aufenthaltes in Venezuela entstandene Bilder der Landschaft La

---

[194] Jimmie Durham, The search for virginity, in: Hiller 1991, S. 291

[195] so in der Ausstellung *El Dorado* in der Kunsthalle Bern oder *Vacuum* im Carnegie Museum of Art in Pittsburgh.
Eine weitere Museumsausstellung, bei der ein Raum mit Yanomami-Photos wichtiger Bestandteil war, ist *Vaccuum* 1987 im Carnegie Museum of Art. In einem engen, langen Raum, der sich an die Räume der permanenten Sammlung des Museum anschließt, zeigte Baumgarten 51 seiner bei den Yanomami aufgenommenen s/w-Photographien. In dem nahezu privaten Raum konnte der Betrachter in intimen Dialog mit den Photos treten, ja große physische Distanz war kaum möglich. Die maximal 30 x 40 cm großen Abzüge zeigten Szenen aus dem alltäglichen Leben der Yanomami Sie hatten weder Titel, noch trugen sie sonstige Bildunterschriften. Ohne das Wissen, dass sie das Pendant zu einer künstlerischen Arbeit sind, hätte man sie nicht zuletzt durch die Art der Präsentation für eine Studioausstellung von ethnographischen Photographien halten können. Sie waren in einer eine filmische Abfolge suggerierenden Art und Weise präsentiert. Diesem Raum korrespondierte ein größerer öffentlicher, dessen Wände mit dem satten orangeroten Pigment aus den Samenkapseln des Bixa Orellana L. bemalt waren. Auf diesen Wänden zogen sich Adjektive (displaced, collected, depreciated, deceived, exterminated, contained ...) entlang, und 180 cm große Buchstaben ergaben den Namen Yanomami.

Gran Sabana und der in ihr lebenden Menschen im Zentrum standen. Diese sollen exemplarisch für die vielfältige Verwendung der Photos vorgestellt werden.

Die Ausstellung *Tierra de los Perros mudos*, die 1985 im Stedelijk Museum in Amsterdam stattfand, verschaffte erstmals einen größeren Überblick über das photographische Werk von Lothar Baumgarten (Abb. 90). Es wurden vor allem Photoarbeiten gezeigt, die bereits in den Büchern *Die Namen der Bäume*, *Land of the Spotted Eagle* oder im Katalog *AMERICA Senores naturales* (siehe dazu 2.5.) abgebildet sind[196]. Der Titel *Tierra de los Perros mudos* - übersetzt: *Land der stummen Hunde* - soll sich auf das Erstaunen beziehen, das Christopher Columbus beim Betreten der Neuen Welt empfand angesichts der Unfähigkeit der Hunde zu bellen[197]. In der Ausstellung wurden die frühen konstruierten, in den Rheinwäldern aufgenommenen Arbeiten neben den Photographien der Yanomami gezeigt. Dazwischen präsentierte Baumgarten auch druckgraphische Arbeiten, bei denen mittels Siebdruck Namen auf photographische Unterlagen gesetzt wurden (*Vom Aroma der Namen*, (Abb 91)). Die unterschiedlichen Gruppen wurden nicht getrennt präsentiert, sondern vermischt. Alle wurden, wie in einer klassischen Photographie-Ausstellung üblich, von Passepartouts umgeben und in den gleichen Rahmen gezeigt. So fand in gewisser Weise eine Nivellierung statt. Die Aufnahmen der Yanomami wurden dem Kunstkontext einverleibt. Sie wurden Teil einer Ausstellung des Künstlers Lothar Baumgarten in einem Museum. Zwar dienen sie nicht funktionalen wissenschaftlichen Zwecken, doch tauchen sie als Bilder einer Ausstellung auf, die Part seiner Profession als Künstler ist. Gesehen im Ausstellungskontext ist das Prinzip der klassischen Photographieausstellung gewählt, die sowohl in künstlerischen wie ethnographischen Ausstellungen so angewendet wird. Mehr noch als in der Ausstellung eröffnet sich im Katalog[198] „ein imaginärer Dialog“[199] zwischen den frühen Farbphotographien Baumgartens und seinen s/w-Aufnahmen der Yanomami und ihres Lebensraumes. Meist werden thematisch oder formal ähnliche Motive einander gegenübergestellt. Die *Moskitos* etwa finden ihr Pendant in Jadgamuletten, die Baumgarten Bananenvögel nennt, da die Indianer Federn in Bananen stecken (Abb. 92). Doch was geschieht, wenn die Photos eines Künstlers, in

---

196 Eine Liste der Exponate existiert nicht mehr. Das Stedelijk Museum konnte der Autorin in einem Brief vom 25.September 1996 nur mitteilen, dass die Versicherungsliste 50 kleine und 15 großformatige s/w-Photographien und zwei Farbphotographien erwähnt. Mit Sicherheit wurde die Arbeit *Amazonas Kosmos, Palmen (Grünkohl) Namen südamerikanischer Populationen von 1971* gezeigt. Der Film *Der Ursprung der Nacht* wurde während der Ausstellungsdauer dreimal vorgeführt. Dazu wird in der Korrespondenz von Baumgarten eine Assemblage von Arara-Federn erwähnt, doch konnten auch dazu keine weiteren Angaben gemacht werden.

197 Laut kurzem Text auf der hinteren Umschlagseite.

198 Lothar Baumgarten, *Tierra de los perros mudos*, 1985, Stedelijk Museum, Amsterdam, 20 Seiten, davon 16 mit Abbildungen, 24,7 x 17,5 x 0,2 cm, Satz, Schwarzweiß- und Farboffset, Fadenheftung, 2000 Exemplare, erschien anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 9.05. bis 23.06.1985.

199 Lothar Baumgarten, ebd., S. 3

denen er fiktive Reisen nach Südamerika unternimmt, mit Dokumenten des realen Lebens im Regenwald in einem Künstlerbuch vereint werden? So wie das im vorliegenden dünnen Bändchen geschieht, wird eine kleine poetische Reise unternommen. Dazu gehört untrennbar der literarische Text „Los pasos perdidos XX“ von Alejo Carpentier. Es spannt sich der Bogen von Hier nach Dort und eröffnet Räume der Imagination.

In zwei weiteren Ausstellungen waren Photos seines Aufenthaltes in Venezuela der zentrale Bestandteil. Beide fanden in Baumgartens Galerien in Düsseldorf und New York statt, die anders als im Museum auch Verkaufsausstellungen sind. Interessanterweise fehlten hier Aufnahmen der Menschen selbst, zu sehen waren nur Landschaftsaufnahmen der La Gran Sabana und hier auch stets solche, die neben der intakten Natur auch die Verwüstungen der Goldgräber zeigen (Abb. 93).

Die Einladungskarte zu seiner Ausstellung *Caribana* 1985 bei Konrad Fischer in Düsseldorf zeigte einen bunten Tukan. Zugrunde lag das Motiv einer Karte, die man im Krefelder Zoo kaufen konnte. Lothar Baumgarten fügte der Karte noch Namen von Konquistadoren, Reisenden und Forschern bei, die seit dem 16. Jahrhundert ausgezogen waren, um in der Hochebene von Bogotat und Guayana Gold zu suchen[200]. In der Ausstellung selber zeigte er bereits 1977 entstandene Photographien der „La Gran Sabana, Venezuela". Zwischen den acht gerahmten 38 x 58 cm großen s/w-Abzügen brachte Baumgarten direkt an der Wand rechteckige, 13 x 40 cm große Farbflächen aus ungebundenem Pigment an. Unter diesen stehen die Bezeichnungen, mit denen die Europäer die Landschaft assoziiert haben. Das Photo wurde einem übergeordneten Werkkomplex einverleibt. Das Photo behält zwar seinen Eigensinn, doch wird es als autonome Kunstform entwertet. Häufig ergeben sich gegenseitige Verweisfunktionen zwischen Schrift, Photographie und Farbfeldern. Diese gehen eine Einheit ein, deren Bezug die besagte Landschaft ist. Es sind neun geographische Namen für eine Landschaft. Die neun verschiedenen Farbpigmente stehen in engster Beziehung dazu. So soll beispielsweise Kobaltblau für die Hoffnung auf ein sorgenloses Leben in „Terra Nova" stehen, Umbra deckt sich mit der braunen Farbe des Süßwassers in „Paria", das den Eroberern wie ein Paradies vorkam, Schwarz steht für den unter dem Zeichen des Kreuzes nach „Utopia" gereisten Klerus und zugleich für den Tod und die Zerstörung, die mit dem christlichen Glauben ins Land kam. Cadmium-Gelb symbolisiert die goldene Stadt von Eldorado „Manoa", Zinnoberrot verweist auf die Rothäute in „Gviana" und schließlich läßt Orange an die Gewürze in „India" denken, das Kolumbus hier glaubte gefunden zu haben.

---

[200] Lope de Aguerre, Ambrosius Dallinger, Juan Martinez, Nikolaus Federmann, G. Jiménez de Quesada, Sir Walter Raleigh und Sebastián de Belalcázar. Dazwischen steht Makunaíma

In der im gleichen Jahr stattfindenden Ausstellung *El Dorado* in der Marian Goodman Gallery, New York, stellte Baumgarten in ähnlicher Weise Photographien der Großen Savanne Namen von in der Gegend rücksichtslos und gewinnsüchtig abgebauten Mineralien und vom Aussterben bedrohten Tieren gegenüber (Abb. 94). Zwischen den in Rahmen präsentierten Photos wurden doppelte Rechtecke an die Wand gemalt. Das untere trägt Namen der in der Gegend abgebauten Mineralien, das obere nennt, auf dem Kopf geschrieben, die Namen der durch die ausbeuterische Förderung vom Aussterben bedrohten Tiere. Photographie und Schrift sind alternierend nebeneinander gestellt. So wechselt die Fernsicht des photographischen Bildes mit der Nahsicht der Wandmalerei. Während bei der Ausstellung bei Konrad Fischer Farbe symbolisch eingesetzt wurde, ist hier nun das typographische Gegenüber die symbolische Form, die auf die Ausbeutung der Bodenschätze und die damit einhergehende Ausrottung der Tiere verweist. Über solcherart kritische Töne darf auch hier nicht die sinnliche, ästhetische Dimension von Baumgartens Arbeit vergessen werden. Er will von seinem Eindruck bei den Yanomami ein adäquates Zeugnis abgeben, das mehr umfasst als nur Photographien, deshalb setzt er auf die evokativen Fähigkeiten von Farbe und Schrift.

> „The pictures are beautiful, but Baumgarten's intention is not to exhibit 'photography'. The artist means to insert the flavour, the smell, of the Guyana Plate region into a specific gallery situation, to summon its spirits to 57th Street (wo sich die Galerie befindet, E.H.-H.)."[201]

Aber genau hier wird es kritisch. An diesem Punkt kippen seine Konzeption und seine künstlerische Methode der frühen Arbeiten, die den Exotismus entlarven wollten, um. Jetzt ziehen die Yanomami und die Natur der Tropen in den Kunstkontext ein, um hier exotisches und subtil erotisches Ambiente zu erzeugen. Das ist durchaus ein problematischer Ansatz, der sich ergeben hat, nachdem er in den tatsächlichen Tropen gewesen war, und er zieht sich von nun an wie ein roter Faden durch die Arbeiten. Zwar waren in den Galerieausstellungen die Photos der Menschen ausgenommen, aber Photos der Yanomami ziehen sich seither durch viele Ausstellungen Baumgartens und sind neben der Verwendung von Schrift, bei die wir noch zu sprechen kommen, fast schon zu seinem Erkennungszeichen geworden. So pinnte Baumgarten eine große Anzahl der Photos während der documenta X 1992 an die Wand, während an einem großen Leuchttisch Photos aus den Jahren um 1970 zu sehen waren (Abb.95-98). Mit Bleistift zeichnete Baumgarten an die Wände ein rechteckiges Raster, das sich als das schematische Seitenlayout eines Buches zu erkennen gab. In dieses integrierte er verschieden große Abzüge der Yanomami-Photos. Gerade aber indem nun auch noch an der Galeriewand auf die Herstellung eines mit allen Formalien ethnographischen Buches hingewiesen wird, können wir tatsächlich das Kapitel mit der Einsicht schließen,

---

[201] Garry Indiana, Paradigms of Dysfunction, in: Village Voice, 5. Juni 1985

dass Baumgarten über die Photos der Yanomami vom Exotismus eingeholt worden ist. Auch wenn er unterschiedliche Präsentationsweisen anwendete, bleiben die Yanomami Material der Kunst und das zudem nicht in einem innovativen, absolut neuen Verfahren, sondern in Form eines nahezu klassischen ethnographischen Musters, das Baumgarten nicht wirklich hinterfragt. Das Verfahren gipfelt schließlich 2002 in einer Ausstellung der Yanaomami-Photos in einer Ausstellung in der Fondation Cartier in Paris, einer Institution, die ihr Geld über die Ausbeutung der Natur und der Menschen im Goldabbau verdient, welche Baumgarten immer wieder anklagt. Ob die Ausstellung nun der Legitmitation Cartiers dient oder ob der Künstler hier subversiv wirken wollte, bleibt letztlich unerheblich. Der Zusammenhang ist derart problematisch, dass jede anklagende Haltung in anderen Kontexten durch diese Geste ad absurdum geführt wird. Die Kunst ist keine moralische Instanz, doch die Ausstellung ist gerade aufgrund des hohen Reflexionsgrades von Baumgartens künstlerischem Vorgehen zu kritisieren.

Wie bereits implizit angesprochen wurde, setzte Lothar Baumgarten im Zuge einer atmosphärischen Vermittlung der Landschaft Namen ein, die über das Sichtbare der Photographien hinausweisen und im Betrachter eigene Bilder und Assoziationen auslösen. In beiden zuletzt besprochenen Galerieausstellungen waren es die Namen utopisch ersehnter Regionen, die in Südamerika vermutet wurden, sowie von Bodenschätzen und exotisch klingende Tiernamen. In der Arbeit *‚Hans Staden' Tropenhaus* hatten wir Namen europäischer Reisender und geo- und ethnographische Namen gestreift. Tatsächlich spielen Namen in Baumgartens Werk eine zentrale Rolle. Im folgenden Abschnitt sollen diese anhand einiger Beispiele explizit zur Sprache kommen.

2. 3. Namen

> „Die Schrift gestattet im Gegensatz zur gesprochenen Sprache die Abwesenheit der Sprecher; im Gegensatz zum Bild die Abwesenheit des bezeichneten Objekts einschließlich seiner Form."[202]

Die Schrift wird nach seinem Aufenthalt bei den Yanomami zu einem wichtigen Medium Lothar Baumgartens. Hatte er in den frühen Photographien die fremde Welt spielerisch simuliert und den augenscheinlichen Exotismus als hausgemacht entlarvt, so verzichtet er nun auf diese Strategie. Es gibt nun direkte Repräsentationen des Anderen in Form der s/w-Photos der fremden Landschaft und der Yanomami selbst, und diese werden in umfassendere Ausstellungskonzepte integriert. Doch in erster Linie wird das Andere, die indianischen Gesellschaften etwa, in den großen Raumarbeiten seit den 80er Jahren nur mehr evoziert, indem deren Namen etwa direkt auf die Museumswände geschrieben

---

[202] Tristan Todorv, Die Eroberung Amerikas – Das Problem des Anderen, Frankfurt 1985, S. 189

werden. Andere Visualisierungsversuche des Anderen unternimmt Baumgarten nicht, er belässt es bei Namen. Die Distanz zur Kultur der indigenen Kulturen Südamerikas könnte in diesen glatten, typographisch ausgewogenen und präzise ausgeführten Arbeiten nicht größer sein. Aber diese Distanz lässt die fremde Kultur unangetastet. Hier wird auch über das Medium Schrift deutlich, was bereits in der Einleitung gesagt worden ist: Das Andere schwingt als Referenz mit, nicht als Material oder Zitat. Baumgarten arbeitet nur mit den Mitteln, die ihm als europäischem Künstler zur Verfügung stehen. Er macht keine Aussagen über die fremden Kulturen, sondern letztlich nur über unsere eigene, deren wichtigstes Repräsentationsmedium die Schrift ist. Er evoziert über die Namen und mittels der Schrift Kulturen, Landschaften, Geschichten, doch lenkt er die Aufmerksamkeit gleichzeitig auf die Funktion von Sprache.

Wie wir bereits gesehen haben, spielen nicht nur die Namen von Indianern eine Rolle, sondern ebenso die von Tieren und Pflanzen, von Reisenden, von Flüssen, Bergen und ganzen Landstrichen bei seinen Arbeiten, die sich auf Südamerika beziehen. Nachdem er in Venezuela war, ist nicht nur der Umweg über die Fremde notwendig, um auf den Zustand unserer Kultur zu verweisen. Nun gibt es auch Arbeiten mit Namen, die sich auf die Geschichte des jeweiligen Ausstellungsortes beziehen oder in denen neue Namen für neue Zustände, so genannte Neologismen, das Material seiner Arbeiten bilden und den Zustand unserer Kultur direkt an die Wände projizieren. Im Folgenden wird anhand einzelner Arbeiten auf die unterschiedliche Verwendung von Namen exemplarisch eingegangen.

2.3.1. Namen als künstlerisches Medium

Eine der ersten Arbeiten, in denen Namen eine entscheidende Rolle spielten, war *Feather People (The Americas)* von 1968 (Abb. 42). Mit weißer Farbe waren Federn bezeichnet, die in einer Karte Süd- und Nordamerikas steckten. „Puelches, Calchaquis, Yuanes, Voiosos, Matacos, Tamos, Witotos, Woupe ...“ stand auf den Federn, die in Südamerika deren Gebiete markierten. „Kwio, Pamomint, Cheyenne, Navaho, Hopi, Schoschanen, Teton, Sioux, Omaha“ und andere waren es im Norden. Daran anschließend tauchten Namensschriftzüge häufig auf Photoarbeiten auf. 1971 versah Baumgarten die zwei Jahre vorher entstandene Aufnahme *‚Amazonas Kosmos' Palmen (Grünkohl)* mit Namen einiger südamerikanischer Populationen (Abb. 99). „Tapirape More-Itoreauhip Yuracare Xikrin Cayapo Mbaya - Caduveo Bororo Chamacoco Tapanhuno Mundurucu Taulipang Abitana - Huanyam Uitoto Arekuna Tupamaro Wama Urubu Xavante Jivaro Tupi.“ Auch die Photoarbeit *Makunaima* (Abb. 100) wurde zusätzlich mit Schriftzügen aus Letraset-Buchstaben versehen: „Moskito, Anaconda, Tapir, Tukan, Pekari, Arara, Capivara, Harpyie, Aguti, Tonina, Urubu, Oppossum, Arapeima, Tatu, Blattschneideameise, Leguan, Jaguar, Tamandua, Guaribá, Caiman, Kolibri“.

Als „sich materialisierende Geschichten“ oder „Umsetzungen der Mythen des Doppelkontinents Amerika“ bezeichnet Lothar Baumgarten seine frühen Photographien und weist damit auf den Stellenwert, den Erzählungen und Berichte in Büchern als Auslöser für seine Arbeiten hatten. Schließlich führte er zunächst den - imaginären - Dialog mit der Kultur der Indianer lediglich gestützt auf Berichte von Ethnologen, Reisenden und Eroberern. Quasi als Surrogat daraus wurden Namen das zentrale Medium bei allen Arbeiten, die sich auf Südamerika beziehen.

Ein anderes wichtiges Medium in seinem Werk war die Landkarte, worauf ebenfalls bereits hingewiesen wurde. Die Karte konnte Bilduntergrund oder Bildfragment sein. Doch Baumgarten verwendet sie weniger als ästhetisches Material denn als Projektionsfläche im weitesten Sinn. Meist tritt die Bezugnahme auf Karten nur subtil in Erscheinung, etwa wenn die Struktur von Karten seinen Raumarbeiten zugrunde liegt. In jedem Fall war sie eine Art Wegweiser, der den Raum des Kunstwerks über die Phantasie des Betrachters in weit entfernte Regionen ausdehnte. Karten können auf eines nicht verzichten: auf Namen. Sie leben von der Verbindung von Wort und Bild. Ohne erklärende Worte und Namen wären Karten nur mehr abstrakte Gebilde. Doch es geht um mehr. Der Vorgang des Sehens ist untrennbar mit dem des Lesens verbunden. „Karten sind das Resultat menschlicher Zuschreibungen.“[203] Dies gilt in einem wörtlichen und übertragenen Sinn. Die kartographischen Darstellungen von Landschaften tragen Schriftzüge, die die realen natürlichen Gegebenheiten mit Namen versehen oder mit geophysikalischen und politischen Anmerkungen. Diese machen deutlich, dass Karten eben nicht Wirklichkeit wiedergeben, sondern deren Konstruktion. „So beschreiben alle Karten, die wir anschauen, den Zustand unserer jeweiligen Kultur.“[204] Karten werden nicht nur angesehen, sondern gelesen. Die Leserichtung ist allerdings nicht so linear vorgegeben wie bei einem fortlaufenden Text. Die auf Karten eingeschriebenen Worte und Namen ermöglichen ein freies Vagabundieren über natürliche und politische Grenzen hinweg. Die Augenbewegung legt insofern ein unsichtbares Netz von individuellen imaginären Reiserouten über Karten. Da jeder Kartenleser andere Voraussetzungen mitbringt, anderes Wissen, andere Vorstellungen und Gefühle, lässt sich eine unendliche Vielzahl von Erzählungen angesichts ein und derselben Karte denken.

Baumgarten setzt Namen ein, um mit ihnen die Phantasie des Lesers anzuregen. Hinter Namen verbergen sich sagenhafte Begebenheiten, in ihnen manifestiert sich Geschichte, sie weisen ebenso auf den Zustand der Kultur wie die Karten, auf denen sie eingezeichnet sind. Eigentlich sind Namen mit Informationen über den Menschen, den

---

[203] Paolo Bianchi, Das (Ent)Falten der Karte, in: Kat. Ausst. Atlas Mapping, Offenes Kulturhaus Linz u.a. 1997, S. 14

[204] ebd.

Gegenstand oder das Ereignis, das sie bezeichnen, verbunden. Ohne entsprechendes Wissen sind Namen einfach Worte ohne Aussagekraft. Doch es gibt Bereiche, wo wir ohne detailliertes Faktenwissen auskommen, wo sich Namen irgendwie verselbständigt haben, wo nur mehr Ahnungen ausreichen, um Vorstellungen, Sehnsüchte und Bilder zu evozieren. El Dorado etwa ist so ein Name, von dem kaum jemand genau weiß, wo das mit ihm bezeichnete Gebiet liegt und welche Geschichten und Ereignisse sich um ihn ranken. Er ist Synonym für ein Land voller Reichtum und Glück geworden, dessen Ausformung in der Phantasie jedes Einzelnen andere Gestalt bekommt. Manche Namen lassen sich noch nicht einmal mit so allgemeinen Oberbegriffen assoziieren. Was ist denn Mundurucu oder Capivara? Der einzige gemeinsame Nenner ist vielleicht deren exotischer Klang. Wird etwa Mundurucu laut ausgesprochen, schwebt eine sinnlich, nämlich akustisch wahrnehmbare Gestalt im Raum, die selbst losgelöst von jeder Bedeutung Vorstellungen vom Fremden hervorrufen kann. Namen können die Fährten zu wichtigen Ereignissen der Weltgeschichte legen, oder sie können allein durch ihre bloße Zusammensetzung Aufschluss über den Zustand der Kultur geben.

Da insgesamt hier nicht der Raum für eine sprachphilosophische Untersuchung ist, werden die allgemeinen einleitenden Überlegungen auf die Verwendung der Namen bei Baumgarten konzentriert. Jedenfalls standen für ihn von Anfang an Fragen im Raum wie: Was sind Namen? Wie entstehen sie? Was transportieren sie und was lösen sie aus? Dabei hat der erzählerische und bildnerische Gehalt mehr Gewicht als die nüchterne Sprachkritik. Namen repräsentieren das Andere und sind wie bildnerische Symbole für fremde Welten eingesetzt. Oder wie Baumgarten es ausdrückt:

> „Worte sind zunächst einmal wie Bilder. Sie bleiben ganz in der Form ihrer typographischen Erscheinung gefangen, bevor sich ihre Bedeutungen auflösen lassen. Es ist ihr Klang und ihr Aroma, die zuerst zu uns sprechen. Sie bergen die Wurzeln der Geschichte und erzählen uns und den anderen, sie tragen die Erinnerung an diese schmerzhafte Begegnung in sich und machen den Antagonismus der Neuen und der Alten Welt, von Amerika und Europa, sichtbar. Es sind Namen, die historische Ereignisse evozieren, einen uns fremden Kosmos beschreiben und die Farben der Gesellschaften auf der Palette neu mischen."[205]

Im Rahmen dieses Kapitels werden die verschiedenen Arten von Namen vorgestellt. Die Hervorhebung im Rahmen eines gesonderten Abschnitts soll diese jedoch nicht zu besonders exemplarischen Arbeiten machen. Vielmehr werden hier an den ersten Arbeiten, die explizit von Namen handeln, die Grundlagen für die späteren ortsbezogenen Arbeiten gelegt, die im daran anschließenden Abschnitt Panoramen besprochen werden. Hier erst wird sich die ganze Bandbreite der Aspekte in Bezug auf Namen vervollständigen. Grundlegend für die Verwendung von Namen ist die bereits

---

[205]Lothar Baumgarten, in: Ideales Heim, Zürich, Juni 1987

1969 im Düsseldorfer Atelier entwickelte, aber erst 1985 als *Yurupari (Stanza di Rheinsberg)* im Castello di Rivoli bei Turin realisierte Arbeit. Im ehemaligen Kinderzimmer des Schlosses, das heute ein Museum für Gegenwartskunst beherbergt, (Abb. 101) färbte Baumgarten die Wände mit ungebundenem Kobalt-Pigment ein. Über diese blauen Wände ziehen sich mit Temperafarbe gemalte unterschiedlich große weiße Felder, auf denen spanische und portugiesische Namen von Pflanzen und Tieren Südamerikas[206] geschrieben sind. Zwischen ihnen stecken vereinzelt Arara-Federn. Die geschriebene Menagerie von Tieren und Pflanzen ruft durch ihre exotisch klingenden Namen in der Imagination des Betrachters eine tropische Szenerie hervor. Die blauen Wände haben in ihrer eigentümlichen Materialität, die nicht zu greifen und vor allem äußerst empfindlich und vergänglich ist, auch etwas sehr Fernes, Exotisches, Tropisches. Die Namen weisen wiederum auf die verbale Besitzergreifung Südamerikas durch die Europäer und die Eingliederung der neu benannten Lebewesen und Naturerscheinungen in unserer enzyklopädisches System: Alle so exotisch klingenden Namen sind erst von den Kolonisatoren so benannt worden. Im Dialog mit dem architektonischen Umfeld gesehen, bekommt die Arbeit eine noch komplexere inhaltliche Bedeutung: Das teilweise erhaltene und von Lothar Baumgarten in *Yurupari* integrierte Fresko lässt noch ein Stück Leben aus dem Kinderzimmer des Barockschlosses einfließen und gleichzeitig ein Stück Sehnsucht der damaligen Epoche: Bruchstückhaft sind noch Malereien zu sehen, die ein arkadisches Ideal von europäischer Fauna und Flora repräsentieren. Andererseits enthält der Titel auch einen biographischen Hinweis: *Stanza di Rheinsberg*, womit Baumgarten auf sein eigenes Kinderzimmer im brandenburgischen Rheinsberg anspielt, wo er 1944 geboren wurde und wo sich einst beim Lesen der ethnologischen Literatur des Vaters und durch Reisebeschreibungen seine eigene Vorstellung von der „Neuen Welt" entwickelten. Yuruparý sind Dämonen. Mit Federn geschmückt lassen die Indianer während festlicher Feiern sogenannte Yuruparý-Tänzer die Dämonen, die verschiedene Namen tragen und verschiedene Stimmen haben, durch Tanz und Instrumente repräsentieren.

2.3.2. Namen von indianischen Gesellschaften

Unter diesem Abschnitt werden explizit nur zwei Arbeiten vorgestellt, in denen Namen indianischer Gesellschaften eine wichtige Rolle spielen. In der ersten Arbeit, der *Hommage à MB*, sind die Namen der Indianer nicht von ausschließlich konstituierender Bedeutung, sondern sind verzahnt mit dem mythologischen Tier Adler, womit explizit auf das „Adlermuseum“ Marcel Broodthaers angespielt wird (siehe 3.4.2.). Doch an dieser

---

[206] Maiz Morokoto Papaya Cacao Jaguar Cocuyo Tabaco Jacú Opossum Tucan Coati Peroba Capivara Caimán Zapalla Pekari Colibri Danta Jabuti Manita Boa Jatoba Plátano Oso Inhambú Pimiento Sariema Mosquito Paca Arpía Avocado Loró Tonina Aguti Mango Urubú Anacondo Coca Jaó Arapeima Tortuga Jguana Miel Ara.

Arbeit wird der gedankliche Ausgangspunkt im Hinblick auf die Verwendung von Namen offensichtlich. Die zweite hier besprochene Arbeit, das Monument für die indianischen Nationen Südamerikas, war die erste gemalte Wandarbeit, in der ausschließlich Namen eben der indianischen Nationen zum Einsatz kommen. In ihr legt Baumgarten die Grundprinzipien fest, nach der viele weitere Arbeiten in ähnlicher Weise funktionieren.

Hommage à MB, 1972-74

1972 hatte Lothar Baumgarten Marcel Broodthaers Ausstellung „Der Adler vom Oligozän bis heute" in Düsseldorf gesehen (siehe 3.4.2.). Ein Jahr später entstand in Zusammenarbeit mit dem Ethnologen Michael Oppitz eine kritische *Hommage à MB, Section I 25-25 64-58*.Grundlage der Ausstellung bildete ein mit Bibliotheksleinen kaschierter Federkasten (Abb. 102)[207]. Der formale „Ahne" des Federkastens ist eine 1904 herausgegebene Schachtel, die ethnographische Porträts von Indianern aus der Sammlung Boggiani enthält. Statt Photos befinden sich in Baumgartens Kasten 49 Adlerfedern, durch deren Kiel ein rotes Band gezogen wurde. Die Federn stammen vom Weißkopfseeadler, vom Steinadler (Goldadler), vom europäischen Seeadler und vom Keilschwanzadler. 48 Federn sind mit jeweils einem Namen einer nordamerikanischen indianischen Population bemalt. Die 49. Feder blieb unbeschriftet, sie „steht für den hier entfalteten Mythos"[208]. Der Kasten trägt die Aufschrift: Fig. 4, Hommage à, M.B., Musée d´Art Moderne Département des Aigles, Section I 125-25 64-58, MUSEUM[209].

Der Federkasten wurde erstmals 1974 bei Konrad Fischer präsentiert. Die Ausstellung trug den Titel „Rabe". Eine Seite der Einladungskarte zeigte das Wort Rabe in Versalien und enthielt neben den Angaben zu Ort und Zeit den Zusatz „Eine Ausstellung für die Sinne und den Verstand". Die Kehrseite der Karte zeigte eine Photographie eines Adlerkopfes, darunter stand: /Hommage à M.B. Aigle. Hinweise auf den Titel der Ausstellung „Rabe" werden im Katalog gegeben. Er hat in erster Linie poetische Gründe und weist auf eine weitere wichtige mythologische Figur.

Die Konzeption des Federkastens und das weiterführende Katalogheft waren das Ergebnis der Zusammenarbeit eines Wissenschaftlers und eines Künstlers. Beide

---

[207] 47,5 x 15,6 x 18,5 cm, laut Katalog „T´e-ne-t´e"

[208] „T´e-ne-t´e", hrsg. von Konrad Fischer, Düsseldorf, 1974, o.P.

[209] „Fig. 4" weist auf die heilige Zahl der Indianer. Das symbolische Weltmodell der Indianer beruht im Wesentlichen auf der Zahl vier: So gibt es beispielhaft „vier alte Männer", „Götter der vier Weltviertel" (Arapaho), die vier Hauptpfeiler der Erdhütte, die vier Jungfrauen, die vier Winde, die vier Donnervögel (Sioux) oder vier Rhythmen. Doch der Hinweis im begleitenden Katalog „ein Adler, ein Kasten und zwei Jäger = 4"[209] dürfte sich auf die Ausstellung als Hommage an Broodthaers und sein Projekt „Der Adler vom Oligozän bis heute", den Federkasten und die beiden Urheber Baumgarten und Oppitz beziehen. Die Zahlen 25-25 64-58 geben die Koordinaten des nordamerikanischen Gebietes an, in dem die hier behandelten Indianerpopulationen leben.

stehen beispielhaft für eine interdisziplinäre Kooperation. Im Katalog stellen sie die rhetorische Frage, ob die „eingeübten Gegensätze zwischen perzeptueller und konzeptueller Intelligenz, zwischen visueller und begrifflicher Sprache, zwischen den Sinnen und dem Verstand tatsächlich unüberwindbar" sind[210].

> „Beide hat man umgedacht. Nicht weniger als der Adler wurden die Indianer immer wieder, zumindest durch die Weißen, Objekte einer spekulativen Phantasie, die in immer neuen, doch geringfügig voneinander abweichenden Variationen häufiger sich selbst projizierte, als die tatsächlichen Eigenschaften des Objekts. Adler und Indianer sind gleichermaßen beliebte mythische Themen. Auch weiterhin, daher sind sie gleich gut zu unserer Vorführung geeignet."[211]

Die Vorführung bediente sich sparsamer Mittel. Genau genommen kamen nur zwei zum Einsatz: Adlerfedern und mit weißer Farbe geschriebene Namen von indianischen Gesellschaften, die in unterschiedlichen Ordnungen unter ästhetischen, ethnologischen oder geographischen Gesichtspunkten präsentiert werden konnten (Abb. 103)[212]. Adler und Indianer sind überfrachtet mit Vorstellungen. So wie die Adlerfedern für den Adler samt seinen Funktionen und Bedeutungen stehen, so stehen die Namen für indianische Kulturen und für die Vorstellungen des Weißen von den indianischen Gesellschaften[213].

Monument für die indianischen Nationen Südamerikas, 1982

Der Beitrag Lothar Baumgartens zur documenta 7 im Jahr 1982 bestand aus vier eigenständigen Arbeiten, deren konstituierendes Merkmal Namen sind. Neben dem bereits besprochenen Federkasten und dem Buch „Die Namen der Bäume", die beide in Kassel ausgestellt waren, realisierte er eigens für die Ausstellung zwei weitere Arbeiten: Die ephemere, gemalte Wandarbeit mit dem Titel *Monument für die indianischen Nationen Südamerikas* und den *Stein für Georg Forster*.

Das *Monument für die indianischen Nationen Südamerikas* war die erste gemalte Wandarbeit Lothar Baumgartens. Als Medium wählte Baumgarten eine Form

---

[210] ebd.

[211] ebd.

[212] Doch eigentlich werden sie im Raum wie bildnerisches Material verwendet. In einer Ausstellung im InK., der Halle für internationale neue Kunst in Zürich, wurden sie 1979 an der Mittelwand des Raumes so befestigt, das sie auf einer imaginären Landkarte den Ort markieren, an dem die jeweilige Gesellschaft lebte.

[213] Zehn Jahre nach der Ausstellung *Hommage à M.B.* bildet der Adler ein zweites Mal einen Fixpunkt einer Ausstellung und eines Buches. In der geschossübergreifenden Galerie des Städtischen Museums Abteiberg in Mönchengladbach realisierte Lothar Baumgarten einen zweiteiligen Wandfries, der den Titel *Land of the spotted Eagle* trug. Sie besteht aus 12 Namen von indianischen Populationen. Abwechselnd in roten oder schwarzen Lettern geschrieben sind noch heute folgende Namen zu lesen: beginnend mit schwarz an der linken Seite vom Foyer aus: SARSI, CREE, ASSINIBOIN, CROW, ARAPAHO, KIOWA APACHE, weiter rechts hinten COMMANCHE, CHEYENNE, TETON, GROS, VENTRE, BLACKFOOT. In der Mitte des Raumes wurde der Adlerfederkasten nochmals präsentiert.

„situationsbezogener Malerei“[214], die sich aus Unbehagen an der Ortlosigkeit und Beliebigkeit der nomadischen Kunstwerke herausgebildet hatte. Der architektonische Raum wird zur Bildfläche, und zugleich wird die Architektur im Hinblick auf ihre Rolle als Medium und Sprache und in Inszenierung ins Bewußtsein gerufen. Im Unterschied zur historischen Wandmalerei existierten Baumgartens Inschriften nur für die Ausstellungsdauer der documenta. Im Fridericianum schrieb er direkt unter das halbkreisförmige Oberlicht in roter und schwarzer Farbe: URU TUPINAMBA AREKUNA MUNDURUKU SUYA YANOMAMI TUKANO ACHE KAYAPO JIBARO XAVANTE TOBA BORORO[215] (Abb. 104). Andere zogen sich wie ein Fries über die gekrümmte Wand der Rotunde und die plane im Lichthof des klassizistischen Gebäudes. Das in der Schrifttype Perpetua von Eric Gill ausgeführte Schriftband erinnert durch seine klare, strenge und wohlproportionierte Form an klassische Inschriften, die direkt an die Architektur angebracht waren. Auch der Titel „Monument“ stellt direkt einen solchen Bezug her. Im Unterschied zu den historischen Architekturinschriften, die meist lateinische Texte tragen und die Erinnerung an bedeutende Herrscher oder Vorkommnisse aufrechterhalten sollen, würdigt Baumgarten Menschen, denen eine solche Geste von den Europäern im Rahmen der offiziellen Geschichte niemals zuteil geworden wäre, galten sie doch als Primitive, Wilde, Unzivilisierte. Die wie zu einem Endlosband zusammengefügten Eigenbezeichnungen einiger südamerikanischer Gesellschaften stehen paradigmatisch für viele weitere indianische Gesellschaften aus dem Gebiet, das Baumgarten 1977 bereist hatte. Die Namen sind in schwarzer und roter Mineralfarbe geschrieben. Durch die Inschrift erklärt er das ganze Gebäude zum Monument, und der Aspekt eines Denkmals kommt ins Spiel. In den 80er Jahren kam es zu einer Denkmalrenaissance unter neuen Voraussetzungen. Laut Christoph Heinrich wird das Denkmal regelrecht neu definiert: „Es wird nunmehr verstanden als ein Impulsgeber zur kritischen Auseinandersetzung und als eine Reibefläche für die öffentliche Diskussion.“[216] Aber hier haben wir eher ein Denkmal im Sinne eines Mahnmals vor uns, denn im Zentrum stehen die Opfer des europäischen Expansionsdranges, derer gedacht werden soll. Mithin können wir hier von einem Mahnmal im Sinne der von Heinrich gegebenen Definition sprechen:

> „Dient das Erinnern des Denkmals dem Zweck des Ruhmes und der kollektiven Harmonie, so ist der Zweck des Mahnmals zu warnen, zu mahnen. ‚Mahnen’ heißt

---

[214] Markus Brüderlin, Das Bild will Rahmen werden, in Kat. Ausst. Malerei-Wandmalerei, Grazer Kunstverein 1987, S. 45

[215] Die Reihenfolge entspricht einer im Band 2 des Katalogs der documenta 7, 1982, S. 40, abgedruckten Skizze Baumgartens. In der Ausstellung selbst wurde die Reihenfolge verändert. Allerdings konnte mir weder von Baumgarten selbst noch vom documenta-Archiv eine komplette Dokumentation der Arbeit zur Verfügung gestellt werden.

[216] Christoph Heinrich, Strategien des Erinnerns, München 1992, S. 162

dabei, an einen Sachverhalt zu erinnern, dessen Wiederholung verhindert werden soll.“ [217]

In seiner Arbeit *America Invention* hat Baumgarten 1993 ein weiteres komplexes Mahnmal für die Indianer Amerikas geschaffen (siehe 2.4.2.4.), das aufgrund seiner Vielschichtigkeit und vor allem wegen seiner direkten Begehbarkeit unter dem Oberbegriff Panoramen behandelt wird. Der Aspekt des Denkmals leitet über zu einer weiteren Kategorie von Namen, die immer wieder eine Rolle in Baumgartens Werk spielen.

2.3.3. Namen von Reisenden und Forschern: *Stein für Georg Forster*, 1981

Baumgarten filtert aus der langen Geschichte des Kontakts Europas mit fremden Welten gezielt Namen heraus, die einerseits die Grausamkeit und Brutalität repräsentieren wie die der frühen Konquistadoren, doch gleichzeitig erwähnt er immer wieder Namen, die sich um eine intensive Auseinandersetzung mit den fremden Welten bemühten, die das Eigene relativieren wollten, um dem Fremden offener zu begegnen zu können. So erinnert er in vielen Arbeiten zugleich namentlich an Menschen, aus deren Handeln Europa schon viel früher Schlüsse für ein gleichberechtigteres Kommunizieren mit den fremden Kulturen hätte ziehen können. Allerdings belässt er es meist bei der bloßen Erwähnung des Namens, und so erschließt sich in der Regel nur dem Wissenden die vielsagende Geschichte, die sich hinter den Namen eröffnet. Am Beispiel des Steins für Georg Forster soll dies hier beispielhaft getan werden, und zwar nicht nur der historischen Persönlichkeit Forsters wegen, sondern auch aufgrund des Bezuges der Arbeit zum Ort, der sich erst aus dessen Lebensgeschichte eröffnet.

In der Halle hinter dem Haupteingang des Fridericianums war neben dem *Monument für die indianischen Nationen Südamerikas* eine weitere Arbeit zu sehen, die erstmals auf der documenta VII 1982 ausgestellt wurde: der *Stein für Georg Forster* (Abb. 105) . Die 85 x 60 cm große Arbeit aus Weser-Sandstein erinnert sowohl durch Größe als auch durch die Form an einen Grab- oder Gedenkstein. Die in klassischen Lettern eingemeißelte Inschrift unterstreicht das. Sie vermittelt die Lebensdaten und die wichtigsten Ereignis im Leben des Gerog Foster: seine drei Reisen. Tatsächlich sind es eine Reihe von Bezügen, die Baumgarten mit dem simplen Stein herstellt, zum Ort der Ausstellung, seiner Thematik und nicht zuletzt zu seinen Idealen.

1754 wurde Georg Forster in der Nähe von Danzig geboren. Bereits mit 10 Jahren begleitete er seinen Vater auf einer Reise nach Russland. 1772 starteten Vater und Sohn mit James Cook zu dessen zweiter Weltumsegelung, nachdem dieser mit seiner ersten Weltreise durch die Besitzergreifung von Neuseeland und Australien u.a. und

---

[217] Christoph Heinrich (1992), S. 15

weiteren Gebieten England die Vorherrschaft in der Erderkundung gesichert hatte. Johann Forster wurde als Naturhistoriker beauftragt, der 17-jährige Sohn als Zeichner. Doch die dreijährige Forschungsreise begründete des Jüngeren Ruf als Schriftsteller. 1777 veröffentlichte er in London den umfassenden Reisebericht „A Voyage Round the World“, die deutsche Übersetzung wurde 1778-80 realisiert. Er, der Ozeane durchsegelt, Inseln in der Südsee entdeckt (durch die Reisen Cooks wurden die letzten weißen Flecken auf dem Globus getilgt), die Sitten und Gebräuche der „Wilden“ studiert und reizende Südseeschönheiten gesehen hatte, wurde zum „Idol“[218] der jungen deutschen Intellektuellen, als er nach seiner Reise nach Deutschland kam.

Auch ein Adeliger wollte seine Residenz mit dem Ruhm des jungen Weltreisenden schmücken: 1779 gab der Landgraf Friedrich II. von Hessen dem 24-jährigen eine Professur für Naturgeschichte am Collegium Carolinum in Kassel. Im selben Jahr wurde das Fridericianum fertig gestellt, das der bauwütige Landgraf für seine Kunstsammlung und Bibliothek errichten ließ (und in dem nach seinem Wiederaufbau seit 1955 die documenta stattfindet). Einen Zuschuss für seine kulturelle Liebhaberei finanzierte Friedrich sich durch die Vermietung von Soldaten an verschiedene Kampfschauplätze. So fielen etwa auch im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg 5000 hessische Soldaten. Forster bezeichnete seinen Landesherrn als ein

> „Unthier, das jetzt den abscheuligen Handel mit Soldaten treibt und an England den Schweis, das Blut, die Freyheit seiner Unterthanen verkauft, um seinen infamen Lüsten ein Gnüge zu leisten.“ [219]

Vor allem während seiner Zeit als Universitätsbibliothekar in Mainz 1788 bis 1790 wendete sich Forster der „Philosophie des Lebens“[220] zu und wollte seine natur- und völkerkundlichen Erkenntnisse für gesellschaftswissenschaftliche Bereiche der Literatur, der Kunst und der Politik fruchtbar werden lassen. Von Mainz aus machte er sich auf den Weg zur dritten, von Baumgarten erwähnten dreimonatigen Reise nach Belgien, den Niederlanden, England und Frankreich, um ein unmittelbares Bild von den politischen, sozialen und kulturellen Verhältnissen unter der Auswirkung der französischen Revolution zu bekommen. Aus dieser Reise, auf der ihn der junge Alexander von Humboldt begleitete und stark von Forster beeinflusst wurde, ging der Reisebericht „Ansichten vom Niederrhein“ (1791-94) hervor. Mit dem Titel „Ansichten“ drückt Forster aus, dass nur durch Zusammentreffen der eigenen Vorstellung und der Wirklichkeit zugleich eine umfassende Ansicht einer Landschaft und ihrer Menschen entstehen kann. Das Bild, das sich einem Betrachter in der Landschaft bietet,

---

[218] Klaus Harpprecht, Georg Forster oder die Liebe zur Welt, Reinbeck 1987, S. 9
[219] zit. nach ebd., S. 178
[220] Gerhard Steiner, Der Weg zum Revolutionär, in: ders. Georg Foster. Werke in vier Bänden, Frankfurt 1967, Bd.III, S. 863

verschmilzt mit der persönlichen Ansicht. Der Leser kann durch Abwägen seine eigene Ansicht bilden. Wie stets, so betrachtete er auch in dem Reisebericht die eigene, europäische Gesellschaft kritisch und plädierte immer wieder dafür, die eigenen Standpunkte zu relativeren: „Es könne nicht schaden, die Sachen, manchmal von einer anderen Seite anzusehen.“[221]

Forster betrachtete die Einwohner mit Respekt, nicht als „Wilde“ und „Naturkinder“, sondern als gesellschaftliche Wesen und stand damit ganz im Trend des Humanitätsideals der Klassik, das sich gegen europäische Überheblichkeit wandte[222]. Es gibt keine guten oder schlechten Völker, sondern es gibt eine Mannigfaltigkeit des Lebens auf der Erde, die mit der Idee vom Ganzen der Natur verbunden ist. Jede Kultur muss individuell und lokal betrachtet werden, um das Gemeinsame und Allgemeine herausarbeiten zu können. Damit gab Forster in Anschluss an Herder der vergleichenden Kulturgeschichte neue Impulse. Er isolierte seine ethnographischen Befunde nicht, sondern betrachtete sie als Momentaufnahmen innerhalb eines historischen Prozesses. Für den Prozess der Erforschung fremder Kulturen folgt aus der strukturellen Ähnlichkeit der Kulturen, dass die ethnographische Beobachtung zwischen zwei Individuen geschieht. Der Beobachter ist also zugleich Beobachteter. Darüber hinaus muss sich der Beobachter im Klaren darüber sein, dass sein Vorwissen seine Wahrnehmungen und Deutungen prägt, es kommt immer darauf an, „wie wir´s auslegten“[223]. So galten kritische Überlegungen den Bedingungen völkerkundlicher Beobachtung, der Subjektivität des Berichteten, der Form des Berichts und den Problemen der Vermittlung.

Bereits im Vorwort zur „Reise um die Welt“ kritisierte er an den Forschungsreisenden, dass „sie bis zum Unsinn noch Factis jagten“[224] und dabei den Blick für den großen Zusammenhang, für tieferes Verstehen verlieren. Statt der vorschnellen Konstruktion von Systemen sollten sie sich lieber der Beobachtung und Erfahrung hingeben. Das ist die Art von ganzheitlicher Natursicht(betrachtung), die Alexander von Humboldt forderte: Naturgefühl. Für Humboldt war Forster der Begründer einer neuen Ära

---

[221] Georg Forster, in: ders. Werke Band IV, S. 452.
Während der Reise durch die Südsee betrachtete er skeptisch und kritisch das Verhalten seiner europäischen Mitreisenden, deren Unverstand und Provokation häufig Anlass zu blutigen Auseinandersetzungen gaben. So gab er die Schuld für die Tötung einer Gruppe von Franzosen ihrem Kommandanten, einem jungen Offizier, der die Einwohner der Südsee mit Verachtung betrachtet habe und „glaubte eben dasselbe Recht über sie zu haben, welches sich in barbarischen Jahrhunderten, die Spanier über das Leben der amerikanischen Wilden anmaßten.“ Siehe Forster Reise, S. 885

[222] Er war sich sicher, „dass die zartesten Empfindungen, deren das menschliche Herz fähig ist, sich so gut am Ganges und bei dunkelbraunen Menschen, wie am Rhein, am Tyber, am Ilissus bei unserem weissen Geschlechte äussern konnten.“ Georg Forster, Vorrede zur Sakontala, in: ders. Werke Band. III, S.291

[223] Georg Forster, Reise, in: ders. Werke Band 1, S. 167

[224] zit. nach Klaus Harpprecht, Georg Forster oder die Liebe zur Welt, Reinbeck 1987, S. 17

wissenschaftlicher Reisen, deren Zweck vergleichende Völker- und Länderkunde ist[225]. Dazu gehörten alle Disziplinen, die auf Reisen zu erforschen sind: Geographie, Mineralogie, Ethnographie, Anthropologie, Natur- und Landschaftsbetrachtung, Entwicklungslehre, Sinologische Studien. Denn eine anschauliche und lebendige Darstellung der fremden Natur war das Ziel. Die auf Ganzheitserfahrung abzielende Methode forderte im Sinne des aufklärerischen Wissenschafts- und Bildungsoptimismus eine neue Auffassung von Reisebeschreibung, die nicht für Spezialisten, sondern für allgemein interessiertes Publikum geschrieben ist. Der Bericht soll wie die Reise selbst den Verstand des Menschen erleuchten, Wissen vermehren, Sitten verbessern, von Vorurteilen befreien, Erfahrungen vermehren. So fügte Forster immer wieder Reflexionen ein, die der Erkenntnis der Wirklichkeit dienen sollten. In deren Mittelpunkt wie zugleich in den beschreibenden Passagen stehen der Mensch, seine Lebensverhältnisse und Daseinsformen. Das Gefühl markierte für Foster einen wichtigen Wert auch im Rahmen der wissenschaftlichen Darstellungen:

> „Zuweilen folgte ich dem Herzen und ließ meine Empfindungen reden; denn da ich von menschlichen Schwachheiten nicht frey bin, so mussten meine Leser doch wissen, wie das Glas gefärbt ist, durch welches ich gesehen habe.“[226]

Das sind alles Dinge, die auch für den weiteren Verlauf der Arbeit stets implizit von Bedeutung sind. Nach Fosters Tod verschwand sein Werk wegen seines Eintretens für die Revolution und wurde erst nach 1968 wiederentdeckt[227]. Eine öffentliche Ehrung für Forster steht allerdings nach wie vor aus. Es gibt kein Grab, keine Gedenkstätte und keine Hinweise – weder am Geburtshaus noch am Sterbehaus. Mit einer künstlerischen Geste erinnerte Lothar Baumgarten im Kontext einer der größten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst an Georg Forster.

2.3.4. Namen von Landschaften, Flüssen und Bergen: *Eldorado,* 1987

In den Räumen der Kunsthalle Bern realisierte Lothar Baumgarten eine mehrteilige Ausstellung[228]. Sie war konzipiert als topographische Rekonstruktion des Hochlands

---

[225] Allgemein bekannt ist der Einfluss von Forster auf Humboldt, die sich persönlich kannten. Dieser Hinweis entstammt dem Aufsatz von Heintze, in: Marschall (Hrsg.), S. 323

[226] zit. nach Harpprecht (1987), S. 18

[227] 1967 erst wurden seine Schriften in Westdeutschland neu herausgegeben: Georg Forster, Werke in vier Bänden, Hrsg. G. Steiner, Frankfurt/M. 1967. Seit 1958 jedoch wurde von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (DDR) bereits an einer Gesamtausgabe sämtlicher Schriften in 18 Bänden gearbeitet.
In einer Ausstellung des Museums für Völkerkunde in Frankfurt/M. 1976 mit dem Titel „Georg Forster, 1754-1794. Südseeforscher, Aufklärer, Revolutionär“ stand der Ethnologe im Zentrum. s.a. Kat. Ausst. Georg Forster, 1754-1794. Südseeforscher, Aufklärer, Revolutionär (Roter Faden zur Ausstellung, 3), Museum für Völkerkunde Frankfurt/M. 1976

[228] Zur Ausstellung gehörte auch ein vierzehnteiliger Photozyklus der Gran Sabana, die bereits besprochene Bodenarbeit *Terra Incognita* (Abb.55), die hier den Titel *Rio Yurumani* trug. Photographien führen von den

von Guyana, führte also erneut ins sagenumwobene „Eldorado“, es ist auch das Gebiet der Yanomami. Für die Ureinwohner nahm hier in der Großen Savanne von Manoa die Schöpfung ihren Ursprung. Es treffen hier zwei Vorstellungswelten aufeinander, die beide das Paradies meinen. Die Große Savanne ist mit ihren gigantischen Tafelbergen eine Welt der Felsen und zugleich eine der stürmischen Wasser. Die beiden Tafelberge (Tepui) Kukenán und Roroima bilden die Wasserscheide zwischen Venezuela, Guayana und Brasilien. Sie leiten den Flusssystemen des Orinoco, Essequibo und Amazonas ihre Wasser zu. Vom Kukenán fallen nach Süden hin aus 2680 Meter Höhe die gigantischen Wasserfälle der Wasseradern Kukenán, Kapai und Tek, vom Roroima die der Kamaiuá, Imotapáru, Kabá und Arabopó. Alle führen ihre Wasser dem Rio Kukenán zu und dieser dem Rio Caroní, der bei Cuidad Guayana in den Orinoco mündet[229].

All diese Namen stehen für die Flüsse, die das Aussehen des Landes entscheidend geprägt haben. Baumgarten komponiert aus den indianischen Namen von 200 Flüssen aus der Sprache Pemón formalistisch-minimalistische Wandbilder. Das geschieht in unterschiedlichen Formationen: Gebündelt zu strengen, hoch- oder querformatigen Arrangements, einem Raum umspannenden Fries, gespiegelt, als würden sie sich in Wasser reflektieren oder auch gestreut über alle vier Wände eines Raumes verteilt sind die Namen in verschiedenen Schrifttypen und Formatierungen in den Farben Rot, Gelb, Blau und Schwarz auf die Wände von fünf Räumen der Kunsthalle gemalt. Im zentralen Raum der Berner Kunsthalle realisierte Lothar Baumgarten die Arbeit *Wasserscheide*[230] (Abb. 106). In lockerer Anordnung verteilte er folgende Namen über die vier Wände[231]:

APARADA MARAN-ATA USAI KUKENÁN KULEVAKI-PARU PARUPA DANDÁNG APANHUAO TEWANENG TIARA KATÁ APOKEUTA

Schrifträumen hin zur Installation aus realen Objekten. Die Photos versuchen die Landschaft in ihrem Selbst zu belassen und jede Ideologie der Sicht zu vermeiden. Es sind Schwarz-weiß Photographien auf mattem Papier. In dieser Serie ist kein Indianer zu sehen. Das erste Bild weist immerhin auf Bevölkerung hin: Es zeigt eine verlassene Hütte. Das letzte Bild zeigt eine Gruppe von Arbeitern beim Goldwaschen mit schweren Maschinen in verwüsteter Gegend und macht deutlich, dass die Ausbeutung auch heute noch nicht abgeschlossen ist. Hier ist das wahre „El Dorado", wo jahrhunderte lang nach Gold gesucht wurde. Die Photographien dazwischen zeigen wunderschöne, abwechslungsreiche, unbewohnte tropische Landschaften. Zwischen die einzelnen Photos hat Lothar Baumgarten aus dem roten Farbstoff der Samenkapseln Bixa orellana L. rechteckige Farbflächen direkt auf die Wand aufgetragen.

[229] Die Information wurde Baumgartens Buch „Die Namen der Bäume“, S. 397, entnommen.

[230] laut Baumgarten bereits 1977 konzipiert. Erneut realisiert 1996 während der Ausstellung „Under the capricorn - the world over" im Stedelijk Museum, Amsterdam

[231] Die Anordnung erfolgte immer von links oben nach rechts unten. Sie wurde von der Autorin in der Amsterdamer Ausstellung aufgezeichnet, siehe FN 173.

UROY-UARY ARABOPO MEREUARI AJWDI KORI PUEYEKU KARONÍ KARUAI KURASHIPÓNG MOUWAK ANCHIRO ARÁ-A-PAN IKABARÚ ARAWAK KONAYA

AKURIMA CHAJURA URIMÁN PREPOMO-PUG KUKUI LUE TUPI WONTASHIMÉ KAURA KADAWARAMA KOEYEK IDÉ KAMAYUAG

AMAK PAKAIRAU SURAIMA CHURÚN KANKUDU AMBUITUIR TSHUAU PUMIRI PARAGUA TALI JINITO ARIWE MAURUK

Die Anordnung der Namen folgt nur ästhetischen Prinzipien und hat nichts mit den empirischen Strukturen von Landkarten zu tun. Der dokumentarische Realitätsanspruch eines Geographen oder Anthropologen spielt keine Rolle. Es handelt sich um eine poetische Abstraktion eines Künstlers. Durch die Anordnung der Worte gliedert Baumgarten die weißen Zwischenräume der Wände, stellt Beziehungen zwischen oben und unten, Wänden und Durchblicken, und den Wänden eines Raumes her. Die Wand ist Schriftträger, und ihre Festigkeit wird aufgelöst. Auch in dieser Arbeit gibt Baumgarten keinen Kommentar, keine Aussage. Er realisiert allein selbständige Schriftbilder. Wenn schon nicht wissenschaftlich korrekt, so bilden doch „die Namen der Landschaft (...) eine Landschaft der Namen“[232], zumindest in der Imagination des Betrachters. Geheimnisvoll wirken die Namen. Zwei Systeme treffen aufeinander. Transformiert in unsere Schrift sagen sie nichts, doch ausgesprochen offenbaren die Laute der für uns kaum aussprechbaren Buchstabengebilde einen fremden musikalischen Klang. Ein Indianer würde die Namen seiner Sprache, die die Flüsse seiner Lebenswelt tragen, geschrieben nicht erkennen, denn sie sind nur mündlich überliefert. Sie sind auf keiner Landkarte zu finden. Um den Unterschied noch deutlicher hervortreten zu lassen, wählte Baumgarten eine klare serifenlose Blockschrift, deren rechte Winkel nirgends im Formenrepertoire der Indianer zu finden sind.

Was die Vokal- und Konsonantenfolgen bedeuten, bleibt offen, allein die Phantasie des Betrachters füllt sie mit Leben. Umso mehr, da sie keine Bedeutung übermitteln, kommt das ästhetische Gewicht der Worte zum Tragen. Die geschriebenen Worte sind auch Bilder. Jedes hat eine andere Ausstrahlung, spricht von seiner eigenen Erscheinung, von seinem Klang und seinem Rhythmus. Wenn auch für den Betrachter verborgen, sollen Geschichte und Mythos der Worte mitschwingen, das wird deutlich darin, dass Baumgarten als vierten Teil der Ausstellung die Erzählung von Alejo Carpentier namens „Bilder Amerikas. Die Große Savanne: Die Welt der Schöpfung“ einsetzte und damit des Autors Staunen vor der Natur Amerikas leitmotivisch in seine formalistische Arbeit einbaute[233]. Diese Natur soll nicht nachgeahmt werden. Eher versteckt Baumgarten

---

[232]Hans-Rudolf Reust, Das Verstummen in der Landschaft der Namen, in: Der Bund, Bern, 6. Juni 1987

[233] Carpentier wird von Baumgarten häufig in Büchern zitiert. Siehe dazu auch 2.5.

hinter der Klarheit der Schriftbilder das wie auch immer vorgestellte „Geheimnis der Namen“. Nur ein Wort war zumindest dem Berner Besucher vertraut. Im Fries der schwarzen und roten Namen in der Eingangshalle integrierte Baumgarten das in gelben Lettern gemalte Wort „Aare". Es korrespondiert damit mit dem ebenfalls gelb geschriebenen Begriff „El Dorado“. Aare ist der Name des hinter dem Museum fließenden Flusses. Dadurch, so könnte man annehmen, ist stellvertretend der westliche Standort repräsentiert, von dem aus stets neu die imaginäre Reise zum fremden Kontinent ausging.

2.3.5. *Vom Aroma der Namen*

Was stets den Kern der Verwendung von Namen ausmachte, wird 1985 in einer Serie von Druckgraphiken und einem Insert (Abb. 107). für die Zeitschrift Parkett konkret benannt, die *Vom Aroma der Namen* handelt[234] Von wenigen Ausnahmen abgesehen dürften nur eingeweihte Botaniker wissen, dass hier bei den exotisch klingenden Namen vom Zuckerhülsenbaum, von der Mauritius-Palme, von der Heidelbeere und von einem tropischen Baum die Rede ist, dessen Holz hierzulande Palisander heißt, sowie vom Flügelfruchtbaum, dessen Holz sich besonders gut für Parkettböden eignet. Nicht anders verhält es sich mit den Tiernamen wie Corva (der Fisch Meerrabe), Pardillo (Rotkelchen) und Barrigudo (Wollaffe). Zwischen diesen Namen finden sich auch solche besonders wohlriechender Pflanzen wie Vanille oder Cumaru. Ein Blatt unterbricht die Menagerie exotischer Namen. Es trägt die deutschen Namen einiger Nutzpflanzen und ihrer Erzeugnisse bzw. Früchte wie Kaffee, Ananas oder Kakao. Aber gerade diese Namen vermitteln eher Aromen, die jeder Betrachter kennt und mit denen jeder einen konkreten Geschmack, Situationen, Stimmungen verbindet, während die anderen Namen zunächst nichts als fremde, unbekannte, abstrakte sind. Dem entspricht auch die formale Erscheinung der Blätter. Um mit Hubert Beck zu sprechen:

> „Die Bezeichnungen wilder Pflanzen erscheinen einerseits in einem System symmetrisch-geometrischer Notation als Zeichen instrumenteller Vernunft, andererseits erscheint die nuancierte Farbigkeit, die hoch-ästhetische Form dieser

---

234 Die Druckgraphik-Edition umfasst sechs Blätter, die als Hintergrund alle das gleiche Motiv haben: ein Stück Parkettboden, das der Künstler 1971 aufgenommen hat, und dem wir schon im ersten Abschnitt in der Photo-Arbeit *Natur-Kultur* begegnet sind, die eine im Parkett eingelassene Arara-Feder zeigt. Auf diese Photographie sind nun mit Sieb- und Lichtdruck Namen aufgedruckt. Die Namen sind in jeweils unterschiedlicher Anordnung und in verschiedenfarbiger Schrift gedruckt (so erscheinen auf einem Blatt die Namen rot und grün, auf einem anderen weiß und blau). Inga steht da, Moriche, Mora, Jacaranda und Padu. Vor dem Hintergrund von Baumgartens gesamtem Werk ahnt man, dass auch hier Namen aus tropischen Regionen verwendet wurden.

> Graphiken wie der Versuch, der poetischen Phonetik der Namen bildliche Entsprechung zu geben.“[235]

Allerdings ist die ausschließliche Verwendung solch nuancenlos klarer Farben kaum geeignet, die Phonetik bildnerisch umzusetzen. Die modernistische farbliche Reduktion kann nur als Gegensatz zur Üppigkeit, der Vielfalt, der Gerüche der tropischen Regionen gelesen werden, die immer wieder durch die langen Aufzählungen von fremden Namen repräsentiert werden. „Nomenklaturen sind für Baumgarten Weltextrakt“[236], konstatierte Günter Metken. Tatsächlich entfalten sich hinter den Aufzählungen von Namen stets Kapitel aus der Weltgeschichte, die eben insbesondere von der Begegnung Europas mit Amerika handeln. Namen sind zugleich Konzentrate der Geschichte, die die Zeit überdauern, sofern sie im Wandel der Dinge nicht schon längst ausgetauscht wurden. Namen können auch kritisch den Exotismus als eine Geschichte von Ausbeutung, Unterdrückung und Völkermord bezeichnen. Für Baumgarten stehen sie meist für das Staunen des Europäers über die fremde Welt, für Menschen, die sich um Verständigung und Austausch bemühten, für die Sehnsucht nach den Tropen und nicht zuletzt für das Andere als Gegensatz zur von Entfremdung gekennzeichneten westlichen Welt.

2. 4. Panoramen

Unter dem Stichwort Panoramen werden komplexe raumbezogene, gemalte Wandarbeiten und Installationen zusammengefasst, die nach Baumgartens Aufenthalt in Venezuela entstanden sind. Der Begriff wurde gewählt, weil sich der Rezipient nun in einer Art Panorama befindet: Der gesamte Raum wird zum Bild oder zur begehbaren Karte. Interessant für diesen Kontext ist zudem seine Geschichte. Im 19. Jahrhundert waren Panorama vor allem kommerzielle Sonderformen der Landschaftsdarstellung, mit denen vor allem fremde Welten dargestellt wurden. In festen Gebäuden, oder später auch als transportables „moving panorama“ wurden den sensations- und wissbegierigen Städtern auf großformatigen Leinwänden ferne Landschaften und Sehenswürdigkeiten präsentiert. Fern des Alltags konnten diese in bis dahin unbekannte Schauplätze regelrecht eintauchen. Auch Humboldt, der eine universale Beschreibung der Natur vorlegen wollte, nahm die neue Erfindung begeistert an und plädierte für die Errichtung solcher Rundgebäude, denn

> „Der Begriff eines Naturganzen, das Gefühl der Einheit und des harmonischen Einklangs im Kosmos werden umso lebendiger unter den Menschen, als sich die

---

[235] Hubert Beck, Lothar Baumgarten, Vom Aroma der Namen, Informations-Text zur Arbeit, Museum Moderner Kunst, Frankfurt/M.

[236] Günter Metken, Botanisches Theater, in FAZ, 23. Juli 1994, S. 26

> Mittel vervielfältigen, die Gesamtheit der Naturerscheinungen zu anschaulichen Bildern zu gestalten.“[237]

Mit dieser neuen Form der Landschaftsdarstellung konnten die Erforschung und koloniale Eroberung der Welt, an der die Zeitgenossen begeistert teilnahmen, dargestellt und einer breiten Masse vermittelt werden. Häufig standen die Panoramen mit politischen Zielen in Verbindung, wie sich an der Häufigkeit und Beliebtheit von „Go-West-Panoramen“ zeigt, die von einer phantastisch fruchtbaren Natur erzählen und die Sehnsucht nach Einnahme des Landes weckten. Während ein ethnologisch motiviertes moving-panorama ein Flop wurde, konnten gleichzeitig entstehende Indianer-Massaker-Panoramen, die an den Hass der Emigranten appellierten, Erfolge feiern.

Die im Folgenden vorgestellten „Panoramen“ Baumgartens, ebenso wie die bereits in vorherigen Abschnitten besprochenen umfangreichen Raumarbeiten stehen einerseits jeweils für einen ganzen Kosmos, durchaus in Humboldts Sinne, auch wenn sie sich der Anschaulichkeit verweigern[238]. Andererseits können die Arbeiten mit den Namen indianischer Gesellschaften auch kritisch vor dem Hintergrund künstlerischer Darstellungen im Zeitalter der kolonialen Expansion gelesen werden. Wurde damals vor allem in bildnerischen wie literarischen Darstellungen der weiten Landschaft Amerikas vor allem Wert auf die reiche Natur gelegt, in der scheinbar kaum Menschen oder nur vereinzelte - häufig in aggressiver Haltung - dargestellt wurden, verzichtet Baumgarten auf jegliche Darstellung der Natur und stellt auf seinen Prospekten die Ureinwohner allein durch ihre Namen ins Zentrum[239].

Nach seinem Aufenthalt bei den Yanomami realisierte Lothar Baumgarten auch in Amerika Ausstellungen. Durch die Untergliederung in Ausstellungen in Europa und in Amerika wird auf mögliche unterschiedliche Schwerpunktsetzungen geachtet und diese herausgearbeitet. Festgestellt werden kann, dass in Amerika die Arbeiten selbst fast ausschließlich von indianischen Namen und der Rekonstruktion ihrer Gebiete handeln, während in Europa das zwar auch weiterhin Thema ist (*AMERICA Señores naturales*, 2.4.1.1.), doch hier resultieren die Begriffe der Wandarbeiten häufiger aus dem jeweiligen Ausstellungsort und seiner Geschichte: In direkter Auseinandersetzung mit der Kolonialgeschichte Frankreichs entstand die Arbeit *Accés aux quais: tableaux pari-*

---

[237] Alexander von Humboldt, Kosmos, Bd. 2, Stuttgart 1847, S. 93f.

[238] Erinnert sei hier etwa an Humboldts Skizzen von Bergen, denen er die Namen der Pflanzen einfügte, die er gesammelt hatte und damit topographisch genau vorgehen wollte.

[239] Mary Louise Pratt hat in der Fülle der Reiseliteratur über die Kolonialländer im 18. und 19. Jahrhundert ein analoges Phänomen beobachtet, nämlich die, in diesem Falle sprachliche, Entvölkerung der Landschaft: „Indigenious peoples are relocated in seperate manners-and-customs chapters as if in textual homelands or reservations, where they are pulled out of time to be preserved, contained, studied, admired, detested, pitied, mourned.“ Marie Louise Pratt, Scratches on the Face of the Country; or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushman, in: Critical Inquiry, Herbst 1985, S. 121

siens (2.4.1.3.), 1986 im Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris. Andererseits gibt es nun auch Arbeiten, in denen die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Begegnungen verlassen wird. Stattdessen werden sie selbst zeitgeschichtliche Dokumente. Der 1991 fertig gestellte *Frankfurter Brief* (2.4.1.4) im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt etwa handelt von der deutschen Kultur nach der Wiedervereinigung.

Diese nach geographischen, und damit inhaltlichen Gesichtspunkten vollzogene Teilung des Kapitels ist in Bezug auf das gestellte Thema sinnvoller als eine rein chronologische. Denn in Europa handelt der Künstler als Europäer, hier sind seine Wurzeln, während er in Amerika, auch in den USA, zunächst Fremder ist. Außerdem findet seine Auseinandersetzung mit indianischen Kulturen auch in den der europäischen Kultur nahen USA auf einen anderen Boden statt. Dort ist die indianische Kultur - so wenig sie auch noch in Erscheinung treten mag – anders als hierzulande konkreter Bestandteil der Geschichte und des gegenwärtigen Alltags. In Amerika sind die Arbeiten häufig politisch direkter, während in Europa eher historische Vorkommnisse ins Bewusstsein gerufen werden oder mit Vorstellungsbildern über das fremde Andere operiert wird. In den letzten Jahren schlüpft er hier mehr in die Rolle des Beobachters und Kritikers der abendländischen Gesellschaft und Sprache.

2.4.1. Ortsbezogene Arbeiten in Europa

2.4.1.1. *AMERICA Señores naturales*, 1984

In der als Beitrag für den Deutschen Pavillon der Biennale in Venedig realisierten Arbeit kamen wieder Namen von Flüssen zum Einsatz, doch verweisen Sie hier konkret auf den Ort, auf die Rolle Venedigs bei der Entdeckung der "Neuen Welt".

Mit einer 500 qm großen Bodenintarsie aus drei verschiedenfarbigen Marmorsteinen[240] im zentralen Raum des deutschen Pavillons übertrug Lothar Baumgarten das Orinoco- und Amazonas-Flusssystem in die Lagunenstadt Venedig (Abb.108). Sieben Namen der größten Flüsse des riesigen Gebietes, das sich größtenteils in Brasilien und Venezuela erstreckt, bildeten stellvertretend die Koordinaten: ORINOCO TAPAJOS XINGU PURUS VAUPES TOCANTINS AMAZONAS. Als grobe Ortsangabe tauchte auch der Name AMERICA im Boden auf. Darüber hinaus bestand die Bodenarbeit aus vier abstrakten Figuren, welche die vier wichtigsten symbolischen Tiere Südamerikas repräsentierten: Adler, Schildkröte, Kaiman und Jaguar. Baumgarten selbst schrieb dazu, dass er „die topographische Struktur von Amazonien in die Lagune von Venedig absenkte"[241].

---

[240] Estramosz, Negra Marquina und Sicilia Royal

[241] Lothar Baumgarten, in: Lothar Baumgarten, Señores naturales, Düsseldorf 1984, S. 39

Der Rezipient schreitet über das mittels der Namen evozierte südamerikanische Gebiet und nimmt einen imaginären, über den Dingen schwebenden Standort ein, unter dem sich das durch Namen angedeutete weitverzweigte Flusssystem ausbreitet. Stellt man sich eine Luftaufnahme des Gebietes vor mit schlängelnden Flüssen, dann mögen sich Ähnlichkeiten der brasilianischen Landschaft mit dem Kanalsystem der italienischen Lagunenstadt einstellen. Beide Regionen sind zudem nur per Fuß oder mit dem Schiff zu bereisen. Vielleicht erinnert sich der Betrachter daran, wenn er mit dem Boot in den Canal Rio del Mondo Nuovo einfährt, der in Anspielung an die neue Welt so benannt wurde.

Die Seefahrerstadt Venedig hatte besonderen Anteil an der Entdeckung Amerikas und ganz konkret bei der Namensgebung der für die Europäer Neuen Welt. Auf der Suche nach dem Südmeer landeten die Europäer 1499 an der südamerikanischen Küste, im Golf von Paria, wo viele Häuser auf Pfählen oder Felsen im Wasser gebaut waren oder in den Kronen der Bäume. Alonso de Hojeda, Juan la Cosa und der Florentiner Amerigo Vespucci benannten das Land mit einem sprachlichen Äquivalent dessen, was sie sahen: Venezuela (Klein-Venedig). Die eigentlichen indianischen Namen, die mehr auf die mythische Dimension der Dinge verweisen und die Landschaft, Tiere und Pflanzen in einen kulturellen Gesamtkontext einbetten, sind vergessen. „Alto Orinoco“ heißt etwa in der Sprache der Yanomami „mahekodo kë u“, was etwa Fluss der Pfefferbäume bedeutet. Nach Rudi Fuchs ist auch hier die Funktion eines Denkmals implizit: „Indem er die Topographie von Venezuela wieder nach Venedig überträgt, in Form eines prachtvollen Mosaiks, baut Lothar Baumgarten ein Denkmal, das an den anderen, heute vergessenen Namen erinnert. Dieses Mosaik stellt Amerika dar - Amerika vor der europäischen Klassifizierung."[242] Gleichzeitig versenkte Baumgarten die Geschichte und Gegenwart der Stadt Venedig und deren historische, soziale und kulturelle Beziehung zur Kultur der Amazonas-Indianer in den Boden des deutschen Ausstellungspavillons, wo „die Zeichen als Energieträger eines neuen, aus dem Alten gefilterten Kulturverständnisses nicht als austauschbare Kunststücke, sondern integrale Bestandteile eines kulturellen Ortes ausstrahlen."[243]

Baumgartens Sehnsucht, die sich in nahezu allen Arbeiten ausdrückt, ist die Begegnung zweier Kulturen in einer sich gegenseitig respektierenden gewaltfreien Art und Weise, in der auch kulturelle Formen ausgetauscht werden können. Hierzu liefert Baumgarten auch in dieser Arbeit ein kleines Modell. Die schematischen Muster der ‚tombini’, der Einschlüsse im Pflaster, die sich über die Gehwege Venedigs ziehen, waren seinen Angaben zufolge Inspirationsquellen für die stilisierten, im Boden eingelassenen

---

[242]Rudi H. Fuchs, ebd., S. 38
[243]Michael Hübl, Kunst, grenzenlos in: Kunstforum Bd. 73/74, 1984, S. 149

Tiersymbole. Andererseits fließen in ihnen formale Anleihen indianischer Symbole, die stark abstrahierend und streng geometrisch sind, mit ein.

Begleitend zur temporären Installation ist die Publikation *AMERICA Señores naturales* herausgekommen. Das in der Ausstellung kommentarlos mit gestalterischen Mitteln umgesetzte Thema bekommt durch Bild- und Textzitate aus der Geschichte europäischer Indianer-Rezeption, durch Photographien, die Baumgarten bei den Yanomami und in Venedig machte, und durch frei erfundene Erzählungen aus Mythologemen der Indianer zusätzliche anschauliche und erzählerische Dimensionen. Die in der Ausstellung präsentierten schematischen Formen und Zeichen füllen sich mit poetischen Geschichten und Bildern.

Die Titelseite des 49-seitigen Katalogheftes zeigt untereinander versetzt die Schriftzüge der sieben exotisch klingenden Flussnamen. Dazu gesellt sich „Venezia". Auf der ersten Seite zitiert er Albrecht Dürer, der sich lange Zeit in Venedig aufgehalten hatte, aus dessen Tagebüchern, wie er nach einem Besuch des ethnographischen Kabinetts in Brüssel 1520 die aus der Neuen Welt mitgebrachten Dinge bestaunt und auch in ihrer Besonderheit auf sich wirken lässt, während sonst die Habgier den Europäern wenig Raum und Zeit für das Bestaunen des Anderen, für Wunder übrig ließ. Häufig sahen sie nur, was sie eigentlich sehen wollten.

> „(...) Diese ding sind alle köstlich gewesen, das man sie beschäczt vmb hundert tausent gulden werth. Und ich hab aber all mein lebtag nichts gesehen, das mein hercz also erfreuet hat als diese ding. Dann ich hab darin gesehen wunderliche künstliche ding und ich hab mich verwundert der subtilen jngenia der menschen jn frembden landen. Und der ding weiß ich nit außzusprechen, die ich do gehabt hab.(...)[244]"

Auf der folgenden Seite ist zentriert gedruckt zu lesen: 1492 AMERICA Südmeer, VENEZUELA Zimtland, VENEZIA Eldorado 1984. Damit verweist Baumgarten auf die Bezüge zwischen den Namen. Der Name Venezia ist historisch nicht von der Bedeutung der Stadt als Gewürzhandelsmetropole zu trennen. Gleichzeitig waren die Entdeckungsreisen wesentlich dadurch motiviert, neue Handelswege für den Import der begehrten ätherischen pflanzlichen Kostbarkeiten, zu denen wesentlich auch der Zimt zählte, zu entdecken. Ein Photo auf der nächsten Seite zeigt ein großes Frachtschiff, das gerade Venedig verlässt.

Die begleitende Broschüre vermittelt mit den Photos aus dem Alltagsleben der Yanomami und ihres natürlichen Lebensraums einen lebendigen, einfühlsamen Gegenpol zur schweren, bedeutungsschwangeren und strengen Intarsienarbeit, die mit der Architekturgeschichte des Ortes, mit dem europäischen Repräsentationswillen und

---

[244] zit. nach Señores naturales (1984), S. 1

mit dem Denkmalgedanken in Verbindung steht. Dieser Kontrast macht gerade den Wahnsinn Europas auf der Suche nach immer mehr Reichtum und Macht bewusst. Die nächste Arbeit führt tief hinein in eine andere europäische Geschichte.

2.4.1.2. *‚Les Animaux de la Pleine Lune' (Une Cosmographie de la Toraine),* 1987

Eine weitere ortsbezogene, dauerhaft installierte Arbeit, in der sich semantische und konkrete Elemente vermischen, realisierte Lothar Baumgarten für das Château d'Oiron im Loiretal. Das Schloss ist an die Geschichte der Familie Gouffier gebunden, die 1449 den Landstrich erhielt. Die heute erhaltene Architektur stammt aus dem 16. Jahrhundert und wurde vor dem Hintergrund der Idee des Gesamtkunstwerks errichtet. Dabei war der Dialog zwischen Mythen und historischen Fakten und der zeitgenössischen Artikulation von Anfang an wesentlich, wie etwa angesichts der Fresken über den Trojanischen Krieg oder im Saal der Musen deutlich wird, vor allem aber in der Gemälde- und Raritätensammlung der Familie. Innerhalb dieses üppigen und phantastischen Ambientes sollte sich das Leben geistvoll und sinnlich entfalten können. Nach langer Zeit des Schattendaseins jenseits des Touristenstromes wurde das Schloss 1987 während der Ausstellung „Meltem“ Schauplatz zeitgenössischer Kunst[245].

Lothar Baumgartens Recherchen zu einer Arbeit für das Schloss führten ihn in den nahe gelegenen Ort Chinon, die Geburtsstadt des Schriftstellers François Rabelais. Mit dessen Worten stellt er eine Kosmographie der Region vor, die ihrer Landschaft, ihrer Architektur, ihren Bewohnern entsprachen. Historische Kosmologien versuchten, den Raum begrifflich zu fassen. Sie bieten für Lothar Baumgarten die Möglichkeit, an bestimmten Orten die historischen Repräsentationen und Räume zu dekonstruieren. Vor dem Hintergrund der hier vorliegenden Fragestellung sind auch Arbeiten von Bedeutung, in denen nicht geographisch andere Welten evoziert werden, sondern ein Stück europäischer Geschichte imaginiert und dadurch untersucht wird.

Über die Wände eines Zimmers im Château d’ Orion verteilte Lothar Baumgarten nahezu hundert Papierstücke mit Namen, Worten und Zitaten aus der sozial-politischen Satire „Gargantua und Pantagruel" von Rabelais, die 1546 publiziert wurde. Die Wände des Zimmers waren nicht mehr im ursprünglichen Zustand: Der Putz war abgebröckelt, teilweise wurde das Mauerwerk durch neue Steine ausgebessert, ein Großteil der Wände weiß getüncht. Die Holzdecke war nur mehr fragmentarisch erhalten und mit

---

[245] Im Rahmen dieser Ausstellung schuf Lothar Baumgarten seine Arbeit für den weißen Salon. Mittlerweile ist sie Teil einer Sammlung von Arbeiten von über 70 internationalen Künstlern, die allesamt speziell für das Schloss konzipiert wurden. Diese neue Sammlung soll die Geschichte des Schlosses als Rahmen für eine bedeutende Kunstsammlung wieder aufgreifen und fortführen, siehe: Beaux Arts Magazine, Château d’Orion, Paris 1993, sowie das Informationsblatt des Schlosses und Renate Puvogel, Château d’Orion, in: Artis Oktober 1993, S. 22ff.

floralen Motiven bemalt. Zunächst bereitete Lothar Baumgarten den verlassenen Raum wieder für ein neues Leben vor: Er restaurierte den Boden und brachte den Kamin wieder zum Brennen. Seither beschwört er mit dem brennenden Kamin und dem Geruch von verbrannter Asche wieder ein Stück Leben wie zu Rabelais' Tagen. Damit endete seine Instandsetzung des historischen Raumes. Mit weiteren Eingriffen verwandelte er ihn in einen neuen Raum, in dem der historische Bestand mit einem Formenvokabular verschmilzt, das an das der Moderne und vornehmlich an das Mondrians erinnert.

Zunächst brachte Baumgarten unterschiedlich große Rechtecke aus schwarzem Papier direkt auf die Wände an. Er verwendete exakt das gleiche Papier, das in Frankreich üblicherweise verwendet wird, um die Ankündigungen und Anzeigen auf Plakatwänden zu überkleben. Aber die sich im Raum behauptenden schwarzen Rechtecke „radieren" in diesem Falle nichts aus. Sie strukturieren die Wände nach ästhetischen Gesichtspunkten. Darüber klebte Baumgarten kleinere Rechtecke aus weißem, gelbem, rotem und blauem Papier. Manchmal stehen sie allein auf den schwarzen Flächen, manchmal direkt auf der Wand, manchmal verbinden sich beide überlappend. Auf diese „Papier-Schilder" druckte Baumgarten im Handsatz mit der Schrifttype Grotesque, welche auch die Drucker der Region für die öffentlichen Bekanntmachungen verwenden.

Das dritte Buch von „Gargantua und Pantagruel" ist die Quelle der Namen und an Beschimpfungen und erotischen Andeutungen reichen Zitate. Mittels dieser Zitate ziehen der Geist und die Stimmung des 16. Jahrhunderts in den sonst leeren Raum, der etwa zu der Zeit erbaut wurde, als Rabelais seine Satire schrieb. Zeichen nehmen stellvertretend für die Dinge und die Atmosphäre einer längst vergangenen Zeit den Raum ein. Dadurch kehren die Worte, die aus dem Text isoliert sind und den gedruckten Büchern entnommen sind, in einen architektonischen Kontext ihrer Zeit zurück, und dieser liegt auch noch in der Nachbarschaft zum Ort ihrer Entstehung.

Baumgarten konzentriert sich auf den Abschnitt der Kosmographie der Küche. Die Topographie, die Pflanzen und Tiere der Umgebung, die Gebräuche, der Alltag und Sehnsüchte der Menschen der Region sind gleichsam in ihm konzentriert. Im Zentrum steht das Essen, opulente Beschreibungen lukullischer Genüsse werden gepaart mit erotischen Anzüglichkeiten bei Tisch.

Rabelais' Lebensdaten sind höchst aufschlussreich auch für die Thematik, die sich schwerpunktmäßig durch sein Werk zieht, die Begegnung mit der Neuen Welt. Hier jedoch erfahren wir etwas über die Zustände in Europa selbst. Rabelais wurde 1494 geboren, zwei Jahre nach der „Entdeckung" Amerikas durch Christoph Columbus. Die Eckdaten zeigen, dass sich während seines Lebens umfassende Veränderungen vollzogen haben, es war der Wendepunkt vom Mittelalter zur Neuzeit. Unter dem

Einfluss der Entdeckungen in der „Neuen Welt“ kam es zu technischen und kommerziellen Innovationen und verstärktem Handelsaufkommen[246].

Bekannt wurde Rabelais durch einen fünfteiligen Romanzyklus, dessen Helden der Riese Gargantua und sein Sohn Pantagruel sind. Mittels seiner Protagonisten transportiert Rabelais deftige Kritik und Polemik an Religion, Staat und Familie. Michail M. Bachtin gestand dem Werk von Rabelais aber - gerade weil es sich von der offiziellen anerkannten Literatur absetzte - die Fähigkeit zu, über den Zustand der Kultur Aufschlüsse zu geben:

> „Indessen kann man das Werk Rabelais’ einzig im Kontext der Volkskultur wirklich verstehen, jener Kultur, die immer, in allen Phasen ihrer Geschichte der offiziellen Kultur gegenübergestanden sowie einen spezifischen Blick auf die Welt und besondere Formen für die bildliche Widerspiegelung dieser Welt entwickelt hat.“[247]

Und so könnte man das Werk von Rabelais durchaus als eine Art ethnographischer Studie über das Lachen der damaligen Zeit verstehen. Bachtin fährt fort:

> „Rabelais ist Erbe und Vollender des jahrtausende alten Volkslachens. Sein Werk ist ein unersetzbarer Schlüssel zur europäischen Lachkultur in ihren stärksten, fundiertesten und originellsten Ausdrücken.“[248]

Im dritten Buch treten die aktionistischen Abenteuer hinter Dialogen zurück, in deren Zentrum die „Frauenfrage“ steht, doch auch diese ist nur vordergründig, denn sie steht zugleich für das Problem von individueller Freiheit. Der Allegorismus von Rabelais ist vom heutigen Standpunkt aus kaum zu entschlüsseln. Aber das Motiv des kommunikativen Fressens und Saufens zieht sich durch die Geschichten, schließlich ist Pantagruel der König der Durstigen. Schauplatz der Riesenwelt ist seine Heimat, die Touraine. Es kommen vertraute Ortsnamen vor, die sich mit fiktiven mischen. Bevölkert werden die Orte mit Charakteren, wie sie hier leben, mit Tieren und Pflanzen der Region. Dadurch spiegelt die Realität die Phantasie und umgekehrt[249]. Die Sprache ähnelt den freizügigen Tischliedern, die zu den beschriebenen üppigen mittelalterlichen Festgelagen gesungen wurden: Flüche und Schimpfworte wechseln sich mit Lob und Segnungen, endlose Aneinanderreihungen und detaillierte Angaben ziehen sich in die Länge, dazwischen finden sich neue Wortschöpfungen, die Ungetümen gleichen.

---

[246] Rabelais hat dies zunächst alles von seinem Heimatort Chinon in der fruchtbaren Landschaft der Touraine an der Loire aus bewusst miterlebt. Lange Jahre lebte er als Mönch, später wurde er Weltpriester und Arzt und begab sich auf eine lebenslange Wanderschaft, die ihn durch Frankreich und halb Europa führte. Dieser „uomo universale“ verfasste medizinische, juristische, stratologische, archäologische und militärtechnische Abhandlungen.

[247] Michail M. Bachtin, Rabelais und Gogol. Die Wortkunst und die Lachkultur des Volkes, in: ders., Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M. 1979, S. 338

[248] ebd.

[249] siehe Hausmann, Frank-Rutger, François Rabelais, Stuttgart 1979, S. 108

Daneben gibt es in Kontrast zum burlesken Stoff passagenweise auch Stilformen etablierter literarischer Gattungen und wissenschaftlicher Methoden. Die sprachliche Fülle hat Zeichenfunktion[250], sie steht für die Maßlosigkeit – ebenso wie die Sprache sind die Helden maßlos.

Diese Stimmung der Zeit will Baumgarten mit seiner Installation in der ehemaligen Schlossküche durch Worte und Sätze evozieren. In des Künstlers eigenen Worten: „Ein Fest, eine kulturkritische Paraphrase wie sie uns Rabelais in den Handlungen seiner Heroen spiegelt, ist hier anwesend im Gekicher, dem Atem und Geruch von mit Asche bedeckter Glut.“[251] Die Worte aber haben vor allem und zuerst ein ästhetisches Gewicht. Auch ohne Kenntnis der Sprache besticht die Raumarbeit durch ihre formale Prägnanz und Ausgewogenheit - so sehr, dass die inhaltliche Dimension in den Hintergrund tritt, oder besser: eine intellektuelle Zutat wird. Diese ist allerdings wiederum dominant genug, um ein Abgleiten in pure modernistische Dekoration zu vermeiden. Sprache und Schrift werden in zweifacher Hinsicht eingesetzt, wie Anne Rorimer festgestellt hat:

> „Because of their capacity to perform at once as abstract configuration and cultural symbol, language or lingustic elements serve both formally and representationally in Baumgarten’s aesthetic production to link the visible, material aspects of the work with those invisible factors that contribute to seeing the larger picture.“[252]

Baumgarten holt die kulturellen Dimensionen hervor, die sich aus der Recherche seiner Geschichte ergeben. Dadurch wiederum ist diese Arbeit für den Kontext der Fragestellung vorliegender Untersuchung wesentlich. Es sind Aspekte eben dieser Kultur, die sich im fremden Anderen einen Gegenpol geschaffen hat und dadurch charakterisiert ist, aber deren Konstitution auch durch die unendlich vielschichtigen inneren Prozesse und Konflikte bestimmt ist. In der folgenden Arbeit ist der Fokus die Pariser Métro.

2.4.1.3. *Accés aux quais: tableaux parisiens*, 1986

1986 realisierte Lothar Baumgarten die ortsbezogene Ausstellung *Accés aux quais: tableaux parisiens* im Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris[253]. *Accés aux quais: tableaux parisien* sollte ursprünglich in der Métro realisiert werden, nun hatte sie einen Ort inmitten eines Kunstraumes. Über die gesamte 84 Meter lange Wand des gekrümmten Ausstellungsraumes brachte Baumgarten mit schwarzer Dispersionsfarbe eine Struktur an, die sich dem Betrachter erst beim Durchschreiten des gesamten

---

[250] siehe ebd. S. 121
[251] Lothar Baumgarten. Text zu *Les Animaux de la Pleine Lune*, Manuskript , Château d’Orion
[252] Anne Rorimer, Lothar Baumgarten in Pittsburgh. The Tongue of the Cherokee, in: Parachute 58, S. 8
[253] Es handelt sich hier um den zweiten Teil der bereits unter 2.2.3 geschilderten Arbeit *Métro-Nome.*

Raumes erschloss. Die Struktur bestand aus dem ins Monumentale vergrößerten graphischen Plan der am Museum vorbeiführenden Métro-Linie 9 von Pont de Sèvres bis Mairie de Montreuil mit ihren Haltestellen und Umsteigebahnhöfen (Abb. 110). Darunter lief ein Lichtband aus Beleuchtungskörpern, wie sie auch an der Decke der Métro-Waggons angebracht sind. Originale Bestuhlung aus den Stationen und drei 4, 50 x 3,50 Meter große leere Rahmen von Plakatflächen evozierten den Eindruck einer realen Métrostation, die kurzzeitig mit ihren wichtigsten Requisiten ins Museum gezogen ist (Abb. 111). Wie in seinen anderen Arbeiten auch ist Baumgarten hier aber nicht die detailgetreue Nachbildung des Métro-Ambientes wichtig. Zeichen, die darauf hinweisen, genügen, der Dreck und Müll einer Station kann draußen bleiben. Entscheidender sind formale Aspekte wie Farbwahl und Raumaufteilung. Präzise lässt er sich etwa auf den architektonischen Raum ein. So greift er mit der Stützkonstruktion der Wartebänke die Dreiecksstruktur der Eisenkonstruktion des Glasdaches auf.

Doch etwas stimmt nicht. Jeder Tourist und noch mehr der kundige Pariser wird in dem an die Wand projizierten Métro-Plan vertraute Stationen vermissen. Wo sind „Nation", „République" oder „Rue Montmartre"? Nur wenige Namen in Baumgartens Métroplan wie „Trocadéro" sind als tatsächliche Stations-Namen bekannt. Lothar Baumgarten hat die Bahnhöfe, deren Namen meistens mit der Napoleonischen Zeit assoziiert werden, umbenannt. Zwischen den zur besseren Orientierung bei ihren Namen belassenen Endstationen hat er mittels Namen ein „kulturhistorisches Tableux entworfen, das die komplexe koloniale Vergangenheit Frankreichs in Erinnerung ruft"[254]. Der durch die Ausstellung schreitende Betrachter passiert 37 Stationen mit 48 Namen, um die sich Geschichten aus der Historie, der Ethnographie, der Literatur und aus dem Strukturalismus ranken. Diese ergeben zusammen ein weniger glanzvolles Bild der Kulturnation Frankreich, als der offiziellen Seite lieb sein kann. Dazu wurde als Katalog der Ausstellung ein Plan herausgegeben. Eine Seite des Leporellos zeigt einen Plan der umbenannten Métro-Stationen vom Pont de Sèvres bis Mairie de Montreuil, die andere zeigt die Reproduktion einer alten Panoramafotografie von Paris[255].

Einigen der Namen und Begriffe sind wir bereits in anderen Arbeiten Baumgartens im Zusammenhang mit der frühen ethnographischen Auseinandersetzung mit der neuen Welt begegnet. Auch hier lässt Baumgarten den Rezipienten mit der Entschlüsselung der Begriffe allein. An keiner Stelle erhältt er Informationen, wie sie hier beispielhaft an einigen Namen vermittelt werden. Genannt ist etwa Alexander von Humboldts Begleiter auf der Amerika-Reise, AIMÉ BONPLAND oder der frühe Reisende JEAN DE LÉRY und

---

[254] Martin Bochynek, Lothar Baumgarten, in: artis, Februar 1991, S. 14

[255] Accés aux quais: tableaux parisiens, Travaux in situ 85-86, ARC Musée d´art moderne de la ville de Paris, Paris, 24 Seiten, 18,0 x 13,2 x 0,4 cm, Schwarzweißoffset, Leporello. Erschien zur gleichnamigen Ausstellung vom 12.12.1986 bis 8.02.1987.

der Weltbürger, Europäer, Franzose und Deutsche, wie er sich selbst nannte, GEORG FORSTER, der im Exil in Paris starb. Ebenso sind wir bereits der wesentlichen Charakterisierung fremder Völker mit dem Etikett SANS ÉCRITURE begegnet, dem früh verstorbenen Ethnologen Pierre CLASTRES, der u.a. bei den Yanomami geforscht hatte; der Begriff L´HOMME NATUREL schließlich weist auf Jean-Jacques Rousseau, der nicht zuletzt über Claude Lévi-Strauss großen Einfluss auf Baumgarten ausübte. Gleichwohl die Haltestelle RÉPUBLIQUE nicht umbenannt wird, bekommt sie zugleich einen Zusatz, der keiner weiteren Erklärung bedarf: TORTURE ORDINAIRE. Wenig glorreich ist der neue Name von „Nation" DIEN-BIEN-PHU, der die Niederlage der französischen Armee im Indochinakrieg evoziert. Zwei der Begriffe stehen paradigmatisch für unvorstellbares menschliches Leid: Von der ILE DE GORÉE in Senegal aus brachen zwischen 1451und 1870 zigtausend Schiffe mit elf Millionen schwarzer Sklaven vor allem nach Amerika auf, CAYENNE, die Hauptstadt von Französisch-Guayana in Südamerika war zwischen 1852 und 1948 französische Strafkolonie.

Ereignisse aus der häufig blutigen Befreiungs-Bewegung der ehemaligen französischen Kolonien stehen hinter Begriffen wie TOUSSAINT L´OUVERTURE, der auf die Märtyrer verweist, welche die Bewegung zur Befreiung Haitis von Frankreichs Herrschaft gegen Ende des 18. Jahrhunderts führten. TÚPAC AMARU war ein Nachkomme der letzten Inkas, der im Peru des 18. Jahrhunderts die Ureinwohner zur Revolte gegen die spanischen Kolonialherren anstachelte. Diese wurde niedergeschlagen und ihr Führer hingerichtet. Er war der Ahnherr der Guerillabewegung in verschiedenen Ländern Lateinamerikas. NOUVELLE CALÉDONIE richtet das Augenmerk auf die nach wie vor aktuellen Probleme in dieser französischen Pazifik-Region, die etwa auch Georg Forster mit Cook bereiste. Der Stationsname CHARONNE wurde beibehalten. Er erinnert selbst an ein gewaltvolles Ereignis aus der Geschichte: Diese Station war während des Algerien-Krieges Schauplatz von Demonstrationen, bei denen einige Anti-Kolonialisten starben. Für den Ausdruck LES CANAQUES-LES KANAKS bedarf es keiner weiteren Erklärung.

Andere Namen sprechen eher von der Sehnsucht und den Träumen europäischer Künstler und Literaten. Direkt wird diese mit LANGUEUR benannt, die als Untertitel den Namen Frans Post trägt. Ebenso wie aus seinen Bildern spricht auch aus der erfolgreich verfilmten melancholischen Liebesgeschichte von PAUL & VIRGINIE unbestimmte Tropensehnsucht. Mit LOS OLIVADOS ist der Titel eines Filmes von Luis Buñuel genannt. LE VICE-ROI D´OUIDAH, der grausame brasilianische Sklavenhändler des 19.Jahrhunderts, ist der Protagonist des gleichnamigen Buches von Bruce Chatwin, das von Werner Herzog unter dem Titel Cobra Verde mit Klaus Kinski monumental in Amazonien verfilmt wurde. Zu den TARAHUMARA reiste der Schriftsteller Antonin Artraud. CANDIDE ist der Held von Voltaire, der gar sagenhafte

Erlebnisse auf seiner Reise vor allem in der neuen Welt erfährt. Als Titel des wichtigen, bekenntnishaften Berichts einer französischen Afrika-Expedition von Michel Leiris sind wir AFRIQUE FANTÔME bereits begegnet. Der Name Paul LÉAUTAUD steht für einen sarkastisch-eigenwilligen Pariser Zeit- und Literaturkritiker, der 1956 starb. NOA-NOA schließlich ist der berühmte Reisebericht von Paul Gauguin über Tahiti, der 1897 erschien. Die Haltestelle Rue Montmartre, deren Name klischeehaft mit ausschweifendem Künstlerleben assoziiert wird, nennt Baumgarten in CHEMIN DES ESPRITS (Weg der Geister) um und fügt ihm den Namen LESUEUR zu, der während einer Expedition durch die Südsee Matrose war und dort zum ethnographischen Zeichner wurde.

Diese Hinweise zu den einzelnen Stations-Namen deuten bereits an, welch vielschichtiges kulturhistorisches Panorama Lothar Baumgarten in dieser Arbeit entwickelt. Die einzelnen Episoden, von denen viele in ihrer Grausamkeit nicht in eine künstlerische Form gebracht werden können, vermittelt er allein durch einen Begriff. Zugleich erinnert er mit den Namen der Ethnologen und Reisenden, mit den Künstlern und Literaten an Versuche, die fremde Welt zu verstehen, ihr näher zu kommen, an Versuche, das Staunen zu vermitteln, das die Reisenden vor Ort befiel und für das sie Worte und Bilder zu finden versuchten. Baumgarten bringt ins Bewusstsein, wie nah Neugier, Staunen und Sehnsucht in der europäischen Kultur an Brutalität und Zerstörung angrenzen, wie Aneignung in der Ferne und Abgrenzung in der Nähe zusammenhängen. Dadurch ist auch der Betrachter gefordert. Wenn seine Neugier durch die für ihn unbekannten Begriffe geweckt ist, liegt es an ihm, ihr nachzugehen und sich selbst ein Stück Vergangenheit anzueignen. Der Künstler bringt also ein Thema, nämlich Episoden aus der - hier meist französischen - Geschichte der Begegnungen mit dem Anderen ins Spiel, doch seine Spielregeln bleiben künstlerische. Er ist kein theoretischer Aufklärer. Was macht da den Unterschied zur täglich benutzten Métro aus? Marc Auge, Ethnologe und Pariser Métrobenutzer seit Kindheitstagen, widmete der Untergrundbahn eine Untersuchung und erkannte selbstkritisch:

> „Und käme zufällig einer dieser Fremden auf die Idee, uns nach dem Ursprung und dem Grund eines jener so bekannten Métronamen zu fragen (Alma-Marceau, Denfert-Rochereau, La Motte-Picquet...), so müssten wir wahrscheinlich genauso passen wie jene alten Dorfbewohner, aus denen der Ethnologe hartnäckig herauszubekommen versucht, warum die einem bestimmten Gott geweihten Männer eine rote Feder im Haar tragen oder warum der Gott, dem sie dienen, gerade so heißt und nicht anders, und würden dem allzu neugierigen Frager meist antworten - nicht doppelzüngiger und böswilliger als jene alten Dorfbewohner -, dass wir es nicht wissen, dass wir sie immer gekannt haben, ohne sie je zu verstehen, selbst wenn es uns in diesem Fall vorkommt, als sei Marceau ein

> General der Revolution gewesen und als Habe die Alma irgend etwas mit den Zuaven zu tun.“[256]

In der ursprünglichen Konzeption des Projekts, das direkt für die Métro geplant war, wäre Baumgartens künstlerische Intervention neben räumlichen und historischen Bezügen direkt in das soziale, kommunikative Koordinatensystem der Métro eingedrungen, das auch von den zwei Millionen Migranten ehemaliger Kolonien benutzt wird, die heute in Paris wohnen. Es sind in der Mehrzahl diejenigen, die morgens und abends zur Arbeit fahren oder nach Hause in ihre Wohnungen in Banlieu oder Anvers, die Schwarzen, die die Korridore fegen oder die Asiaten auf dem Weg zur Place d’Italie. Sie stammen aus der TIERRA INCOGNITA, dem immer noch unbekannten Land, das Baumgarten mit einer Abzweigung zur Linie 13 „Racisme tranquille/Saint-Denis - Terre sans mal" versehen hat.

Der Ethnologe Marc Auge hat ‚seine’ Métrolinie auch als „Lebenslinie“ bezeichnet, mit deren Stationsnamen sich viele Episoden seiner eigenen persönlichen Geschichte verbinden, „aber auf dem Métroplan lese ich nur die Vergangenheit“[257]. Gleichwohl verschränken sich in der Métro private Geschichte und öffentliche, privates Leben und öffentliches, unsere Geschichte und die der anderen. Fremd sind alle jeweils anderen Fahrgäste, nicht nur die augenscheinlich mit den Zeichen des Andersseins ausgestatteten, die aus einem ganz anderen kulturellen Kontext kommen. „Unsere gemeinsame Vergangenheit ist eine Abstraktion, bestenfalls eine Konstruktion“[258] schreibt Auge und meint damit das nur scheinbare „Wir“ aller Franzosen. Baumgarten legt diese Konstruktion bloß, indem er die offizielle Seite in einem künstlerischen Akt ausradiert und die dahinter zum Vorschein kommende Kehrseite der Medaille, die vergeblichen Bemühungen um Austausch, die Sehnsüchte, hervorkehrt. Er verknüpft damit zumindest symbolisch in seinem fiktiven Plan die verschiedenen Geschichten miteinander. So wie für Auge der Ethnologe in der Métro zum Ethnologen der eigenen Kultur wird[259], so wird der Künstler hier zu deren Ethnographen, indem er unter der sich in Glanz und Gloria präsentierenden Staatsgeschichte verdeckte Episoden hervorkehrt und notiert.

2.4.1.4. *Frankfurter Brief*, 1991 und *Eklipse,* 1993

Der *Frankfurter Brief* markiert die erste der im weiteren Verlauf vorgestellten Reihe von Arbeiten, in denen er sich konkret mit dem Zustand heutiger Sprache beispielhaft an den Neologismen auseinandersetzt und diese, häufig in Gegenüberstellung mit alten

---

[256] Marc Auge, Ein Ethnologe in der Métro, Frankfurt/M., u.a. 1988, S. 37
[257] ebd., S. 9
[258] ebd., S. 26
[259] siehe ebd., S. 72

Begriffen, in Wand-Panoramen umsetzt. Bevor wir uns ganz auf diese konzentieren, seien noch einmal kurz die Stationen seiner Recherchen zur eigenen, europäischen Kultur erwähnt. Mit *AMERICA Señores naturales* setzte er die Geschichte Venedigs mit der Kultur der Amazonas-Indianer in Verbindung, *'Les Animaux de la Pleine Lune' (Une Cosmographie de la Toraine)* beschwor mittels literarischer Zitate ein Kapitel aus der europäischen Volkskultur herauf. *Accés aux quais: tableaux parisiens* führte in die Pariser Métro als beispielhaften Ort der Begegnung mit dem Anderen innerhalb der eigenen Kultur und hinterfragte die offizielle Geschichte. Kritik wird nicht plakativ vorgetragen, sondern mittels Erinnerung, Recherche und Geschichte[260]. Dieses Prinzip kommt auch in den folgenden Arbeiten zum Tragen. Von nun an aber wendet sich der Künstler-Ethnograph explizit der deutschen Sprache zu.

Lothar Baumgarten entwickelte für das 1991 eröffnete Museum für Moderne Kunst in Frankfurt/M. mit dem *Frankfurter Brief* eine orts- und raumbezogene Arbeit, die noch immer dort zu sehen ist (Abb. 112). Der Raum von Lothar Baumgarten ist eine Durchgangssituation, ein Zwischenraum, der zum Treppenhaus und durch zwei schmale Durchgänge zu weiteren Ausstellungsräumen offen ist. Durch ein Fenster fällt der Blick auf die Fünfziger-Jahre-Architektur der Innenstadt von Frankfurt.

Die architektonische Gestalt dieses Raumes ist Bestandteil seiner direkt auf den nackten, unverputzten Beton gemalten Wandarbeit. Die Eigenschaften des Durchgangsraumes hat er zusätzlich durch gemalte Öffnungen betont, die in perspektivisch gezeichnete Räume führen, sie sind mit Bleistift und gelbem Buntstift skizziert. Diese fensterartigen, geometrischen Figuren sind unregelmäßig und in verschiedener Größe nach kompositorischen Gesichtspunkten über die vier Wände verteilt. Zwischen ihnen sind mit Dispersionsfarbe Worte geschrieben. Sie sind von Balken hinterlegt. So stehen die weißen Buchstaben auf schwarzen Feldern, oder schwarze auf weißen, bei einer insgesamt ganz schwarz bemalten Wand. Einige Felder sind unbeschriftet geblieben. Der Raum gibt sich spröde, als Farben dominieren nur Schwarz, Grau und Weiß, die Schrift ist nüchtern.

Die sinnlich wahrnehmbare Gestalt des „sachlich-kühlen" Raumes steht in Analogie zum Inhalt der Worte. Es sind Kompositwörter, zusammengesetzte Substantive oder Wortkombinationen, die einen neuen Sinn ergeben. Besonders in der deutschen Sprache kommen solche „Neologismen" häufig vor. Allesamt hat sie Baumgarten zwischen 1989 und 1990 in den Medien gesammelt. Sie stammen aus dem Bürokratendeutsch (wie „Verschlusssache", „Bleiberecht" und „Fehlbelegung") oder aus dem Journalistenjargon (etwa „Scheckbuchdiplomatie" oder „Geldmachtwille", „Bündnisfalle" oder „Konjunkturhimmel"), einige beziehen sich konkret auf den Umgang

---

[260] Martin Bochynek, Lothar Baumgarten, in: Artis, Februar 1991, S. 14

der deutschen Gesellschaft mit fremden Menschen und anderen Kulturen, wenn von „Asylgehorsam“ und „Billiglohnländern“ oder „Kolonialschäden“ die Rede ist. Manche wurden im Zuge der Wiedervereinigung beider deutscher Staaten geprägt wie der „Einheitstaumel“, die „Warteschleife“ oder der „Wendehals“. Dazwischen findet sich mit dem „Brudervolk“ noch ein Relikt aus der offiziellen Sprache der ehemaligen DDR. Die bundesrepublikanische Freizeit wird durch Begriffe wie „Fitnesslandschaft“ oder „Ferienobjekt“ repräsentiert. Die meisten Begriffe sind uns so vertraut, dass sie auf den ersten Blick kaum als Besonderheit auffallen. Die 57 ausgewählten Begriffe stehen dabei nur stellvertretend für ein weitaus umfassenderes „Begriffsnetz“[261], das sich über die Realität gestülpt hat, wenn es nicht schon längst selbst zur Realität geworden ist. Die sieben leeren Felder stehen für die Inflation solcher Begriffe. Erst auf den zweiten Blick entkleiden sich die Begriffe ihrer vertrauten Alltäglichkeit und offenbaren im Kunstkontext ihren kuriosen Un-Sinn. Hier sensibilisieren sie für die Veränderungen in der Sprache, für die Moden, und verweisen auf den gesellschaftlichen Zustand, so wie die jährlich erscheinenden Hitlisten von „Wörtern“ und seit 1991 auch „Unwörtern“ der Gesellschaft für deutsche Sprache eine Fundgrube weniger für Linguisten als für Zeitgeschichtlicher sind. In diesem Falle erzählen sie vom Zustand des wiedervereinten Deutschland. Freilich ist Lothar Baumgarten kein Germanist oder Sprachhistoriker, sowenig wie er in früheren Arbeiten als wissenschaftlicher Ethnograph aufgetreten ist.

> „Das gesamte Werk beschreibt eine Lebensform, eine sprachliche Topographie unserer Gesellschaft, mit Sprache wird hier ein realistisches Gesellschaftsbild gemalt.“[262]

Bestandteile dieses Bildes sind wie in den anderen bisher besprochenen Arbeiten typographische Gebilde, die als solche auch ästhetisches Eigengewicht haben. Durch sie wird der Raum graphisch gestaltet. Die Elemente sind sorgsam ausgewählt. So passt die ausgewählte Schrifttype, die Topic von Paul Renner, nicht nur in ihrer Sachlichkeit zum Raum und zu den Begriffen, sondern steht auch in Bezug zum Ort. Paul Renner begann nämlich in den 20er Jahren in Frankfurt, während er die Klasse für Werbegraphik und Typographie an der Städelschule leitete, mit dem Schnitt seiner berühmten Schrift Futura.

Wenn also angesichts von Baumgartens Arbeiten vom ästhetischen Schwerpunkt gesprochen wird, so heißt das immer, dass die formalen Komponenten niemals nur für sich stehen. Immer repräsentieren sie etwas, weisen sie mit ihren spezifischen Eigenschaften auch auf etwas anderes oder gehen mit angerissenen Inhalten eine Symbiose ein. So haben wir es hier mit einer Art formal ausgeführter Kulturkritik zu tun.

---

[261] Michael Hierholzer, Ein Raum aus Begriffen, in: ders. Modernes Museum, Frankfurt/M. 1994, S. 82

[262] Mario Kramer, Lothar Baumgarten, *Frankfurter Brief*, im Museum Moderner Kunst ausliegender, die Arbeit erläuternder Text

Durch die Verwendung der rohen Wand als Malgrund weist Baumgarten darauf hin, dass sein Malgrund die Wände des Museums sind - dieses wird dadurch nicht als fertiges Gebilde, sondern als in einem Stadium seines Entstehens befindlich begriffen. Gleichzeitig bleibt in der Schwebe, ob Baumgartens Werk Entwurf, unvollendete Ausführung oder Fragment ist[263].

Die Arbeit handelt von Kommunikationsformen. Darauf weist allein der Titel *Frankfurter Brief*. Denn die literarische Form ist per se Dialog. Ein Absender übermittelt seine Nachrichten, seine Reflexionen, seine Gefühle an einen Empfänger nicht via gesprochener Sprache, sondern über Schrift, die gerade in dieser Gattung mehr als sonst einer eingefrorenen Sprache gleicht. Doch sind einige Brüche eingebaut. Als Medium einer Briefbotschaft, die in der Regel an einen Einzelnen adressiert ist, eignet sich die öffentliche Sphäre eines Museums denkbar schlecht. Auch der Inhalt ist alles andere als persönlich, da es Bruchstücke aus den Medien sind, die sich an eine anonyme Öffentlichkeit wenden, ja Öffentlichkeit mittlerweile eigentlich erst konstituieren. Allerdings weist der Brief als literarische Form weit zurück, er setzt als eines der ältesten Kulturdenkmäler gleichzeitig mit dem Gebrauch der Schrift ein. Neben der rein privaten Form hat die Form des offenen Briefes eine lange Tradition. Solche Briefe waren schon in der Antike meist politischen Inhalts, der sich nicht nur an den Adressaten richtete, sondern eine Wirkung in der breiten Öffentlichkeit beanspruchte. Oder aber der offene Brief ist Ort philosophischer Abhandlungen oder kunstkritischer Stellungnahmen, man denke vor allem an das 18. Jahrhundert mit seiner Briefkultur. Lothar Baumgartens Arbeit ist mit dieser Briefkultur verwandt. Durch seinen Brief weckt er kritische Aufmerksamkeit für die Rhetorik öffentlicher Rede und die Gebrauchsweisen der Sprachöffentlichkeit. Das Museum als Ort der Kunstöffentlichkeit, aus der sich, wie Habermas darlegte, die Öffentlichkeit erst entwickelte, ist sein Organ der Veröffentlichung und gleichsam Anstifter für den Dialog. „Defizitäre Gegenwart und das Wunschziel einer von Ideologie befreiten Sprache durchdringen einander im transparenten Raum der Kunst.“[264]

Eine weitere Arbeit, die sich mit dem Zustand der deutschen Kultur nach der „Wiedervereinigung“ beschäftigte, ist die im Herbst 1993 im Frankfurter Portikus realisierte Wandarbeit *Eklipse*. Diesmal verwendete Baumgarten zwei Gruppen von Vokabeln: Neben die Neologismen stellte er vor langer Zeit entstandene Namen von heimischen Pflanzen und Tieren[265] (Abb. 113).

---

[263] siehe auch Thomas Wagner, Schrift an der Wand, in: Lothar Baumgarten, Eklipse, Düsseldorf 1997, S. 11

[264] Thomas Wagner, ebd. S.12

[265] Zerlegebetrieb, Schachtelhalm, Mülldiät, Mahnstufe, Zusatzschutz, Erfolgsnische, Wegerich, Sofortgeld, Männertreu, Zuchtziel, Würdegarantie, Hainsimse, Landeapplaus, Strahlenküche, Eisenhut, Bärenklau, Humankapital, Freßfeinde, Frauenschuh, Fiederzwenke, Rittersporn.

Der Ausstellungsraum befindet sich im Portikus der Relikte der ehemaligen,1820-25 erbauten Frankfurter Stadtbibliothek. Den rechteckigen Raum konzipierte Lothar Baumgarten als „Ort der Reflexion über sich stetig wandelnde Sprachgewohnheiten, über die ‚Wildnis' der Begriffe und die Destruktion ihrer unspezifischen Bedeutungen"[266]. Der Künstler projizierte in den leeren quaderförmigen Ausstellungsraum fünf ellipsenähnliche Figuren. Diese brechen sich an den Raumkanten, sind ganz oder nur teilweise zu sehen oder überschneiden sich. Entlang der Konturen dieser organischen Formen malte er Schriftbänder aus Wortpaaren. Diese aus Worten gebildeten Ellipsen schienen die Rechtwinkeligkeit des Raumes aufzuheben und in ihm zu schweben. Je nach Standpunkt im Raum ändert sich dessen Struktur und verändert sich dessen Wahrnehmung. Treffend vergleicht Thomas Wagner die ellipsoiden Figuren mit planetarischen Umlaufbahnen, mit denen Baumgarten „die ganzheitliche Wahrnehmung eines Bildes und das sukzessiv erfolgende Erfassen eines Textes "[267] miteinander vermischt.

Metaphorisch stehen die dynamisch über den Raum gelegten Ellipsen für die Bewegungen in der Sprache. Entsprechend der Verwendung von zwei Gruppen zusammengesetzter Substantive sind sie abwechselnd in Blau und Gelb, Rot und Grau oder Indigo und Grün geschrieben. Beide Gruppen wirken vertraut, doch besteht ein kategorischer Unterschied zwischen ihnen. Die erste Gruppe umfasst die Namen der Fauna und Flora. Die Namen wie Schachtelhalm, Reblaus, Zittergras oder Männertreu rufen in uns Bilder der Natur hervor, und diese sind meist sehr persönlich gestimmt. Sie sind mit Vorstellungen von bestimmten Landschaften und Gegenden verbunden, mit Jahreszeiten, vielleicht auch mit Anwendungen, mit Farben, Gerüchen und Geschmack. Es sind Namen, die sich unmittelbar aus den Gegebenheiten der Erde entwickelten. Nach Baumgarten repräsentieren sie Kulturgeschichte. Sie vergegenwärtigen eine Sprache, in der Namen noch aus direkter Anschauung und Erfahrung der natürlichen

---

Duldungsstarre, Zittergras, Trendgewand, Leihbeamter, Klimarasse, Hautfarbe, Keimfreiheit, Asylgehorsam, Fettlebe, Ehehormon, Existenzbein, Intimfeind, (...), Westauto, Viertelmensch, Begleitflora, Ethikwelle, Reblaus, Verfolgerstaat, Übertröstung, Zweitnatur
Hoffnungsträger, Alltagsfleisch, Goldlack, Organhandel, Nachtkerze, Strafreiz, Schwellenland, Weltei, Scheidungswaise, Tendenzsteige, Angstlust, Restrisko, Schamarbeit, Bauernopfer, Bioschwein, Geschichtsrest, Wundklee
Wanderungsgewinn, Maikäfer, Schlüsselkind, Zwischenwirt, Augentrost, Mutterboden, Hausverbot, Gemütspflege, Fingerhut, Knabenkraut, Beutekunst, Wohnsilo, Selbstanzeige, Wolfsmilch, Pannenbucht, Ziegenmelker, Datenspeck, Wendehammer, Türspion, Regenpfeifer, Opfertäter, Wanderratte, Herzgespann

[266] Baumgarten, zit. nach der von Martin Hentschel verfassten Presseinformation

[267] Thomas Wagner, Irrende Worte im Raum der Ähnlichkeit, FAZ, 16. 10. 93, S. 27

Gegebenheiten entstanden sind. Insofern können sie als Repräsentanten einer Einheit zwischen Kultur und Natur angesehen werden[268].

Im Gegensatz dazu umschreiben die Worte der zweiten Gruppe Zustände, die es eigentlich gar nicht gibt. Es sind konstruierte Bezeichnungen von meist nur kurzlebigen Zeitphänomenen. Ein konkretes Bild vermögen sie nicht zu transportieren, ebenso wenig klären sie auf. Näher betrachtet sind sie recht inhaltslos. „Sofortgeld", „Ehehormon" oder „Existenzbein". Was sie repräsentieren, ist ‚Zeitgeist', der die neue Form des Dialogs bestimmt und alte Bedeutungen von ihren Inhalten trennt.

Der Titel *Eklipse* bedeutet in der astronomischen Terminologie eine Sonnen- oder Mondfinsternis, von seinem griechischen Ursprung her meint er in etwa ‚Ausblendung'. Dem realen architektonischen Raum hat Baumgarten das in Bewegung geratene Universum der Sprache übergeblendet und damit scheinbar die Gesetze der Perspektive außer Kraft gesetzt. Der Schatten fällt also auf die Verwendung von Sprache und die Kondition der Gesellschaft, die sich in ihr spiegelt. Sprache, oder besser ihr Bezug zur Welt, verfinstert sich und mit ihr gleichsam das Projekt der Aufklärung. Wenn Baumgarten in einem Text zur Ausstellung die Einrichtung öffentlicher Bibliotheken im 18. Jahrhundert betont sowie die Entstehung von Diderots Enzyklopädie oder Linnés Nomenklatur erwähnt und diese Epoche durch die Namen der Pflanzen und Tiere vertreten lässt, zeigt er durch die anderen Namen gleichsam den Verlust der bildhafter Worte, der ebenfalls seine Wurzeln in der Aufklärung hat. Denn „in der Systematik des 18. Jahrhunderts ist die Differenz von Natur und Kultur als Differenz von Name und Begriff eingeschrieben"[269]. ‚Ausblendung' könnte also auch auf die Neologismen hinweisen, die keinen konkreten Vorstellungsinhalt mehr besitzen. „In Baumgartens *Eklipse* verbindet sich eine Sprachkritik, die zugleich geschichtsphilosophisch motivierte Gesellschaftskritik ist, mit dem idealistisch geprägten eschatologischen Optimismus."[270]

Das Plakat der Ausstellung zeigte eine Photographie von 1972 mit dem Titel „Wechselkröten" (Abb 114): Zwei Kröten begegnen sich in einem Damenschuh auf dem Waldboden. Auf den ersten Blick scheinen Plakat und Ausstellung unterschiedlichen Welten und Diskursen anzugehören. Doch eine nähere Betrachtung lässt die Homogenität von Baumgartens Arbeit deutlich werden. Die Wechselkröten zeigen eine „sich materialisierende Geschichte" oder „Manipulierte Realität". Sie sind eine konkret gewordene Vorstellung von Bildern, wie sie sich beim Lesen der Worte einstellen könnte. Sie repräsentieren damit ein Bild, das sich in den Zwischenräumen der

---

[268] Lothar Baumgarten, -EKLIPSE- Eine Ausstellung im Portikus, zweiseitiger Text zur Ausstellung
[269] Thomas Wagner, Schrift an der Wand, S. 50
[270] Thomas Wagner, ebd., S. 51

Wortketten verbirgt. Die Verwendung des Bildes an dieser Stelle vermittelt Baumgartens bildhaften Zugang zur Sprache. Der Künstler argumentiert in Bildern. Dekontextualisierung, Reduktion, Typographie und Bild-Text-Kombinationen sind seine Methoden, um die Sprache aus ihren alltäglichen Funktionen zu entheben, um sie freizusetzen. In einem Statement formulierte er seine Kritik am gegenwärtigen Sprachgebrauch:

> „Sprache (ist) passend gemacht. Am Anfang sprachen die Dinge selber, sie hatten alle einen Namen, einen eigenen oder besonderen Namen. Es war jene Zeit, als die Wörter noch Bilder waren, identisch mit den Dingen, die sie bezeichneten. Die Ähnlichkeiten und die Zeichen haben aber inzwischen ihre alte Eintracht aufgelöst. Die Schrift ist mit den Dingen, die sie repräsentiert nicht mehr identisch. Getrennt von ihrer Repräsentation bewegt sich die Sprache nun zwischen ihren Identitäten und dem Menschen verselbständigt in der Welt. Sie hat ihre Verwandtschaft mit den Dingen zerbrochen wo sich die Wörter über ihrer Zeichennatur verschlossen haben. In Bewegung geraten, hat sie, durch ihre neu gewonnene Souveränität die Entsprechung der Ähnlichkeit mit der Unvernunft und der Imagination getauscht. Von den Dingen gelöst haben sich ihre Inhalte gewandelt; Wortwurzeln verschmelzen zu Bedeutungsknoten unauflösbarer Konstellationen. Diese Methode der Zusammensetzung ist im modernen Denken begründet. Die Entzifferung der Welt findet nicht mehr in den Begriffen statt und so spiegeln die aus ihrem Zusammenhang gelösten Bewegungen der Realität die Trennung des Menschen von der Sprache wieder. Verkehrt in eine Tyrannei der Zeichen haben wir die Sprache verloren."[271]

Arbeiten wie der *Frankfurter Brief* oder *Eklipse* lassen bei Lothar Baumgarten auf den ersten Blick eine sprachkritische Intention vermuten, die sicher auch beabsichtigt ist. Doch an dieser Stelle muss auf eine problematische Stelle in seiner Konzeption hingewiesen werden, denn identisch waren die Dinge mit der Sprache nie.

> „Wenn aber der Name als utopische Erinnerung an die Identität von Ding und Begriff verstanden wird, geht diese Vorstellung am Wesen der Sprache vorbei, deren symbolisierende Kraft gerade durch die Stellvertreterfunktion des Zeichens ermöglicht wird. (...) Gerade die Kluft zwischen Zeichen und Ding ist wesentlich.“[272]

Sprache ist ein Kulturphänomen, und insofern greifen neue Namen immer auf eine Sprache zurück, die bereits innerhalb eines bestimmten Erfahrungskontinuums steht. Zweifellos kann sie kritisiert werden, wie das durch die gegenwärtige tonangebende Medienwelt geschieht, und zweifellos gibt es „Namen, die einen Begriff nur vortäuschen, die also Blendwerk ästhetischen Scheins sind“[273]. Doch Baumgarten vertritt eine

---

[271] Lothar Baumgarten, unveröffentlichtes Manuskript zu *Warteschleife* 1989-91 (Arbeitstitel des *Frankfurter Briefes*, Archiv des Museums Moderner Kunst, Frankfurt/Main

[272] Hubert Beck, Lothar Baumgarten. Vom Aroma der Namen, Informationstexte des Museums Moderner Kunst, Frankfurt/M.

[273] Franz-Josef Hanneken und Clemens Klünemann, Das Gewicht der Namen, Hamburg 1993, S. 47

Position, die einen Determinationszusammenhang zwischen Namen und Verhältnissen annimmt und der der Satz „Nomen est omen“ heilig ist. Demgegenüber kritisiert er diejenigen, die eilfertig neue Namen schaffen, um neue Verhältnisse zu postulieren oder zu legitimieren, und denen sie wie Schall und Rauch sind, wodurch sie schnell neuen Ideologien das Wort reden können[274].

> „Neue Namen, die sich nicht als Termini verstehen, implizieren derart immer auch Uneindeutigkeit, die sich der Definitionsschärfe einer strikten Terminologie entzieht. Diese Uneindeutigkeit teilen Namen mit lebendiger Sprache überhaupt, und das enthebt sie der falschen Alternative von magischem Identitätsdenken und geschichtslos-terminologischer Beliebigkeit (...).“[275]

Fraglos ist also sicher, dass Sprache immer auf den Zustand einer Kultur, auf die Art des Denkens usw. hinweist und dass sich eben - wie wir in der gesamten Arbeit gesehen haben - tatsächlich hinter Namen Geschichten und Welten eröffnen können. Doch gleichzeitig scheint auch im Hinblick auf die nächsten Arbeiten der Hinweis wichtig, dass ein bloßes Gegenüberstellen etwa von alten Pflanzennamen, die aus dem engen Verwobensein mit der Natur herrühren und eine ersehnte Einheit zwischen Natur und Kultur herstellen sollen, und so genannten Neologismen etwas kurz greift. Allerdings ist Baumgartens Aufgabe sicher nicht die Formulierung einer Alternative. Mit dem Hinweis auf die Problematik seiner durchaus konservativen Haltung in Bezug auf Sprache können wir sicher auch weiterhin an der Auffassung von seiner Tätigkeit als Ethnographie der eigenen Kultur festhalten. Er betreibt in diesem Falle eine Art Feldforschung mit dem Schwerpunkt auf den Medien und notiert exemplarisch signifikante Begriffe daraus oder setzt sie mit alten in Beziehung.

Die bisher genannten Beispiele, in denen er eine kulturimmanente Ethnographie betreibt, stehen paradigmatisch für eine Reihe anderer Arbeiten, die seither vor allem im architektonischen Kontext als „Kunst-am-Bau-Projekte realisiert werden. Beispielhaft sei auf *Das große Rasenstück* (1996) in der Klinik Buchinger, Überlingen, auf *Steinschlag* (1996) in der Universität St. Gallen und *Hufschlag* (1997) im Neubau der RWE AG in Essen verwiesen. Im Prinzip sind es Abwandlungen ähnlicher früherer Arbeiten, jeweils auf den neuen Kontext hin konzipiert und umgewandelt. So kann man *Das große Rasenstück* mit seinen Namen von heimischen Pflanzen und Tieren durchaus als Pendant zu *Yurupari (Stanza di Rheinsberg)* betrachten, wo Pflanzen und Tiere Südamerikas an die Wände angebracht sind. Ähnlich wie im *Frankfurter Brief* sind auch in der architekturbezogenen Arbeit *Hufschlag* für einen der größten Energiekonzerne Deutschlands Wortschöpfungen des Journalismus, die Wirtschaft, Politik und Wissenschaft betreffen, verarbeitet. *Steinschlag* handelt von den Namen von

---

[274] siehe dazu ebd., S. 27
[275] ebd., S. 33

Schwermetallen und weist in einem anspielungsreichen formalen Gefüge auf die Bedeutung der Erze als Rückgrat der industriellen Gesellschaft und Ökonomie.

Grundsätzlich werden die Namen und Begriffe in diesen Arbeiten als ästhetische Formeln eingesetzt und im Bezug zum Auftraggeber in ein inhaltlich konstruiertes Konzept gepackt. Gerade in opulenten Bauten wie dem Neubau eines der größten Energiekonzerne fragt man sich, was im Untergeschoss die Neologismen zu suchen haben. Jegliches kritisches Potential der künstlerischen Intention in der Auswahl der Begriffe verkommt hier zur bloßen dauerhaft installierten Dekoration. In der 1998 fertig gestellten Arbeit *Parabel* für das Bundespräsidialamt in Berlin nun stehen eindeutig ästhetische Formprobleme und das Zusammenwirken von Kunst und Architektur im Vordergrund. Von Kulturkritik oder von einer Art Ethnographie der eigenen Kultur kann hier nicht mehr die Rede sein, obwohl wieder vielschichtige, doch ohne erklärende Worte nun nicht mehr erkennbare Bezüge zu kultur- und kunstgeschichtlichen Phänomenen aufgenommen werden[276]. Sonstige komplexe Ausstellungen hat Baumgarten neben seinen Kunst-am-Bau-Aufträgen nicht mehr verwirklicht. Erst im Jahr 2006 realisierte er eine Ausstellung im Museum Kurhaus Kleve, die retrospektiven Charakter hatte und wieder frühere Arbeiten auflegte und als Erkennungszeichen eine große Wandarbeit mit Neologismen zeigt. Fast schon manieristisch werden hier formalistische Aspekte mit inhaltlichen Konnotationen aufgeladen[277]. Für die vorliegende Fragestellung bieten die Arbeiten keinerlei neue Aspekte an.

Das Thema Ethnologie und die fremde Welt Amerikas wurden seit der Ausstellung „Eldorado“ in der Kunsthalle Bern 1987 in Europa nicht mehr in neuen Arbeiten umgesetzt. Stattdessen gibt es eine Reihe von Remakes früherer Arbeiten: etwa *Conservatory* im Royal Botanic Garden in Edinburgh (= *‘Hans Staden’ Tropenhaus*, 1974), sein Beitrag *Wasserscheide* zur Ausstellung „Under Capricorn The World over“ 1996 im Stedelijk Museum Amsterdam war eine Neuauflage der zentralen Wandarbeit aus der Ausstellung *Eldorado* in der Kunsthalle Bern 1987. Sein Beitrag zur documenta X waren Photos aus den Jahren 1968-1972, die er unter dem Titel *Manipulierte Realität*

---

[276] So bildet der von Lothar Baumgarten gestaltete Terrazzo-Fußboden eine Art magisches Quadrat und die neunzig zweifarbigen Majolika-Tafeln in den Arkadengängen der drei oberen Geschosse sollen auf Caspar David Friedrich verweisen. In einem begleiteten Text benennt Baumgarten die vielschichtigen und recht konstruierten Herleitungen, doch dem Betrachter können sie sich nun wirklich nicht mehr erschließen. Siehe dazu den das Manuskript zu *Parabel* von Baumgarten, das gleichzeitig der Pressetext ist und Thomas Wagner, Kunst am Bau, Lothar Baumgartens Arbeit im Bundespräsidialamt, FAZ vom 6. Februar 1999

[277] So sollen farbige Quadrate in den Druckfarben yellow, magenta, cyan, black laut Pressetext auf den Prozess des Druckes hinweisen und auf die Photographie, also auf die Verfahren der Vervielfältigung der Bilder fremder Welten. Die Bezeichnungen yellow, magenta, cyan, black, white sollen zudem auf die Erdteile und Hautfarben verweisen. Im Bewusstsein der Verkürzung mag deutlich werden, dass selbst diese formalen Aspekte bereits angesprochen worden sind und auch thematisch nicht wirklich weitergeführt werden. Eher wird das ganze immer konstruierter, dadurch jedoch nicht präsziser, sondern willkürlicher.

zusammenfasste und Photos der Yanomami aus den Jahren 1978-1980, die unter dem Titel *Vakuum* als Wandarbeit ausgestellt waren. Die Diaprojektion *Da gefällt´s mir besser als in Westfalen. Eldorado* wurde im November/Dezember 1998 in der Galerie Marian Goodman in Paris unter dem Titel *Voilà portant, dit Candide, un Pays qui vaut mieux que la Westphalie. El Dorado* gezeigt. Ein Jahr zuvor waren hier Arbeiten der *Manipulierten Realität* in einer Neuauflage zum Verkauf angeboten.

In Amerika dagegen realisierte er noch 1993 eine seiner wichtigsten Arbeiten zur durch die Weißen ausgelösten Indianerproblematik mit *AMERICA Invention* im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, die zugleich seine letzte große Einzelausstellung in den USA gewesen ist. Im Folgenden werden mit *Wegwurf*, *Vacuum*, *The Tongue of the Cherokee*, *Carbon* und eben *AMERICA Invention* seine fünf wichtigsten Ausstellungen auf dem amerikanischen Kontinent vorgestellt. Sie führen gleichsam nochmals in die Thematik des Anderen zurück.

2.4.2. Ortsbezogene Arbeiten in Amerika

2.4.2.1. *Wegwurf*, 1986

Zwei Jahre nach seiner Arbeit für den deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig visualisierte Lothar Baumgarten die Begegnung der zwei Welten in Südamerika auf eine ganz andere Weise. Während in Venedig der historische Prozess der Eroberung Amerikas evoziert wurde, der sich auch im Namen Venezuelas niederschlägt, ist die Arbeit in Venezuela, die übrigens die erste ortsbezogene Arbeit in Amerika ist, eher adressiert an die Oligarchie Venezuelas, welche die indianischen Gesellschaften ausnutzt[278]. Die Botschaft schien anzukommen. Die Realisierung von zwei Teilen der insgesamt vierteiligen Ausstellung wurde von offizieller Seite verboten. Neben einer komplexen Rauminstallation im Museum de Bellas Artes wollte Lothar Baumgarten unter dem Titel *Tierra Firme* die Namen von den in der La Gran Sabana vorkommenden Mineralien und Tiere an die Arkadenwände des Hofes der benachbarten Galeria de Arte Nacional schreiben[279]. Eine weiterer Teil war für ein Gebäude gegenüber der Galeria an der Plaza Morelos geplant: Hier sollten die spiegelverkehrt geschriebenen Namen der indigenen Gesellschaften Venezuelas angebracht werden[280].

---

[278] Laut Jill Loyd kritisierte Baumgarten in langen Passagen seines Katalogs, der zudem Statements der unterdrückten Indianer enthält, die Ausbeutung der natürlichen Ressourcen. in: Jill Lloyd, Disrupting Consumerist Culture, in: Art International 6, Frühjahr 1989, S. 12

[279] *Tierra Firme* wurde schließlich 1992 vom IVAM in Valencia, Spanien ausgeführt. 43 unterschiedliche Wortpaare aus den Namen von Schwermetallen und südamerikanischen Tieren wurden an den Wänden der Arkaden im Kreuzgang eines ehemaligen Karmeliter-Klosters angebracht.

[280] Diesmal sollte die Anordnung tatsächlich ihrer geographischen Verteilung im Land entsprechen, so dass sich eine Art Landkarte ergibt. Die rot gestrichenen, 70 cm hohen Lettern hatte Baumgarten bereits von

In einem kleinen Gewächshaus im Jardín Botanico realisierte Lothar Baumgarten den dritten, aus Eigennamen bestehenden Teil des Projektes. Über der Eingangstür stand in großen, in der altertümlich wirkenden Schrifttype Gothic geschriebenen Buchstaben der Name Venezuela. Für die Dauer der Ausstellung lebten sechs Tukane im Gewächshaus. Für jeden der Vögel installierte er aus Metallstangen und einem Ast sechs „Schaukeln", an denen jeweils ein grünes Schild angebracht war. Auf diesen Schildern stand je ein Name der „Los Buscadores de El Dorado" (Abb. 115). Es waren die der europäischen Entdecker wie Lope de Aguirre und Amerigo Vespucci, von Söldnern wie Hans Staden, von wissenschaftlichen Reisenden wie Alexander von Humboldt, von Ethnologen wie Theodor Koch-Grünberg und Pierre Clastres und von Künstlern wie Ferdinand Bellermann, dessen in der Mitte des 19. Jahrhunderts gemalte Ansichten der Landschaften Venezuelas heute in vielen Wohnzimmern der Oberschicht des Landes hängen.

> „Their collective project can be described as the discovery, conquest, colonization, exploitation, indoctrination, study and representation - in short, th invention - of 'Venezuela' by and for the European imagination. In invoking these names, Baumgarten was, of course, tracing the genealogy of his own activity in the country; but he was also tracing the history of ist exploitation by Europe - a history that is embedded in a constellation of proper names."[281]

Im Gewächshaus lag ursprünglich auf einem Notenständer die Partitur der Nationalhymne Venezuelas. Die Tukane jedoch fraßen das Papier auf, und ein leerer Notenständer blieb zurück. Wären alle drei Arbeiten, deren Bestandteile Namen sind, verwirklicht worden,

> "they would have described onto the geography of Caracas a second, imaginative geography of proper names specifying a particular itinerary through the city."[282]

Ein vierter Teil war nicht mehr für den öffentlichen Stadtraum geplant, sondern eröffnete sich in einem großen Raum im Museo de Bellas Artes (Abb. 117). Hier rekonstruierte Lothar Baumgarten mit verschiedenen Objekten die Landschaft der Gran Sabana , die vor allem durch die Tafelberge (tëpitón) charakterisiert ist und in der noch drei indianische Gesellschaften leben: die Arekuna, Tauretan und Kamarakoto. Durch diesen Part nimmt die Ausstellung in Caracas eine besondere Stellung in seinem Gesamtwerk ein. Im Museum in Caracas evozierte er nicht nur die Landschaft durch Inschriften von

---

einem Schildermacher aus Holz herstellen lassen und präsentierte sie für einen Tag im Parque de los Caobos, wo sie zumindest als Photographie festgehalten worden sind (Abb.116).

281 Craig Owens, Improper Names, in: Art in America, October 1986, S. 134

282 Craig Owens, ebd.

den Namen der Berge oder Flüsse, sondern er baute die Landschaft regelrecht nach[283]. Für den Rezipienten in Venezuela ist sie aber keine fremde exotische Landschaft, sondern die vertraute, heimische, und deshalb konfrontiert er den Betrachter mit einer neuen Strategie.

Der Ausstellungsraum war gefüllt mit riesigen Transportkisten, mit denen normalerweise Kunst transportiert wird. Da Lothar Baumgarten ebenso wenig wie er Artefakte der Indianer nach Europa versetzt, wuchtige Kunstobjekte nach Südamerika importiert, mussten die Kisten andere, stellvertretende Funktion haben: Jede einzelne dieser Kisten repräsentierte einen Tafelberg. Auf jeder stand weit oben der Name einer der Berge in einer Umschrift der Sprache Pemón: „Roroima-tëpi“, „Muroshipang“, „Apaurai“, „Sororopan“, „Auyan“, „Toron“. Die Kisten wurden entsprechend ihrer Position in der La Gran Sabana angeordnet. So ergab sich ein dreidimensionales begehbares topographisches Modell. An der Seite jeder Frachtkiste waren Farbphotographien angebracht, die der Künstler während seiner letzten Reise durch Venezuela aufgenommen hatte. Viele zeigten Szenen aus den Minen. Präsentiert wurden die Photographien hinter Drahtgewebe, wodurch die Identifizierung der Motive erschwert wurde. Daneben waren Poster der staatlichen Anti-Malaria-Kampagnie „la lucha contra malaria“ angebracht, und mit Schablone waren die Buchstaben „DDT“ auf eine Seite geschrieben. Gelbe Glühlampen, deren Licht Moskitos vertreibt, und blaue simulierten die Lichtatmosphäre im tiefen Urwald. Auf dem Dach einiger Kisten oder neben ihnen stellte er Arrangements aus Werkzeugen der Minenarbeiter wie Töpfen oder Spitzhacken sowie Holzbalken und Bananenblättern zusammen. An den Wänden einiger Kisten hingen indianische Gegenstände, darunter auch einige „guayares“, die geflochtenen hohen Körbe, welche die Frauen der Indianer der Region auf ihren Reisen mit dem Hab und Gut des Stammes auf dem Rücken tragen. Die Namen der indianischen Gesellschaften – „Arekuna“, „Kamarakoto“, „Pemón“ - waren ebenfalls mit Schablone auf die Seite der Kisten neben den vom Aussterben bedrohten Arten geschrieben. Die Wände des Ausstellungsraumes waren mit der rötlichen Farbe Ururucu überzogen, darauf waren mit schwarzer Farbe Namen von Bäumen geschrieben.

Die Kisten, die eine der ältesten geologischen Formationen der Erde repräsentieren, behaupten sich derart wuchtig im Raum, dass kein Überblick möglich ist. Auch wenn die Anordnung an eine dreidimensionale Landkarte erinnert, lässt sie die Region doch nicht so schnell visuell erfassen wie ihr zweidimensionaler Pate, sondern muss physisch

---

[283] Die Arbeit kann auch als modifizierte Neufassung seiner ersten, klein dimensionierten Atelierlandschaft in einer Kunstinstitution in Venezuela gesehen werden. Konkret die gelben und blauen Glühbirnen waren schon Bestandteil von *Terra Incognita* (siehe 2.1.2.2.), und auf die Tafelberge spielten in einigen Installationen damals Steine an.

erschlossen werden. Der Betrachter ist von den Erhebungen dieser imaginären Landschaft umgeben und Teil von ihr. Genau genommen muss er seine Rolle als Betrachter aufgeben und zum Wanderer werden, um die Arbeit zu erfahren. Er muss sich seinen Weg durch die labyrinthische Landschaft suchen, kann Richtungen ändern und bei bestimmten Ausblicken innehalten.

Eine wichtige Rolle sollte auch bei dieser Installation der Katalog spielen, der spanische Texte von Miguel Ortiz Briceño, einem in Comunidad de San José in der La Gran Sabana lebenden Arekuna enthalten sollte. Die Texte berichten von indianischen Legenden, die vom Ursprung der Namen von 66 Tafelbergen erzählen. Bei der schriftlichen Version wurden nun nicht fälschlicherweise ins Spanische übersetzte Namen verwendet, sondern es wurde mit linguistischer Genauigkeit auf die Namen in der jeweiligen Ursprungssprache geachtet. Durch die Veröffentlichung hält Baumgarten die Texte fest und ermöglicht die Wahrnehmung der Landschaft in ihrer poetischen und mythischen Dimension. So eröffnet sich über die Texte ein poetischer Raum, der wesentlich zu seiner Installation gehört. Die Komplexität der Arbeit, die eine imaginäre symbolische Welt präsentiert, konfrontiert Vergangenheit, Gegenwart und zukünftige Probleme der Region La Gran Sabana. Kunsthistorisch gesehen verschmelzen in ihr geradezu vorbildhaft Anleihen, die er bei seinen beiden wichtigen Impulsgebern Joseph Beuys und Marcel Broodthaers gemacht hat: Die Arbeit spricht von Baumgartens idealistischer Auffassung von Kunst, die mit der Position von Beuys korrespondiert. Die Kisten sind eine Referenz an seinen zweiten künstlerischen Ahnherrn Marcel Broodthaers, der daraus sein Musée d´art moderne gebaut hatte und auf die imaginäre Welt des Wissens und zugleich die Verwobenheit der Kunst in die Geschichte des kolonialen Machtdiskurses hingewiesen hat (siehe 3.4.2.). Dass nun aber die Kisten Berge symbolisieren, hat nichts mit Broodthaers zu tun, sondern weist wieder deutlich in die Richtung von Beuys, für den auch Tonklumpen sibirische Berge repräsentieren konnten (3.4.1.).

2.4.2.2. *The Tongue of the Cherokee*, 1988

Eine außergewöhnliche Geschichte ruft Baumgarten mit dieser Arbeit ins Bewusstsein. *The Tongue of the Cherokee* war sein Beitrag zur Ausstellung „Carnegie International“, die 1988 im Carnegie Museum of Art in Pittsburgh stattfand. Wie in anderen ortsbezogenen Arbeiten bezieht sich der Künstler hier gleichsam auf die historischen, geographischen, sozialen und architektonischen Koordinaten des Raumes, in dem sie stattfindet. In dem klassizistischen Gebäudekomplex, in dem sich griechische und römische Anleihen vermischen, befinden sich neben einer Bibliothek und einer Konzerthalle eine naturgeschichtliche Sammlung und ein Museum für Bildende Kunst. Die beiden letztgenannten sind durch einen Raum verbunden, die 1907 eröffnete Hall of Sculpture. Dieser Raum wurde für eine Ende des 19. Jahrhunderts angelegte

Sammlung von Gips-Kopien antiker Statuen gebaut. Der innere Hof des Raumes wird von Säulen umgeben, von ionischen auf der unteren Ebene und von dorischen im Obergeschoß. Insgesamt präsentiert sich der Raum wie eine brave akademische Studie klassischer Details und architektonischer Formen. Gebaut aus weißem Marmor, wie er bereits für den Bau des Pantheons verwendet wurde, will der Raum auch Assoziationen zu einem Tempel erwecken. Die Säulenhalle ist entlang des Kranzgesimses mit einer Kopie des Parthenonfrieses geschmückt. Direkt darüber öffnet sich ein Glasdach, das den ganzen inneren Hof umspannt. Dieses Dach ist der Bildträger von Baumgartens Arbeit. Hier stehen die 85 Buchstaben des Alphabets der Cherokee Nation[284] (Abb. 118).

Doch halt - gehört dieses indianische Volk nicht zu den schriftlosen Kulturen? Ja, wäre da nicht Sequoyah gewesen, der zwischen 1809 und 1821 seine ganze Energie darauf verwendete, ein Alphabet seiner Muttersprache zu entwickeln. Sequoyah selbst hat keine Schule besucht. Noch waren keine Missionen und Schulen errichtet. Noch wurden das Wissen der Indianer, ihr Glaube, ihre Geschichte, ihre Geschäfte allein mündlich weitergegeben und überliefert. Aber die mysteriösen weißen Buchstaben müssen ihn und seine Freunde stark beeindruckt haben. Denn wer solche weißen Zettel besaß, hatte die Macht. Er träumte wohl von einem indianischen „talking leaf“[285] und begann zu experimentieren, ohne Einweisungen, ohne Kenntnisse der Struktur von Sprache, ohne Vertrautheit mit einer anderen Sprache, auch Englisch beherrschte er nicht. Seine ersten Versuche ähnelten den indianischen Piktogrammen, einige Jahre arbeitete er an Symbolen für jedes Wort seiner Sprache - bis er die Aussichtslosigkeit seines ambitionierten Projektes erkannte. Lange Zeit lauschte er der Sprache. Dadurch entdeckte er, dass die alltägliche Sprache analysiert und klassifiziert werden kann und dass tausende möglicher Worte von weniger als hundert Silben gebildet werden können. Für diese Silben kreierte er nun Symbole. Anregungen dazu holte er sich aus einem alten englischen Wörterbuch. Unabhängig von ihrem Gebrauch im Englischen nahm er sie nur als formale Vorlagen. Kippte die Buchstaben um, versetzte Kapitälchen oder fügte Kürzel hinzu. Zum Schluss umfasste das Alphabet 85 Zeichen, durch die die

---

[284] Das Dach besteht aus 189 Glasscheiben, die 86 x 94 cm groß sind und 21 größere Sektionen mit jeweils neun fast quadratischen Scheiben bilden. Jeder Buchstabe ist auf eine einzelne Scheibe geschrieben. In jeder der 21 Unterteilungen finden sich vier Buchstaben (in einer fünf). In diesen Sektionen sind die Buchstaben alphabetisch im Uhrzeigersinn angeordnet, doch jeweils in anderer Formation. Doch es gibt auch eine Ordnung des gesamten Daches. Die Zeichen sind von einer Sektion zur anderen um 45° gedreht, so dass es keinen Betrachterstandpunkt gibt, der sie alle gleichzeitig richtig überblicken lässt, der Betrachter muss in Bewegung bleiben. Der erste Buchstabe des Alphabets befindet sich in der nordwestlichen Ecke des Glasdaches, der letzte in der südöstlichen. Insgesamt scheinen die Buchstaben willkürlich über die strenge Struktur des Glasdaches gestreut zu sein, zumal immer wieder leere Glasscheiben zwischen ihnen sind. Sie bilden Gruppen, scheinen in bestimmten Formationen in Dialog miteinander zu treten - autonome Formen, die sich frei über die Struktur verteilen.

[285] Lothar Baumgarten, The Talking Leaf, in: Kat. Ausst. Carnegie International, Pittsburgh 1988, S. 50. Die hier erzählte Geschichte von Sequoyah beruht auf dem Text von Lothar Baumgarten.

Sprache der Cherokee schriftlich festgehalten werden konnte. Das Projekt hatte durchschlagenden Erfolg: Schon nach einem Jahr konnten Tausende Cherokee ihre eigene Sprache schreiben und lesen. Es wurden Briefe geschrieben, eine Verfassung aufgesetzt. 1828 erschien die erste Zeitung, der Cherokee Phoenix, zu dessen Abonnenten auch Humboldt in Berlin zählte. Die Vereinigung der über vier amerikanische Staaten verteilten Cherokee begann eine politische Struktur für eine Cherokee Nation auszuarbeiten, die auf dem Modell der USA gründete. Doch nun wurden die Siedler, Spekulanten und die Regierung aufmerksam. Nach sechs Jahren wurde die Zeitung eingestellt und schließlich die ganze Nation der Cherokee von der US-Army nach Westen deportiert. Auf dem Marsch verloren 12000 Cherokee, mehr als die Hälfte des gesamten Stammes, ihr Leben. Aber Sequoyah hatte ihnen in kurzer Zeit gelehrt gelernt zu lesen und zu schreiben und gab ihnen dadurch Selbstbewusstsein. Noch heute wird er verehrt als ihr Genie. Er blieb der einzige Mensch überhaupt, der völlig eigenständig ein Alphabet entwickelt hatte. Noch heute fertigt IBM einen Druckkopf für ihre Schreibmaschinen mit den Typen dieses Alphabets an.

Lothar Baumgarten wählte den Ort eines Denkmals für Sequoyah mit Bedacht und Hintersinn. Wieder sind hier einige erhellende Bezüge im Ort selbst versteckt. Da ist zunächst der Raum als Durchgang, als Zwischenraum zwischen einem Museum der Kunst und einem der Naturgeschichte. Ist der rechte Ort für solch ein Thema die Kunstabteilung, oder geziemt sich für ein „Naturvolk“ nicht eher die naturkundliche Abteilung? So könnte eine von Hal Foster durchaus ironisch gemeinte Frage lauten[286]. Foster stellte noch zwei weitere Fragen, nach der Opposition von „foreign and native“ und der von „old and new“[287]. Wer ist fremd? Ist das indianische Alphabet in der klassizistischen Skulpturenhalle fremd, oder gar überhaupt in Amerika? Oder ist nicht vielmehr der Klassizismus in den USA fehl am Platz, während die Cherokee hier ihre Wurzeln haben? Auch der Gegensatz zwischen alt und neu wird durch Baumgartens künstlerischen Eingriff ambivalent. Die Halle mit den Repliken antiker Kunstwerke diente dazu, den Status der technisierten und industrialisierten Neuen Welt mit Kultur, und eben alter europäischer Kultur, zu schmücken. Doch der Klassizismus ist nicht wirklich alt, und die Neue Welt ist für die Cherokee nicht neu. Sequoyah schuf Neues unter Verwendung eines alten Schriftsystems. Diese kulturelle Leistung anzuerkennen liegt freilich weit weg von der Intention des Museums, das Andrew Carnegie gründete, um Kultur in die Industriestadt zu bringen, dabei handelte es sich um ein reichlich einfallsloses „Monument kulturellen Imports“[288] aus Europa, innerhalb dessen für die ursprünglichen amerikanischen Kulturen kein Platz war. Carnegie hatte sein Geld mit

---

286 Hal Foster stellte die Frage so ähnlich in seinem Essay The Writing on the Wall, in: Kat. Ausst. America Invention, New York 1993, S. 9

287 ebd.

288 Martin Bochynek, Lothar Baumgarten, in: Artis, Februar 1991, S. 17

der „Carnegie Steel Company“ gemacht, die vom Bau des Eisenbahnnetzes profitierte, das auf alten indianischen Tracks gebaut wurde. Von diesem Netz, seiner Geschichte und den neuen Verbindungen und Situationen, die sich mittlerweile darüber gelegt haben, handelt die im Folgenden besprochene Arbeit.

2.4.2.3. *Carbon*, 1990

1990 realisierte Lothar Baumgarten in zwei großen Galerieräumen des Museum of Contemporary Art in Los Angeles eine effektvolle Wandzeichnung aus Farbbalken und Worten. Sie ist die visuelle Umsetzung einer entscheidenden Episode der amerikanischen Geschichte, deren Spuren und Zeichen Lothar Baumgarten 1976 und 1989 während zweier mehrmonatiger USA-Reisen aufspürte. Es war die Eisenbahn, die ihn zu einigen in Reservaten lebenden Indianergruppen führte. Besser gesagt handelt es sich um zwei Geschichten, die sich überlappen: die der Indianer und die der Erschließung des Amerikanischen Westens, welche ohne Rücksicht auf die traditionellen Lebensräume der indianischen Gesellschaften vonstatten ging. Es war die Konfrontation von zwei völlig verschiedenen Welten, die alles andere als harmonisch vor sich ging. Nachdem die Einwanderer aus Europa das Land von den Indianern gesäubert hatten, bauten sie das größte Eisenbahnsystem der Welt, oder ließen es vielmehr von Chinesen bauen.

66 Namen von indianischen Gruppen sind in der Arbeit *Carbon* entsprechend ihrer geographischen Lage in den USA entlang der Ost-West-Achse der Ausstellungsräume an den Wänden platziert. Beginnend im Osten mit den Oneida, Seneca, Mohawk bis hin zu den Teton, Apache, Cheyenne im Westen. Die unterschiedliche Größe der Worte gibt im Verhältnis zueinander in etwa die Größe der einzelnen Gesellschaften an. Die Namen sind mit weißer oder schwarzer Farbe in der Monotype Grotesk geschrieben, und das nicht ohne Hintersinn. Das Wort Monotype suggeriert das Zusammenfassen von unterschiedlichen kulturellen Gruppen zu einer Spezies, der der Indianer, während Grotesk auf ein wandüberspannendes Flächenornament hinweist, das widersprüchliche formale sowie abstrakte Elemente, plastische und figurative Motive[289] in sich vereinigte. Die Namen stehen auf dem Kopf oder in Spiegelschrift, und das erzeugt einen besonderen Effekt. Der Betrachter geht nicht schnell an einer Litanei von Namen vorbei, sondern ist erst einmal irritiert. Das Entziffern dessen, was hier zu lesen ist, ist nicht so

---

[289] Naturalistisch gemalte Motive lösten durch ihre Körperhaftigkeit die Zweidimensionalität der Wand auf, ohne deshalb gleich eine illusionistische Tiefenräumlichkeit vorzuführen. „Innerhalb des Dekorgefüges, das sich sonst als Fläche mit der Wandebene deckte, entstanden optische Spannungen, die zunächst das Ornament in eine Art Gitter, durch das man hindurchzuschauen glaubte, verwandelte und zur Trennung der, auf der einen Seite gegenständlichen und auf der anderen abstrakt-dekorativen Elemente führte. Das Ornament wurde gleichsam an den Rand verwiesen und die Gegenstände begannen sich im perspektivisch organisierten Bildraum (Bildleib) auszubreiten.“ Markus Brüderlin, Das Bild will Rahmen werden, in Kat. Ausst. Malerei-Wandmalerei, 1987, S. 52

einfach. Der Kopf wird vielleicht geneigt, und die Worte werden Buchstabiert, da das Auge ja nicht sofort bekannte Namen abhaken kann.

Die zweite Sprache von *Carbon* ist ein abstraktes System aus Balken, Kurven, Kreuzen. Diese sind aus farbigem Papier geschnitten und an die Wände geklebt. Wie bereits in anderen Arbeiten stehen Form und Komposition auch hier in Relation zur frühen modernen Malerei wie von Malevich und dem russischen Suprematismus der 1910er und 1920er Jahre - einer Kunst, die lange als die erste wirklich moderne Sprache der industriellen Kultur galt. Diese Formensprache wird eingesetzt, um das Schienensystem der amerikanischen Eisenbahn in Relation zu den verdrängten Namen der indianischen Stämme zu repräsentieren. Die Formen überziehen rhythmisch die Räume, laufen wie Eisenbahngleise aufeinander zu, trennen sich, liegen parallel, kreuzen und verbinden sich. Sie können als eine Art Diagramm der Reise nach Westen gelesen werden und sind doch zunächst die künstlerische Formensprache Lothar Baumgartens, die er in Bezug zum Ort, seiner Größe, seinem Licht, seiner Architektur entwickelt und ausrichtet. Erst darüber hinaus entsteht "(...) a formal grammar which functions as a stimulus for a sociopolitical critique"[290]. Aber das ganze Unternehmen trägt auch einen sentimentalen, poetischen Beigeschmack:

> “Prerequisite to the development of the newly acquired lands, an impressive fabric of tracks and sophisticated bridges was thus woven, built upon the pillars of Indian expropriation and Chinese exploitation. The railroad covered a continent of miraculously diverse landscapes, animals, and plants, some of them changed, cultivated, or eventually destroyed, some preserved as they were before the coming of the white man. Encompassing the rail network and its environs, this diversity of peoples, history, and landscapes has been the constant companion of the enchanted rail traveler through the years."[291]

An der Tür zum größeren Raum enthüllt eine Liste die Namen der Eisenbahngesellschaften, mit denen Baumgarten während seiner Reisen gefahren ist: Die Marinette Tomahawk & Western, die Nezperce Railway, die Monongahela Railway, Sumter & Choctaw, Lackawaxen & Stourbridge...In den Namen der Companies tritt die Begegnung der nach Westen ziehenden Europäer und jungen Amerikaner auf eigentümliche Weise in Erscheinung. Sie weisen auf den Weg, den sie sich durch die Stammesgebiete der Indianer geschlagen haben und auf eine Etappe in deren Unterdrückungsgeschichte. Die Indianer wurden von ihrem Land vertrieben, wenn sie dem unaufhaltsam nach Westen strebenden Weißen im Weg standen. Das Eisenbahnsystem gab dem amerikanischen Leben auf Kosten der traditionellen Bevölkerung neue Dimensionen. Gleichzeitig schwingt der Rhythmus der inzwischen toten indianischen Sprachen in den Namen der Eisenbahngesellschaften mit, die sich

---

[290]Michele de Angelus, Lothar Baumgarten. Carbon, in Galeries Magazine, S. 95
[291]Lothar Baumgarten, Carbon, Textheft zum Buch, S. 29

mit deren Namen wie mit Siegestrophäen schmückten. Und tatsächlich war die Eisenbahn zu ihrer Blütezeit ein großes Spiel, in dem sich die Gesellschaften zu übertreffen suchten und das beinahe zum Selbstzweck wurde. Indem Lothar Baumgarten sich auf die indianischen Namen konzentriert, weist er auf die ehemals kulturelle Vielfalt hin, die sich auch in höchst unterschiedlichen nicht-geschriebenen Sprachen niederschlug.

Der Titel *Carbon* evoziert die über jahrtausende aus pflanzlichen Zersetzungsprodukten entstandene Substanz Kohle, die gleichsam ein wesentliches Zugpferd der industriellen Revolution fütterte: die Lokomotive. Darüber hinaus hat Carbon noch eine andere Eigenschaft, die für unseren Zusammenhang interessant ist. Als Carbon-14 ist es eine der neuesten technischen Methoden, um bislang im Dunkeln gebliebene Etappen der menschlichen Geschichte und der prähistorischen Zeit zu erhellen. So klar und einfach die Arbeit auf den ersten Blick erscheint, so komplex sind die Bezüge der einzelnen Elemente untereinander.

Auch ein Verweis auf die Geschichte der Ethnologie ist implizit, wenn auch nicht genannt. Der amerikanische Ethnologe, Anwalt und Eisenbahnunternehmer Lewis H. Morgan entwarf 1877 in seiner Untersuchung „Ancient Society“ ein klassisches Periodisierungsschema, das entsprechend dem technischen und industriellen Fortschritt das jeweilige technologische Niveau zur Meßlatte einer Typologie der Kulturen machte. So unterschied er im Sinne des Evolutionismus drei Perioden im Rahmen einer angenommen „Universalität menschlichen Könnens“[292]:

> „Es liegt etwas großartiges in diesem Vermögen, durch dessen ununterbrochene Anstrengung die Zivilisation aus unscheinbaren Anfängen herausgearbeitet worden ist: von der steinernen Pfeilspitze, die das Denken im Hirn des Wilden ausdrückt, zum Schmelzen des Eisenerzes, das die höhere Intelligenz des Barbaren repräsentiert, bis schließlich zum Eisenbahnzug in Bewegung, diesem Triumph der Zivilisation.“[293]

Von nun an wurde Industrialisierung mit Zivilisation gleichgesetzt. Der weiße Amerikaner und sein europäischer Vorfahre bzw. Verwandter erhoben sich nun nicht mehr über den ursprünglichen Wilden im eher positiv-verklärenden Sinn der Aufklärung, sondern über den Rohen und Unvollendeten. Diesen gilt es nun mit zivilisatorischem Sendungsbewusstsein zu überwinden und zu erziehen. Mittels hochgejubelter Errungenschaften wie der Eisenbahn wurden nun vollends individuelle Kulturen von der sich ausbreitenden euroamerikanischen Zivilisation überrollt.

---

[292] zit. nach Karl-Heinz Kohl, Abwehr und Verlangen. Zur Geschichte der Ethnologie, Frankfurt.1987, S. 134
[293] ebd.

Zur Ausstellung hat Lothar Baumgarten ein Buch herausgebracht, das ebenfalls den Titel „Carbon“ trägt[294]. Das Buch setzt das Thema mittels Texten anschaulicher um. Es erzählt ebenfalls vom amerikanischen Eisenbahnsystem, seinen Brücken, Signalen, Lokomotiven, Bahnhöfen, Namen und Logos, Kreuzungen mit Landstraßen usw. Sein Medium sind Bilder (Abb.120). Es ist ein sorgfältig nach traditionellen Methoden hergestelltes Bilderbuch. Doppelseitige Photographien zeigen Stationen der 14-monatigen Reise von Baumgarten entlang der übrig gebliebenen Schienen von Fayette County in Pennsylvania bis zur Union Station in Los Angeles. Hin und wieder sind Worte, Logos und einzelne Buchstaben eingestreut.

Die Photographien erinnern daran, dass das einstmals neue Räume erschließende Eisenbahnsystem, das den amerikanischen Kontinent ohne Rücksicht auf dessen Einwohner neu strukturierte, selbst nur mehr in Relikten existiert. Längst wurde seine Rolle vom Flugzeug und vom Auto übernommen. Von den ehemals 250 Gesellschaften gibt es nur noch wenige wie die Conrail oder die Amtrak. Über die Namen der anderen legt sich mittlerweile ebenso der Schleier des Vergessens wie über die der ausgerotteten indianischen Gesellschaften. Kaum jemand erinnert sich noch an die Chillicothe Southern Railroad oder die Tippecanoe Railroad.

2.4.2.4. *AMERICA Invention*, 1993

Kurz nach dem Jubiläumsjahr der „Entdeckung“ Amerikas durch Christoph Columbus realisierte Lothar Baumgarten eine umfassende mehrteilige gemalte Wandarbeit im Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Mit dem Titel deutet er an, dass Amerika nicht nur eine Entdeckung, sondern vielmehr eine „Erfindung“ ist, eine Konstruktion aus Legenden und Namen, Bildern und Karten.

In Maß und Proportion ist die Arbeit direkt für die von Frank Lloyd Wright geschaffene Rotunde konzipiert (Abb 121). Auf die Brüstung der Doppel-Helix schrieb Baumgarten mit

---

[294] CARBON, 1992. The Museum of Contemporary art, Los Angeles, 144 Seiten, 119 Tafeln (Fotoreproduktionen), 31,3 x 39,0 x 2,2 cm, Satz, Schwarzweiß- und Farboffset, Fadenheftung, fester Einband, 1750 Exemplare, davon 50 signiert, Erschien zur gleichnamigen Ausstellung vom 8.4. bis 17.6.1990. Ein 32-seitiges Begleitheft enthält Texte von Lothar Baumgarten und Michael Oppitz. Dem gebundenen Hardcover-Buch lag ein 30-seitiges, einfach mit Klammern gebundenes Heft bei. Es enthält zwölf Kurzgeschichten von Lothar Baumgarten und dem Ethnologen Michael Oppitz. Die Geschichten der beiden sind während Reisen durch die USA entstanden und erzählen vom Leben entlang der Schienen, von Episoden der Reise, von Begegnungen mit Menschen, von der Geschichte der Regionen und Orte und von Lebensmustern aus Zeiten lang vor der Ankunft der Eisenbahn. Die Erzählungen beider Autoren sind sich sehr ähnlich, sowohl in der Beobachtung, dem Stil und der Thematik. Es handelt sich also keineswegs um eine Gegenüberstellung von künstlerischer und ethnographischer Auffassung und Vermittlungsform. In „Breakfast" stellt Baumgarten Oppitz als Freund vor, der ihm nach einen Telefonat einen Brief nach Amerika schickt, in dem er von einer Geschichte berichtet. Daran anschließend folgen drei weitere Kurzgeschichten, die ebenfalls um die Eisenbahn kreisen.

roter Dispersionsfarbe und Kohle die Namen der nordamerikanischen indigenen Gesellschaften in grober geographischer Ordnung, unten beginnend mit Mexiko (OFO, PIMA, APACHE, CHEROKEE CREEK...), oben mit Alaska (... YUROK, SARSI, CROW, OJIBWA, CREE, ALEUT, TLINGIT, INNUIT) schließend. Auf die geneigten inneren Wände waren mit blauer Farbe oder Kohle die Namen der südamerikanischen Gesellschaften geschrieben, von Guatemala (OTOMI, MAYA, NAHUA, GUAJIRO...) bis zur Tierra del Fuego (MAPUCHE, TEHUELCHE, SELKNAM, YAHGAN) oben. Es gibt keinen Gegensatz zwischen Nord und Süd, respektive Erster und Zweiter Welt. Süd- und nordamerikanische Namen laufen in gleichwertigen parallelen Strängen. Die Namen sind in der Schrifttype Vendôme geschrieben, die in den 50er Jahren, als Wrights Gebäude entstand, in Europa entwickelt wurde. Die strenge Serifenschrift erinnert aber auch an klassische, etwa in Monumente eingravierte Lettern und impliziert dadurch die Brutalität und den Expansionsdrang Europas.

Das Rückgrat der aufsteigenden Spirale bildet ein Aufzugschacht. Auf jeder der fünf Ebenen schlängelt sich die Spirale um ihn herum, so dass eine Ausbuchtung entsteht. In der Ausstellung *AMERICA Invention* wird das „Rückgrat der Spirale“ gleichzeitig zu einem Längengrad. Diese Gesellschaften werden von ihm in Ost und West geteilt. Hier drehen sich die von Norden kommenden Namen jeweils um - sie drehen sich dann auf den Kopf, beim nächsten Meridian wieder um und so weiter. Analog dazu ändern die innen gemalten Namen der südamerikanischen Gesellschaften ihre Richtung von Ausbuchtung zu Ausbuchtung. Unterbrochen wird die Helix der Namen durch in einem Nebenraum, der High Gallery, aufgeführte Worte: Partizipien der Vergangenheit und Adjektive künden von der Gewalt, die diesen Gesellschaften angetan wurde: abandoned, baptized, classified, decimated, isolated, forced, forgotten...Die Worte entnahm Baumgarten verschiedenen Büchern. Sie stehen in Beziehung zu denen, mit denen Baumgarten seine Photographien im Katalogheft des Pitt Rivers Museums in Oxford überschreiben hatte (siehe 2.2.2.).

„Nur der Satz hat Sinn; nur im Zusammenhang des Satzes hat ein Name Bedeutung.“[295] Dies schrieb Ludwig Wittgenstein, doch auch in dieser Arbeit werden Namen von Baumgarten aufgelistet und stehen in keiner syntaktischen Beziehung. Doch in welche Beziehung der Künstler die modifizierten, in der Schrifttype Syntax (!) geschriebenen Partizipien und Adjektive und die Namen bringt, ist klar. Wieder ist die Rede von der Beziehung zwischen den Europäern und den Indianern. Jeder weiß, wer hier wer ist.

Die Worte in der High Gallery sind in den die finanzielle Macht der Weißen symbolisierenden Farben der US-Dollar-Banknote geschrieben: Grün, Grau und Schwarz. In dieser Bedeutung stehen sie in Verbindung zu dem Satz auf dem Boden:

---

[295] Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, 3.3., Frankfurt/M. 1963, S. 24

„borrowed land for sale." (Abb.123). Sie sind in vertikal verlaufenden gebogenen Linien geschrieben, die zwölf Mandorla-Konfigurationen ergeben, welche an Segmente eines entlang der Längengrade aufgeklappten Globus erinnern (Abb. 122). Vorbild für das Muster war Martin Waldseemüllers Karte von 1507, sie zeigt 12 Segmente des Globus (Abb. 124). Die Karte des deutschen Malers und Kartographen bezeichnete als erste den neu entdeckten Kontinent als „America". Der Name war seine eigene Erfindung und dem Namen Amerigo Vespuccis entlehnt, der anders als vor ihm Christoph Columbus aufgrund seiner kartographischen Kenntnisse begriff, dass das Land, auf das er zwischen 1497 und 1504 traf, nicht Asien war. Nach Waldseemüllers Namenserfindung für den noch recht konturlosen Kontinent wurde der Name America von anderen Kartenzeichnern kopiert und etablierte sich für den „neuen Kontinent". Das Beispiel dieser Erfindung inspirierte Baumgarten zum Titel seiner Ausstellung *AMERICA Invention*. Doch es gab noch eine zweite Quelle, die ebenfalls auf die deutsche Vergangenheit und damit auf seinen kulturellen Kontext verweist. Ein deutsches Pamphlet aus dem frühen 16. Jahrhundert kündigte mit folgendem Text die „Entdeckung" an: „newe unbekanthe landte und ein newe weldte in kurtz verganger zeeythe erfunden" (Abb. 125)[296].

Wird die Konzeption von Landkarten weiterhin der Ausstellung zugrundegelegt, können analog zu dem vom Aufzug gebildeten Längengrad und den Segmenten in der High Gallery die in Kreisen nach oben laufenden Namenszüge wie Breitengrade gesehen werden. Lothar Baumgarten entfaltet in der Rotunde des Guggenheim Museums einen untergegangenen Kontinent als Schriftbild und verwandelt sie dadurch in eine Art begehbaren Globus[297]. Das abstrakte Netz der Längen- und Breitengrade, welches durch die Kartographie eingeführt worden ist, spielte eine entscheidende Rolle bei der Entdeckung und Kolonialisierung der Neuen Welt. Ja mehr noch, die Geburt der modernen Kartographie geht zeitgleich mit der Entdeckung der Neuen Welt und der Entdeckung der Perspektive in der bildenden Kunst einher. Beide, Perspektive und das Vermessungssystem, waren Methoden, Raum ins Zweidimensionale zu transferieren und ihm habhaft zu werden. Beide verschaffen Überblicke über den Raum und trennen doch den Betrachter von ihm. Von nun an konnten neue Gebiete in das bestehende Weltbild eingepasst werden, Entfernungen konnten abgeschätzt, Navigationswege beschrieben werden, die Gebiete von Völkern konnten eingeordnet oder zu eroberndes Land ausgesucht werden. Von nun an begannen sich rationale Grenzen über die Welt zu ziehen. Abstrakte wissenschaftliche Modelle suggerieren Richtigkeit. Doch wie uns des Kartographen Waldseemüllers Erfindung zeigt, steht die Objektivität der

---

296 Der Hinweis wurde entnommen: Michael Govan, In the Name of the Other, in Kat. Ausst. America Invention, S. 30

297 siehe auch Hal Forster, The Writing on the Wall, ebd., S. 7

wissenschaftlichen Fakten nur scheinbar im Gegensatz zu der Subjektivität von erzählerischer Fiktion.

In der Karte dieser von Baumgarten verehrten „Gesellschaften ohne Staat“ kann der Betrachter zwar die Namen passieren und begehen, aber einem kompletten Überblick verweigert sie sich. Der Betrachter ist mittendrin, ist selbst Teil von ihr. Wenn er sich auf die Namen konzentriert, beginnen sie sich zu Wegen zu schließen, durch die man sich wie in einem Labyrinth[298] bewegt. Die Spirale ist ein Modell für den Aufstieg zu Neuem aus den alten Wurzeln. In diesem Sinne war sie das Symbol für die vom Glauben an die Utopie beseelte Moderne, wie etwa im Monument für die „Dritte Internationale“ von Vladimir Tatlin deutlich wird. Sie zeigt als räumliches Modell die Entwicklung kultureller Geschichte. Gerade in eine solche, Fortschritt suggerierende Spirale schreibt Baumgarten Namen von Gesellschaften ein, die nicht nur als schriftlose, sondern auch als geschichtslose klassifiziert wurden und werden.

> „In relation to the official spiral of American history, he opens it up, turns it inside out, reveals some of the names written out of its narrative. The result is that the spiral becomes a map of many cultures rather than a sequence of a single history. And rather than a list of current nationstates, it becomes a testimony of absented societies, some submerged forever, others newly emergent.“[299]

Doch aus welcher Sprache stammen die Namen von indianischen Gesellschaften, denen Lothar Baumgarten eine Art temporäres „Denkmal“ errichtet hat? Die Indianer selbst kannten keine Schrift, also mussten die Namen von Europäern aufgezeichnet werden, in ihr Schriftsystem transkribiert werden, ja sie mussten erst einmal richtig gehört werden. Wie sich denken lässt, kann ein solches Unterfangen nicht ohne Verfälschungen abgehen. Und tatsächlich ist das Unterfangen nicht so einfach, wie die schnörkellose, bestechend klare Arbeit von Lothar Baumgarten vermuten lassen könnte. Der Künstler merkt dazu lakonisch an: „These names talk themselves“[300]. Damit meint er sicher einerseits den Klang der Namen, der Assoziationen im Kopf des Betrachters auslösen mag. Aber gleichzeitig ist im Akt des Benennens die Brutalität des europäischen Systems impliziert. Dieses hatte mittels Fixierung der Namen in seinem Schriftsystem gleichsam die Indianer in seine Welt einverleibt. Doch die Sache ist noch viel komplexer.

Baumgarten verwendete in seiner Raumarbeit keine Neubenennungen nach Columbus, und er war bemüht, die „richtigen“ indianischen Namen zu recherchieren. Doch er beseitigt keine „falschen“, wie könnte er auch? Hinter jedem Namen steht eine Geschichte, in der sich verschiedene Einflüsse und Ereignisse niedergeschlagen haben,

---

[298] siehe auch Hal Foster, ebd., S. 11
[299] Hal Foster, ebd., S. 12
[300] Lothar Baumgarten, ebd., S. 14

nicht nur solche der Begegnung mit Europa. Baumgarten ist sich dessen bewusst. Doch er ist Künstler, und seine Aufgabe ist nicht die detaillierte Offenlegung solcher Prozesse, seine Methode nicht die Dokumentation, sondern die einer ästhetischen Umsetzung. Er formt aus Worten Schriftbilder, die, wie wir gesehen haben, deutlich aus dem Befragen des räumlichen Kontextes und der formalen Qualitäten zu erschließen sind, und über die sich die inhaltlichen Dimensionen eröffnen. In der Ausstellung selbst finden sich keine konkreten Hinweise auf irgendwelche Kontexte. Nichts lenkt die Rezeption der Namen. Die Begegnung mit den Namen soll eine möglichst unmittelbare sein.

> „Presenting them alone without contexts that suggest how we should think or feel about them, Baumgarten gives even the well-read visitors a chance to encounter Indian names freshly and on their own terms. In so doing, he provides viewers with an opportunity to open themselves up to the magical possibilities they represent.“[301]

Die magischen Qualitäten der Namen haben aber wieder nur mit unseren Vorstellungen zu tun, etwa mit der Faszination heranwachsender Knaben für Indianer. „Frequently, names from other places are also thought to be as magical as those from other times.“[302] Sie klingen exotisch. Baumgarten sagt: „they suggest a cosmos“[303]. Es ist nicht seine Sache, als Künstler über die Problematik der Namen zu referieren. Aber hier lässt er im begleitenden Katalogheft neben kunsthistorischen Essays und einem des indianischen Autors N. Scott Momaday zwei Anthropologen zu Wort kommen. Robert S. Grumet beleuchtet die Geschichte einzelner Namen vor dem Hintergrund der Begegnung beider Kulturen. Vincent Crapanzano, einer der Anthropologen, die sich um eine kritische Überprüfung der eigenen Rolle im interkulturellen Dialog einsetzen, reflektiert die psychologische und kulturelle Dynamik des Benennens. „To name is to position the named into a structure of knowledge, which is never entirely independent of the plays of desire.“[304]

Wenn es nicht die „Original-Namen“ der indianischen Gesellschaften sein können, welche sind es dann? Allein die Bezeichnung „Indianer“ beruht ja auf einem folgenschweren Missverständnis. Wie Grumet darlegt, sind es „some of the world’s most manipulated names“[305]. Aus den unzähligen indianischen Namen hat Baumgarten sorgsam ausgewählt. Über Jahre hatte er Namen von indianischen Gesellschaften gesammelt. Manche sind sehr bekannte wie die der Apache, Cherokee oder Kiowa, andere wie die der schon lange ausgerotteten Ofo oder Yuchi aus dem Südosten der heutigen USA sind vergessen und meist unbekannt. Es sind Namen, die den Indianern gegeben wurden, Namen, mit denen sie sich selbst benennen (häufig ist es in der

---

[301] Robert S. Grumet, Magical Names, in ebd., S. 16.
[302] ders., ebd., S. 15
[303] ders., ebd., S. 92
[304] Vincent Crapanzano, Speaking with Names, in ebd., S. 99
[305] Grumet, ebd., S.16

jeweiligen Sprache das Wort für Mensch)[306], Namen aus anderen indianischen Sprachen (häufig bedeuten diese Feinde). Es sind Namen, die er in Aufzeichnungen der Konquistadoren, der Reisenden, von Missionaren, Verwaltungsbeamten und Ethnologen gefunden hat. Manche erschienen bereits in den schriftlichen Aufzeichnungen der Siedler im 17. Jahrhundert. Meist haben sie Veränderungen erfahren. Diese sind das Ergebnis von falschem Verständnis, von Übersetzungsfehlern, von der Zusammenfassung verwandter Gruppen[307] oder Verwechslungen verschiedener Stämme, von Ortsnamen und Stammesnamen, oder auch von Namen einzelner Personen mit denen ganzer Gesellschaften[308]. Oder sie wurden den Indianern schlichtweg in der Muttersprache der Kolonisten übergestülpt, den linguistischen Konventionen der jeweiligen Aufzeichner angepasst und bürgerten sich ein[309]. Namen sind nicht konstant. Sie sind ständig Veränderungen unterworfen, ebenso wie die Menschen, Kulturen und Gesellschaften, die sie bezeichnen. Dokumentiert wurden solche „Zwischenstadien" von Namen von den Siedlern, nachdem sie die indianischen Gesellschaften mit Namen identifizieren mussten, meist erst im 19. Jahrhundert. Nach solchen Chroniken wurden die Namen von Wissenschaftlern und Verwaltungsbeamten standardisiert. Baumgarten trifft eine Auswahl aus den unzähligen Namen und lässt alle fehlenden und vergessenen mitschwingen. Die Namen stehen für sich, haben keinen Referenten.

> „Written on the museums wall, Baumgarten's names are like palimpsests, but, paradoxically, they are without any archaeology.They do not relate in any immediate

---

306 So schrieb er Lenape statt Delaware, Innuit statt Eskimos an die Wände.

307 Unabhängige Gemeinschaften, die ähnliche Sprachen hatten, wurden von offiziellen Stellen unter einheitlichen Namen zusammengefasst, wie die Nootka und Ojibwa, die in jüngster Zeit wieder ihre ursprünglichen Namen zurückforderten. S. S.21

308 So wurden die Cheyenne, deren Name von dem Dakota-Ausdruck für „red talkers", was soviel wie Menschen einer fremden Sprache bedeutet, manchmal „Dog Indiens" genannt, weil fälschlicherweise angenommen wurde, dass der Name Cheyenne vom französischen Wort für Hund, chien, stamme. Die Cheyenne nennen sich selbst übrigens Tsistsistas. siehe Vincent Crapanzano, Speaking with Names, in: ebd. S. 92
Lenape nannten sich die ehemaligen Bewohner des Landes, auf dem sich heute Manhattan befindet. Der Name bedeutet Mensch. Heute werden diese als Delaware bezeichnet, seitdem englische Kolonisten die Indianer so bezeichneten, welche entlang des Flusses lebten, den sie nach dem ersten Gouverneur Virginias, Sir Thomas West, Lord de la Warr benannten. Seither wurde der Name Delaware auch gleichzeitig für Indianer und Nicht-Indianer benutzt, wenn man die Bevölkerung aus den ersten Tagen der Vereinigten Staaten meint, die in den Tälern des Delaware und Hudson Rivers lebten. Indianer aus dem Westen nannten die Lenape und andere, die sich zwischen 1700 und 1800 bei ihnen niederließen, Woapanachke, die aus dem Osten. Aber auch die Lenape gebrauchten eine Bezeichnung für die Kolonisten, die, wie Etymologen glauben, auf einem Missverständnis beruhte: „English" klang in den Ohren der Indianer wie „yengeesh". Der Ausdruck wurde weit verbreitet, als die Siedler die Indianer immer weiter nach Westen trieben, wo noch heute „Delaweres" zwischen den „Yankees" leben. Siehe Robert S. Grumet, Magical Names, in: ebd., S. 15

309 Teton, das französische Wort für Brust, wurde für die Lakota-Indianer benutzt, die in den Ebenen unterhalb der Berge lebten, welche die französischen Eroberer Grand Tetons nannten. S. S.20

> sense to the history of the walls, the museum, the space it occupies. They are like the names of Brazilian rivers Baumgarten carved into the floor of a Venetian pavilion. They superimpose one reality on another in what seems, at first, an arbitrary fashion. And yet through that superimposition they imply, as they deny, a history - a realtionship - that has been repressed, forgotten, recast stereotypically."[310]

2.5. Wissen über die Welt. Bücher und Hefte

Immer wieder wurde auf Bücher als konstituierende Bestandteile von Ausstellungen hingewiesen. Tatsächlich ist das Buch ein wesentliches Medium Lothar Baumgartens. Es ist als eigenständiges künstlerisches Medium, als vom Künstler selbst konzipiertes und gestaltetes Werk zu betrachten. Ausstellungskataloge im herkömmlichen Sinne oder zu Zwecken der Dokumentation gab es bis jetzt nicht. Im Gegenteil, Bücher wie etwa *Die Namen der Bäume* stehen gleichwertig neben realisierten Ausstellungen[311]. Andere Bücher begleiten Ausstellungsprojekte, wie *Land of the Spotted Eagle*, eine Anthologie von Texten aus den Mythen nordamerikanischer Indianer-Stämme, in denen der Adler jeweils eine zentrale Rolle spielt. Grundsätzlich gilt, was Baumgarten in seinem Buch „ T´e-ne-t´e", geschrieben hatte: „Es (das Buch, E.H.-H.) löst die Ausstellung aus den Bindungen des Raumes heraus und versetzt es in die Ebene der Zeit. Bald steht es für sich." (siehe Abb. 126)

Häufig liefern Baumgartens Bücher und Hefte wichtige Hinweise für die Entschlüsselung der realisierten Installationen und einzelner Arbeiten. Beispielhaft wurde der gegenseitige Verweis bereits bei den Publikationen zu Arbeiten wie etwa bei dem Katalog zur Raumarbeit *AMERICA Señores naturales* (2.4.1.1.) und *Carbon* (2.4.2.3.) deutlich. Aber vor allem setzt er dieses Prinzip des gegenseitigen Verweises wie eine „künstlerische Technik" ein, wie Johannes Cladders bemerkte:

> „Es dient ihm nicht zum direkten Transport verbaler Informationen, sondern als eine Form von Collage. Aus literarischen Zitaten, typographischen Anordnungen, farblichen Abstimmungen und bildlichen Darstellungen fügt sich sein Werk (das Buch, E.H.-H.). Korrekt und seriös im Verwenden der Zitate, der Typographie, der Farben und Bilder." [312]

Tatsächlich vermitteln seine Publikationen ein genaues Bild der sorgsamen Auswahl der Materialien und Herstellungstechniken, die jeweils detailliert im Impressum vermerkt sind. Wie Michael Glasmeier feststellte, sind Künstlerbücher „einer literarischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts entwachsen, die der Unmöglichkeit, die Wirklichkeit durch

---

[310] Vincent Crapanzo, in ebd., S. 99

[311] Es trägt folgenden Hinweis: „Dieses Buch ist eine Ausstellung des Van Abbemuseums Eindhoven im Jahr 1982".

[312] Johannes Cladders, in: Land of the Spotted Eagle, Mönchengladbach, 1983

Sprache zu erfassen und zu beschreiben, eine Materialität des Buchs selbst gegenüberstellt. Zeit soll erfahrbar gemacht werden durch Blättern, Raum durch leere Seiten, Bilder durch Worte."[313] Künstlerbücher sind demnach wie Körper aufgefasst, die „ein eigenes Reich jenseits der Informationsgesellschaft bilden"[314]. Aus den vier Formen, die laut Glasmeier das Bild vom Künstlerbuch bestimmen, sind es vor allem das „schöne" Buch, in dem Text und graphische Zyklen etwa aufwendig gestaltet und buchbinderisch verarbeitet werden, dem Baumgartens Bücher verwandt sind und den Büchern, die in den 1960er Jahren im Kontext von Konzeptkunst, Fluxus und konkreter Poesie weite Anwendung erfahren haben. Das Buch wird nun als „eigenständiges Medium" eingesetzt, durch das „künstlerische Ideen ihren spezifischen und auktorialen Ausdruck finden" und nicht mehr als „Objekt einer Metamorphose oder Erweiterung des Tafelbildes"[315]. Bücher wurden nun einerseits als kommunikative Medien eingesetzt, die den Ausbruch aus den traditionellen Orten der Kunst hin zu einer breiteren Öffentlichkeit zu ermöglichen schienen. Doch vor allem kommt das Buch

> „ (…) einem erweiterten Kunstbegriff entgegen; denn dem Künstler geht es um einen neuen Umgang mit den Bildern, die nicht mehr seine ureigenen zu sein brauchen. Er beharrt nicht mehr auf der Aura des Originals, sondern setzt bewusst Reproduktionstechniken ein, um mit Bildern (eigenen, öffentlichen, gefundenen) zu argumentieren, indem er sie seitenweise bündelt, ordnet und in unerwartete Zusammenhänge bringt. Das gleiche gilt für die vom Künstler benutzte Sprache (eigene, öffentliche, fremde). Sie wird Bildern zugeordnet - selbst Bild, Text oder typographisches Experiment. Die Kraft, die diese Bücher besitzen, resultiert aus ihrer Konzentration auf einen wesentlichen, künstlerischen Gedanken im Widerstand gegen bewusstlose Bild- und Sprachbenutzung der anderen öffentlichen Medien."[316]

In diese Bewegung sind auch Baumgartens Bücher eingebunden, wenngleich hier betont sei, dass es ihm im Unterschied zu einem strengen Konzeptualisten wie Joseph Kosuth nicht darum geht, als Werk nur mehr die schriftliche Aussage zuzulassen und das Kunstwerk sonst in den Bereich philosophischer Ideen zu verlagern.

Baumgarten tritt in der Regel nicht als Autor seiner Bücher auf, bzw. er beschränkt sich auf einleitende Worte oder formuliert Anmerkungen (Ausnahmen sind etwa die Kurzgeschichten zur Ausstellung *Carbon*, die aber dem eigentlichen Buch nur als Supplement beigelegt wurden). Viel eher sind seine Bücher tatsächlich, wie Cladders feststellte, Collagen. Sie sind Anthologien vergleichbar, wenn er verschiedene Texte etwa zum Thema Bäume (*Die Namen der Bäume)* zusammenstellt oder Mythen

---

313 Michael Glasmeier, Die unmögliche Bibliothek, in: Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.), Die Bücher der Künstler, Stuttgart 1994, S. 10

314 ebd.

315 ebd., S. 11

316 ebd., S. 12

nordamerikanischer Indianer, in denen der Adler eine Rolle spielt, vereint. In diesem Sinne liegt der Rekurs auf surrealistische Anthologien und im Hinblick auf unser Thema natürlich auch auf ethnologische Mythensammlungen nahe, womit wir wieder bei Claude Lévi-Strauss und seiner „Mythologica“ angelangt wären und vorwegnehmen, wie der Ethnologe James Clifford auf surrealistische Collagen als Medium der Repräsentation des Anderen zurückgreift.

Baumgartens Verwendung von Büchern erschließt sich nicht nur über die kunstimmanente Entwicklung, sondern auch im Hinblick auf die spezifische Verwendung von Büchern in der Ethnologie, mittels derer die in der Fremde gesammelten Daten und Fakten sowie die gewonnenen Erkenntnisse hierzulande vermittelt werden. Baumgarten jedoch brachte niemals einen Photoband über die Yanomami heraus und verweigert sich auch hier üblichen wissenschaftlichen und künstlerischen Repräsentationstechniken. Er verzichtet nicht auf wissenschaftliche Präzision in der Recherche und Form, packt diese aber in eine sinnliche optische Gestaltung aus Text und Bild. Die Bücher vermitteln Wissen und zugleich die Atmosphäre fremder Welten. Wie in seinen übrigen Arbeiten sind auch die Bücher keine in sich abgeschlossenen künstlerischen Artikulationen, die ein festgefügtes Bild des Fremden entwerfen. Stattdessen wird der Rezipient lesend mit seinem imaginären Bild der Tropen und der Indianer konfrontiert, in dem sich persönliche, historisch begründete und klischeehafte Vorstellungen vermischen.

Das erste Künstlerbuch Lothar Baumgartens ist das gemeinsam mit Michael Oppitz zur Ausstellung *Hommage à M.B. Section I 25-25 64-58* (siehe 2.1.1.3.1.) konzipierte und von Konrad Fischer 1974 herausgegebene schmale Heft *T´e-ne-t´e* [317]. Nach einem kurzen Vorwort der beiden Verfasser, Lothar Baumgarten und Michael Oppitz, ist ein Essay mit dem Titel „Rabe“ enthalten, in dem sie die Hintergründe und die Konzeption ihres Unternehmens erläutern. Daran anschließend finden sich als erster Teil des Heftes Texte, denen jeweils eine Abbildung gegenübergestellt ist. Die Abbildungen sind unterschiedlichster Herkunft. So finden sich etwa das Porträt eines Häuptlings aus dem 19. Jahrhundert ebenso wie ein Photo aus der „Aloha-Elvis-Show“ von 1973, die den Star mit einem Umhang zeigen, auf dem ein Adler aus Pailletten angebracht ist, des weiteren eine Aufnahme eines gefesselten Adlers aus dem Wildfreigehege Hellenthal in der Eifel. In einem zweiten Teil sind 105 Zitate aus der ethnologischen und

---

[317] Als Leporello wurde der Text des Heftes dem in einer 2er Auflage hergestellten Federkasten beigefügt. Das Heft selbst umfasst 46 unpaginierte Seiten und ist 14,9 x 20,9 cm groß. Es entstand in Zusammenarbeit mit Michael Oppitz zwischen Oktober 1972 und April 1974. T´e-ne-t´e ist der Name eines berühmten Mythenerzählers und Kiowa-Häuptlings. Er bedeutet „Adler-Chef". Der vordere Umschlag zeigt eine Skizze eines nach Clans unterteilten Iowa-Dorfes und enthält neben dem Titel den Zusatz: „Eine mythologische Verführung". Auf dem hinteren Umschlag des Heftes ist eine Zeichnung von 1877 abgedruckt, die schematisch eine Traumvision wiedergibt.

belletristischen Literatur zusammengestellt, die die Funktionen des Adlers in den Mythen nordamerikanischer Indianer beleuchten, wobei nicht nur Texte ausgewählt wurden, die sich ergänzen, sondern oft widersprechen sie sich. Die Anordnung bildet eine Sequenz,

> „die ein klassisches Schema der Gesellschafts-Theorie reflektiert und überholt. Beginnend mit der ökonomischen Basis, steigt die Dokumentation über die materielle Welt der Ergologie und Technologie zu den Bereichen des geistigen Überbaus auf - der Architektur, der Sozialstruktur, der Klassifikation, der Medizin, des Ritus, der Metaphysik und des Mythos -, also zu den symbolischen und ideologischen Formen und kehrt am Ende wieder zur Basis zurück."[318]

Die Zitate sind mit einer römischen Ziffer versehen. Im letzten, dem Anmerkungsteil, lassen sich die entsprechenden Quellentexte ausfindig machen. Er beginnt mit einer Bibliographie, in der 58 durchnummerierte, alphabetisch geordnete Werke genannt werden, aus denen zitiert wurde. Ein Photonachweis und ein Glossar runden diesen Teil ab, der sich als „dritte Serie mythischer Demonstration"[319] versteht. Er diente der genauen Wissenvermittlung, denn „Solange man noch nicht genug von ihm weiß, hat auch das Wissen eine mythisierende, eine beengende Kraft."[320] Schließlich wird hintersinnig doch wieder das Fiktive betont durch die Erzählung einer Episode aus der amerikanischen Wüste, die sich schließlich als Traum herausstellt, und auf der letzten Seite des Buches, ganz unten, steht: „Dieses Buch ist ein Mythos."[321]

Das hier begonnene Projekt einer Sammlung von historischen Quellen führte Lothar Baumgarten im begleitenden Buch zur Ausstellung *Land of the Spotted Eagle* im Museum Abteiberg in Mönchengladbach weiter. Es werden weitere Geschichten über den Adler erzählt. Sie spielen auf den Plains, der Hochebene zwischen Mississippi, Missouri und den Rocky Mountains, von Alberta im Norden bis in den Süden von Texas. „Einst war es die Landschaft der Bison und gefleckten Adler, das Land der stolzen Prärieindianer."[322] Die zwölf Reiterstämme symbolisieren ihre Kultur anschaulich durch zwölf markant gezeichnete Schwanzfedern des Goldadlers.

> "der Versuch, die in Zitaten gefangene archaische Welt der ‚Rothäute' dem Betrachter aufzuschließen, reiht Mythen, in denen der Adler weiterhin seine Rolle spielt, an Beschreibungen der Adlerjagd, der sozialen Ordnung, der Gesänge und Rituale, der Dinge und Gerätschaften des Alltags, der Kosmologie und der Landschaft. Der Adler, dessen Federn den Indianer ehrten und der, den Adler jagende wie verehrende Indianer, sind gleichermaßen fast vom Boden

---

[318] ebd.
[319] ebd.
[320] ebd.
[321] ebd.
[322] Lothar Baumgarten, Land of the Spotted Eagle, Mönchengladbach 1983, S. 9

> verschwunden und so muss man sich heute in die Bibliothek begeben um an ihrer Zwiesprache teilnehmen zu können."[323]

Die Sammlung von Texten ist gegliedert nach den einzelnen Gesellschaften, die nach Sprachfamilien zusammengefasst sind. Die Namen der Indianergesellschaften fungieren wie Kapitelüberschriften[324]. Die Texte entstammen der Literatur verschiedener Zeiten und Autoren. Lothar Baumgarten kommentiert sie nicht, und dennoch werden Wandlungen und Haltungen gegenüber dem Gegenstand erkennbar. „So mischen sich im Verein mit klassischen Lettern, Farbtöne und Abbildungen zu einem Ganzen, dessen „Objektivität die des Poetischen ist"[325].

Das Buch ist „Jenen Gesellschaften ohne Staat" gewidmet. Im Prolog erzählt Lothar Baumgarten in einer klaren, einfachen Sprache vom Untergang der Prärieindianer. Die Geschichte schildert eindringlich die Faktoren, unter denen sich die kleinen nomadisierenden Gruppen, die sorgsam mit den Ressourcen umgingen, zu den kriegerischen Stämmen entwickelten und die zu der Ausrottung der letzten freien Teton beim Massaker am Wounded Knee River 1890 führten.

> „Im Jahre 1973 wurde Wounded Knee von Mitgliedern des (AIM) besetzt, um die Weltöffentlichkeit auf die andauernde Entrechtung und die trostlosen Lebensbedingungen der *Dakota* hinzuweisen, schon lange sahen die Indianer ihre Interessen nicht mehr vom Bureau of Indian Affairs (BIA) vertreten. Diese 1824 eingerichtete Behörde war zum bloßen Verwalter des Elends in den Reservaten geworden, und so gründeten Clyde Bellecourt, George Mitchell und Dennis Banks im Juli 1968 das American Indian Movement (AIM) in Minneapolis. Seine Aufgabe ist die Verteidigung und Durchsetzung der indianischen Interessen in den Reservaten und in den Städten."[326]

Gegen Ende des Buches druckte Baumgarten ein Zitat von Claude Lévi-Strauss ab, das nahezu programmatisch für seine Konzeption angesehen werden kann.

> „Man muss sich damit abfinden: die Mythen sagen nichts aus, was uns über die Ordnung der Welt, die Natur des Realen, den Ursprung des Menschen oder seine Bestimmung belehrt. Wir können von ihnen keinerlei metaphysische Verbindlichkeit erwarten; sie werden entkräfteten Ideologien nicht beispringen. Hingegen lehren uns die Mythen viel über die Gesellschaften, denen sie entstammen, sie helfen uns, die inneren Triebfedern ihres Funktionierens aufzudecken, erhellen den

---

[323]ebd., S. 9f.

[324] Sie werden jeweils von zwei Balken eingefasst, die in vier verschiedenen Farben gedruckt sind. Es sind die vier kosmischen Farben der Sioux. Sie gliedern die Stämme und damit auch die Geschichten nach Sprachfamilien. Ihrer geographischen Position entsprechend sind sie von Norden nach Süden geordnet. Gelb steht für die Athapasken, blau für die Algonkin, rot für die Sioux, Schwarz für die Uto-Azteken (Shoshone). Der Sektion Teton sind noch Mythen der Prärie-Indianervölker der Mandan, Hidatsa, Omaha und Osage beigefügt wurden

[325]Johannes Cladders, Klappe des hinteren Buchdeckels

[326]ebd., S. 14

> Daseinsgrund von Glaubensvorstellungen, Sitten und Institutionen, deren Anordnung auf den ersten Blick unverständlich schien; schließlich und vor allem ermöglichen sie es, einige Operationsweisen des menschlichen Geistes zutage zu fördern, die im Laufe der Jahrhunderte so konstant und über ungeheure Räume hinweg so allgemein verbreitet sind, dass man sie für grundlegend halten und versuchen darf, sie in anderen Gesellschaften und anderen Bereichen des geistigen Lebens wiederzufinden, wo man sie nicht vermutete, und deren Natur sich dadurch erhellt."[327]

Wie in wenigen Büchern spricht in diesem die Melancholie über die verpassten Chancen durch und ein engagiertes Eintreten für die Rechte der Indianer, wozu sich Baumgarten jedoch nie politisch äußerte. In diesem Buch bleibt die ‚wunderbare Welt der Natur und der Mythen' außerhalb. Stattdessen vermittelt hier der Künstler engagiert konkretes Wissen über die Geschichte der kämpferischen Unterwerfung und Entmachtung der Ureinwohner Nordamerikas durch die weißen Einwanderer. Das daran anschließende Buch ist das opulente Ergebnis seines Wissens, konzentriert sich jedoch wieder auf die Natur Südamerikas. Es ist das Hauptwerk unter den Büchern, und in ihm verschmelzen zugleich alle Aspekte seiner sonstigen Arbeit.

Die Ausstellung „Die Namen der Bäume" im Stedelijk Van Abbemuseum in Eindhoven fand ausschließlich zwischen zwei Buchdeckeln statt. Mehr noch als die vorher erwähnten Broschüren hebt sich dieses 424 Seiten umfassende Buch durch sein Äußeres und die präzise Gliederung von sonstigen Kunstpublikationen ab. Stattdessen ähnelt es in seinem Erscheinungsbild dem Charakter einer sorgfältig hergestellten klassischen Veröffentlichung der Völkerkunde[328].

Es geht um die Flora des südamerikanischen Urwaldgebietes zwischen Amazonas und Orinoco, geschlossene und sich ständig verändernde Wälder der „Hylaea". Zwischen zwei Buchdeckeln entfaltet sich eine Region, die zu den letzten nicht ganz erschlossenen Gebieten gehört und nur von der Luft aus vermessen wurde. Die Baumkronen des geradezu unendlich großen Urwaldgebietes bilden nach oben hin eine Art optischen Schutzschild für das zwischen den Bäumen ablaufende, häufig noch autarke Leben. Teilweise sind jedoch Schneisen in den Wald geschlagen oder von Baumfällern Löcher in den Baumteppich gefräst worden. Der tropische Regenwald hat die Europäer mit seinem Reichtum an Formen und Arten seit seiner Entdeckung stets fasziniert und überwältigt. Alles war neu und nichts hatte einen Namen. So begannen sie mit dem Versuch, Herr über diese Üppigkeit zu werden, indem sie die fremdartigen

---

[327] zit. in ebd., S. 153 („Der nackte Mensch" 2, Mythologica IV, Frankfurt/M. 1975, S. 749)

[328] Zwischen zwei mit Ballonleinen überzogenen Buchdeckeln finden sich 424 mit Fadenheftung zusammengehaltene und im Offset-Verfahren bedruckte Seiten im grünen Schnitt. Davon sind 76 Seiten mit hauptsächlich schwarzweißen, nur in einzelnen Fällen mit farbigen Abbildungen versehen. Das Buch hat ein handliches Format (24,7 x 17,0 x 3,2 cm) und ist in einer Auflage von 740 Exemplaren erschienen, davon sind 240 nummeriert, und jedes dieser Exemplare trägt den Namen eines Baumes.

Pflanzen beschrieben, in Analogie zu Bekanntem setzten, sie nach Gestalt, Gerüchen oder einheimischen Gebrauch einteilten und ihnen neue Namen gaben.

Am Anfang des Buches eröffnet sich der „Tanzplatz der Bäume". Über acht Seiten hinweg ziehen sich die 264 Namen für Bäume, darunter sind auch einige kurze Umschreibungen oder Sätze, in denen das Wort Baum eine Rolle spielt[329]. Gegen Ende des Buches werden die klangvollen Namen den wissenschaftlichen Bezeichnungen der jeweiligen Bäume gegenübergestellt. Die in Zusammenarbeit mit einem Botaniker erstellte „Nomenklatur" enthüllt das „Kraut der Königin Petun" als „Nicotina spec.", der sagenhafte „Milchbaum" wird zum „Brosimum galactodendron D.DON ex SWEET", oder der „Armleuchterbaum" heißt im Botanikerlatein „Cecropia spec." Zwischen den Aufzählungen der Namen breiten sich Geschichten aus, die sich um die Bäume ranken. Auf 338 Seiten erklingen die „STIMMEN IM WALD". Es sind 240 Zitate aus Berichten der Konquistadoren, der Reisenden und Forscher, die seit dem 16. Jahrhundert mit unterschiedlichen Missionen in die besagte Region gereist waren. Den Anfang macht Nikolaus Federmann, gefolgt von Ulrich Schmidel und Hans Staden, über Jean de Léry und Sir Walter Raleigh, Maximilian Prinz zu Neuwied, Charles Darwin, Therese Prinzessin zu Bayern, Theodor Koch-Grünberg, Claude Lévi-Strauss, Jacques Lizot, Pierre Clastres, Otto Zerries. Großen Raum nehmen Texte von Alexander von Humboldt ein.

Baumgarten setzt mit dieser Konzeption zugleich auf Anschauung und Gelehrsamkeit. Er hat das Ganze im Auge und setzt die Gewohnheiten der Menschen, Klimazonen, Vegetation und Tierwelt, Geologie und Geschichte zueinander in Beziehung und begreift sie als Teile eines sich wechselseitig bedingenden Kosmos, in dem die Einheit von Natur und Kultur zum Ausdruck kommt. Bäume spielen in allen diesen Texten die tragende Rolle. Aus der Literatur der Europäischen Reisenden hat Baumgarten diejenigen Passagen ausgewählt, in denen sie die fremdartigen Bäume beschreiben, Schlüsse aus der Umwelt der Waldbewohner auf deren Lebensweise ziehen. Wir erfahren von hölzernem Gerät, Kanus und Hütten. Andere Geschichten berichten von den Früchten der Bäume, von aus ihnen gewonnener Nahrung und Arzneien, Giften und Rauschmitteln. Manche erzählen von den Mythen der Waldbewohner.

In diese Anthologie flossen zugleich die Wahrnehmung und der kulturelle Hintergrund der Europäer mit ein. Der Reisende vor 500 Jahren hatte andere Interessen und einen anderen Blickwinkel als der Ethnologe des 20. Jahrhunderts. Der Bogen spannt sich von der noch naiven Erfahrung von Schrecken und Wundern im neuen Kontinent in der

---

[329] COPALBÄUME, SCHMAROTZERBAUM, BÄUME HABE ICH GESEHEN, NEULINGSBAUM, WALDBÄUME, TERRA FIRMA, DIE ERSTEN COLONISTEN HABEN SEHR UNVORSICHTIG DIE WÄLDER AUSGEROTTET, JACARANDÁ, BETRUNKENER BAUM, TOTAIPALME, VIROLA-, CARAPA- UND IRIANTHERA-BÄUME, EISENBAUM, MATE, PALISANDERHOLZ, POCKHOLZ (....)

frühen Neuzeit bis hin zur nüchternen wissenschaftlichen Beschäftigung mit Spezialgebieten, d. h. etwa mit einzelnen indianischen Gesellschaften, im 20. Jahrhundert.

Als Abbildungen verwendete er eigene Aufnahmen des Regenwalds und seiner Bewohner sowie Illustrationen aus den Quellentexten und Photographien seiner früheren Arbeiten. Beispielsweise begegnen uns hier noch einmal *‚Hans Staden' Tropenhaus, die blaue Pigmentpyramide, Roroima (Termitensavanne,* 225 *Moskitos* oder Vom Ursprung der Tischsitten, *Tafel für G. Boggiani und F. Stockhausen* neben vielen anderen.

Baumgarten erzählt die Geschichte von Regionen. Oftmals tun sich hinter malerischen Landschaftsaufnahmen Realitäten auf, die trotz der scheinbar intakten Natur bereits deren Verfall beinhalten. Eine Abbildung auf S. 73 zeigt eine Flusslandschaft: Raudal de Atures. Die Erläuterung im Photonachweis (S. 383) lässt uns wissen, dass das Photo den Orinoco mit den Stromschnellen bei Puerto Ayacucho zeigt. Dieser Abschnitt bildet die Grenze zwischen Venezuela und Kolumbien. Diese Stromschnellen umgeht heute eine 70km lange geteerte Straße, an der sich Reißbrettsiedlungen für die Guajibo-Indianer befinden. An Sonntagen werden diese mit Lastwagen in die Missionsstationen der Salesianer und New Tribe Mission in Puerto Ayacucho gebracht und „zu ‚brauchbaren Mitgliedern' unserer Gesellschaft erzogen, die Reste ihrer Kultur für den Tourismus abgerichtet."[330]

Auch die Kommentare zu anderen Abbildungen, die allein als Bild bestehen, genau unseren Vorstellungen von den Tropen entsprechen, legen bloß, was allein die Anwesenheit der Weißen an Zerstörung auslöst. Die üppigen Wälder an den Uferwällen des oberen Orinoco mit Bananenbäumen, Palmen, Trompetenbäumen oder Gummibäumen scheinen nur mehr Fassade zu sein. Die Indianer, durch den Tauschhandel nun im Besitz von Macheten, fällen, um an die begehrten Früchte zu kommen, die Bäume ihrer allernächsten Umgebung. Schon jetzt sind in diesen Regionen die Bestände der Fruchtbäume stark dezimiert, und die Indianer sind immer stärker auf den Handel mit Missionen und Siedlern angewiesen. Ähnlich verhält es sich mit den von den Indianern begehrten Gewehren. Wie die weißen „Vorbilder" schießen sie nachts mit Kopflampe ausgerüstet auf alles, was sich am Ufer entlang bewegt. Der Tierbestand wird getötet oder die Tiere fliehen in den Wald. Die ansässigen Indianer sind daher gezwungen, bei den Weißen „als letztes Glied der Zivilisation" (385) zu arbeiten, um sich Fleisch kaufen zu können und die heiß begehrte Zivilisationskleidung zu bekommen.

---

[330]Lothar Baumgarten, Die Namen der Bäume, Eindhoven 1982, S. 383

Alle Texte und Bilder sind sorgfältig recherchiert. Zu beinahe jeder Abbildung gibt Baumgarten eine Geschichte an. In den Anmerkungen zu einem Kupferstich des „Conservatoire de S.G. le Duc de Devonshire" erfahren wir die genauen Maße des abgebildeten Palmenhauses, Informationen zu seiner Konstruktion mitsamt der klimatechnischen Maßnahmen und über die Vegetation (S. 386). In der Anmerkung zu einem Photo von Yanomami-Indianern erläutert er den Gebrauch, die Herstellung und den Stellenwert des Tabaks im sozialen Leben (383f.). Das Gemälde eines Tapuya-Indianers von Albert Eckhout nimmt er zum Anlass, über den Körperschmuck der Indianer, ihre „Lippenpflöcke", die Vorliebe für Federn und die Abneigung gegen Haare, ihre Tätowierungen und Bemalungen und ihre Waffen, zu berichten (S. 389f.). In den Anmerkungen zu einem Photo, das zwei hockende Indianer mit einem dünnen Schnupfrohr zeigt, durch das sie sich das Halluzinogen ebena (Yopo) in jedes Nasenloch blasen, legt er auf fast vier Seiten die Herstellung, den Gebrauch und die Wirkung dieser Droge dar und erzählt auch von eigenen Erfahrungen.

> „Nach diesem ‚physischen Tod', die Sinne täuschenden Bildern, stellt sich plötzlich eine ganz unerwartete Ruhe und Klarheit ein. Die Töne und Stimmen sind nicht länger Geräusch, sondern räumlich klar voneinander abgesetzt wie Gerüche. Es entsteht ‚Perspektive' und eine eigentümliche Wahrnehmung aller Wesen (Menschen und Tiere), der Ereignisse und Gegenstände. Man sieht sie ohne eigenes Ego an, ihre morphologische Präsenz drängt sich klar auf, doch ohne Wissen von ihnen oder über sie. Sie erscheinen nicht vorgewusst, sondern pur, sind über ihre Inhalte nicht greifbar, doch von nie gesehener Klarheit. Es gibt für Momente keine Grenzen zwischen innen und außen, man ist eines mit seiner Umgebung, und doch ist man nicht ‚bewusster' Bestandteil dieser so klar erscheinenden Ordnung. Das eigene Ego ist außerhalb, und man schaut ohne sich ‚selbst' aus sich heraus. Ein schwer beschreibbarer Zustand. Die Bewegungen sind ungerichtet, die Beine beim Versuch zu laufen schwer und leicht zugleich, man erscheint sich größer und voluminöser, glaubt beim Gehen zu schweben. Findet man aus dieser gelösten Verfassung langsam zurück, stellt sich ein starkes Kommunikationsbedürfnis ein, nun wird sehr viel geredet und erzählt, als wolle man sich der verlorengegangenen Identität neu versichern und wieder komplettieren, den eben erlebten Verlust des eigenen Ich wieder wettmachen."[331]

Einmal erzählt Baumgarten von einer Fahrt im Einbaum und einem langen Kampf, bis die Jäger einen Tapir erlegt haben. An dieser Stelle spricht er in der ersten Person Plural und benennt das Gemeinschaftsgefühl als „Wir-Poesie“:

> „Schnell sind wir bei ihm, er taucht unter, wälzt, sein massiger Leib pflügt Luft und Wasser, Sonnenlicht spült glitzernd über diesen weichen Fels, und er ist unseren Blicken entzogen, die lehmig-braune Brühe tarnt ihn gut. Spähend, der Strömung überlassen, treiben wir, die Ufer starren, tote Farben, nur Licht und Schatten, Mittag, keine Bewegung, zahllos stumme Zeugen im kühlen Wald; daran vorüber, nichts wächst jetzt, wir horchen, unser Boot auf dem Wasser lautlos,

---

[331] Lothar Baumgarten, Die Namen der Bäume, S. 394

> Schmetterlinge; da steckt er unverwandt, nahe bei uns neugierig erneut den Kopf aus der Flut."[332]

Doch am Ende ist er wieder Beobachter:

> „Am Abend schaukeln einige *shori* ihre blutverklebten Körper in den Hängematten, der Geruch vermischt sich mit dem blauen Rauch der Feuer. Unter einem Hagel ihrer Pfeile war der *shama* später doch noch zähnebleckend im Strom zusammengebrochen - Sie hatten Fleisch für 80 Menschen."[333]

Er erkennt, dass er Fremder ist:

> „Während ich unter den Yanomami von Kashorawë lebte, waren die linguistische Arbeit von Jacques Lizot und meine Besuche bei ihm in Tayari von großer Bedeutung für mich. Sie haben mir die harte Lehrzeit und ein dreizehnmonatiges Auskommen unter den nackten, sammelnd und jagend durch die Urwälder ziehenden Indianern sehr erleichtert."[334]

„Km 85" ist der Titel einer Photographie, auf der ein massiver Billardtisch in einem Wellblechdach an der Piste El Dorado- Sta. Elena de Uairén zu sehen ist. Dazu hält Baumgarten fest, es sei

> „Ein Ort der Begegnungen und trennenden Welten - hier treffen Fernfahrer und Indianer (Arekuna) aufeinander. Türkis scheint das Licht nach den kurzen tropischen Güssen, und für die Indianer und Siedler ist es die Farbe der ‚Moderne', bevorzugt tragen sie sie, wie auch Rosa, als Rock und Hose auf dem Körper und streichen sie auf die Wände ihrer neuen rechteckigen Häuser, Schuppen mit Wellblechdächern."[335]

Und dennoch bleibt es ein Land voller Wunder. Die Poesie siegt über das Wissen. Den Schlusssatz übernimmt er von Amérigo Vespucci:

> „Das Land ist sehr angenehm und voll von unendlich vielen Bäumen. Manchmal ist der süße Duft der Gräser und Blumen, der Geschmack jener Früchte und Wurzeln so wundervoll, dass ich mir vorstellen kann, dem Paradies auf Erden nahe zu sein..."[336]

Immer wieder tauchen poetische Beschreibungen der Natur und der fremden Welt in Baumgartens Büchern auf. Hier geht es nicht um Repräsentationskritik. Bücher sind für Baumgarten in erster Linie Räume des Wissens und der Poesie – und sie sind Orte der Begegnungen par exellence. Sie begleiten auf imaginäre Reisen und geben Futter für

---

[332] ebd., S. 398
[333] ebd., S. 399
[334] ebd., S. 395
[335] ebd., S. 420
[336] ebd., S. 422

die Phantasie. In dem Heft „Tierra de los perros mudos“ veröffentlichte Lothar Baumgarten einen Text von Alejo Carpentier, der mit einem langen Abschnitt zitiert wird, da er aufschlussreich für Baumgartens Arbeit ist. Zwar bemerkt Baumgarten auf der letzten Seite des Katalogs, dass der zitierte Text „kein Kommentar zu den Bildern (ist), er steht für sich selbst, wie auch die Bilder keine Illustrationen des Textes sind“[337]. Auf den ersten Blick steht die üppige, fast barocke Sprache des kubanischen Schriftstellers tatsächlich im Gegensatz zu Baumgartens reduzierter, klarer künstlerischer Sprache, doch wird hier literarisch formuliert, was das zentrale Anliegen des bildenden Künstlers ist, oder besser seine eigene poetische Sicht der Dinge. Baumgarten stellte Texte des Literaten und Musikwissenschaftlers bereits 1987 statt eines Katalogs der Ausstellung *El Dorado* in Bern (s. 2.3.4.) zur Seite. Damals wählte er aus dem Essay „Bilder Amerikas“ Passagen aus, die von der Großen Savanne erzählen, die Gegenstand der Ausstellung war.

Der 1904 in Havanna geborene kubanische Schriftsteller Alejo Carpentier floh in den zwanziger Jahren nach Paris, wo er bis 1939 lebte und mit der anti-okzidentalen Haltung der europäischen Intellektuellen und Surrealisten und ihrem Bild eines rätselhaften, wunderbaren Kontinents in Berührung kam. Er begann sich intensiv mit dem amerikanischen Kontinent und seiner eigenen Kultur auseinanderzusetzen und diese zu vermitteln. Anschließend kehrte er nach Lateinamerika zurück. „Der Lateinamerikaner kehrt zu den Seinigen zurück und beginnt vieles zu verstehen“[338], schrieb er selbst später über diese Erfahrung. Sein Konzept des „real maravilloso“, also der „wunderbaren Wirklichkeit“[339] stellte er gegen den bewusste und daher künstliche Produktion des Ungewöhnlichen durch die Surrealisten. Carpentiers Vorstellung von Amerika als idealem Kosmos beruhte wesentlich auf der Erfahrung einer neuentdeckten, ihm bislang nicht bewussten Dimension der amerikanischen Natur und Landschaft. Zwei Reisen führten ihn 1947 und 48 nach Venezuela in die spektakuläre Landschaft der Gran Sabana mit ihren tepuy. Hier eröffneten sich ihm vormals nur geträumte Landschaften als Realität. Die Grenzen zwischen inneren Bildern und äußerer erlebter Landschaft verwischen sich.

In seinem Text „Los pasos perdidos XX“ aus dem Jahr 1953[340] setzte Carpentier seine venezolanischen Reiseerlebnisse literarisch um. Die Reise ins Urwaldinnere Venezuelas, ins Orinoco-Gebiet, führt ihn zu einer Kultur, in der Leben noch im Einklang mit der Natur stattfindet, sich im Rhythmus der Jahreszeiten und Bedürfnisse abspielt

---

337 Lothar Baumgarten, in: Kat. Ausst. *Tierra de los perros mudos*, Stedelijk Museum Amsterdam 1985, Hintere Umschlaginnenseite

338 Über die wunderbare Wirklichkeit Amerikas, in: Alejo Carpentier, Stegreif und Kunstgriffe. Essays zu Literatur, Musik und Architektur, Frankfurt/M. 1980, S. 130

339 So lautete ein Essay Carpentiers Über die wunderbare Wirklichkeit Amerikas, in: ebd., S. 118-139

340 Dt.: Die verlorenen Spuren, Frankfurt/M. 1982

und eingebunden in Gemeinschaft und Ritual ist. Dem Kosmopoliten eröffnet sich ein völlig neues Bild der Indianer seiner Heimat. In ihrer Umgebung erschienen sie ihm als völlig souveräne Menschen, die überhaupt keine der ihnen von den Weißen zugesprochenen Merkmale aufwiesen. Fast schwärmerisch und mythisierend stellt er ein Paradies dar, in dem der Protagonist, ein Musikwissenschaftler, auf die indianische Frau Rosario trifft, die das ursprüngliche Amerika verkörpert (!):

> „Ein jedes Ding schien etwas anders zu sein, eine Welt des Scheins war hier entstanden, unter der die Wirklichkeit verborgen lag und anzweifelbar wurde. Die Kaimane, die im Schwemmland regungslos auf der Lauer lagen und erwartungsvoll ihre Schnauzen aus dem Wasser streckten, sahen wie faulendes, mit Dorngestrüpp überzogenes Holz aus; die Lianen schienen Schlangen, die Schlangen Lianen zu sein, es sei denn, ihre Haut imitierte die Maserung von Edelhölzern, die Zeichnungen von Nachtfalterflügeln, Ananasschuppen oder Korallenringe; die Wasserpflanzen schlossen sich zum dichten Teppich wie sicher begehbarer Festlandbewuchs und verbargen, was unter ihnen war; abgebröckelte Rinde fühlte sich an wie eingemachte Lorbeerblätter, Pilze wirkten wie Kupferguß oder Schwefelpulver, und daneben hockte, allzu sehr Ast, allzu sehr Lapislazuli, allzu sehr Blei, das Chamäleon, das mit intensiven gelben Streifen die Lichtbahnen der Sonne nachahmte, die niemals voll durchs Laub schien. Der Urwald war die Welt der Lüge, der Falle, des falschen Scheins: alles war hier Maske, Schachzug, Spiel der Vorstellung, Metamorphose, Gestaltwandel. Eine Welt der Gurken-Eidechsen, der Kastanien-Igel, der Krysaliden-Tausendfüßler, der Karottenfleisch-Larven und des elektrischen Fischs, der im trüben Schlammgrund seine Schläge entstandte. Wenn wir nahe am Ufer fuhren, wehte ein Schwall kühler Luft aus dem Halbschatten der geschichteten Pflanzendächer die Boote an, aber man brauchte nur für eine Sekunde anzuhalten, und was Frische war, verwandelte sich in einen unerträglichen Insektenschwarm. Überall schien es zu blühen, aber fast immer waren die Blütenfarben vorgetäuscht von Blättern in den verschiedenen Stadien der Reife oder des Absterbens (…) Es war die Zeit der Niedrigwasser und Wolken von Baumwollflocken trieben unter dem tiefblauen, wolkenlosen Himmel.“[341]

Im Katalogheft treffen sich zwei Sichtweisen von Künstlern, die mit der südamerikanischen und europäischen Wirklichkeit vertraut waren. Während dem einen nach der Erfahrung Europas die Wahrnehmung für die Landschaft seiner amerikanischen Heimat geschärft und sensibilisiert wurden, repräsentieren die Photos von Baumgarten die Blicke des Europäers, der in den fremden Kosmos des tropischen Regenwaldes eintaucht.

Das Gewicht, das Baumgarten der Erzählung gibt, macht deutlich, dass seine Kulturkritik nicht ohne die Faszination an der fremden Welt gedacht werden kann. Er kann dem Exotismus nicht wirklich entkommen, so wie für Carpentier noch zu Zeiten des Surrealismus die Frau das ursprüngliche, geheimnisvolle, feuchte, dunkle Amerika und dessen Natur verkörperte, so steht auch für Baumgarten die Natur eindeutig für

---

[341] zit. nach Kat. Ausst. *Tierra de los perros mudos*, Stedelijk Museum Amsterdam 1985, S. 6-20

etwas dem männlichen, rationalen Westen entgegengesetztes. Das ist der Ort der Sehnsucht. Die Erwähnung dieses Zitats hier zum Schluss der Reise zu Baumgartens Arbeiten zeigt wesentlich auf den Rekurs der surrealistischen Träume. Diese waren von Anfang an bereits in den Photos der *Manipulierten Realität* und im Film *Der Ursprung der Nacht* präsent. Baumgarten ist stets dem polaren Denken verhaftet geblieben, und damit bleibt auch Lévi-Strauss für ihn als Bezugspunkt noch in seinen späteren Arbeiten präsent.

Einmal bot sich Baumgarten die Chance, selbst zum Gestalter eines Stückes Natur zu werden: Mitten in Paris legte er 1996 den Garten um die neu erbaute Fondation Cartier an. Die Pflanzen des *Theatrum Botanicum* sind allesamt keine spektakulären Schönheiten. Es sind alles Pflanzen, die in Paris einst lebten oder deren Lebensraum die Stadt mittlerweile geworden ist. Mit der Akribie eines Botanikers hat er die Pflanzen recherchiert[342]. Sie werden nun zu Schauspielern seines imaginären Theaters und sind nach bildlichen Kriterien gepflanzt. Auch hier beruft sich Baumgarten auf einen Dichter: Edgar Allan Poe. In seiner Erzählung „The Domain of Arnheim" sprach dieser vom Garten als „Vision einer totalen Landschaft[343]", die als Produkt der Imagination und des Traums entsteht, indem die kleinste Spur von Arbeit gelöscht ist, so dass man glauben könne, „Feenhand" sei am Werk gewesen. Der präzisen Erkundung und Erforschung von Aspekten, die wissenschaftlicher Genauigkeit in nichts nachsteht und zugleich die freie Imagination kristallisieren sich einmal mehr als die beiden Standbeine von Baumgartens Vorgehensweise heraus.

2.5. Zusammenfassung: Baumgarten und die Ethnographie

Fast zur gleichen Zeit, als Lothar Baumgarten wesentliche Positionen seines Werks resümierend noch zeigt, kommt auch diese Dissertation zum ihrem Schluss. Aus diesem Grund sei hier kurz auf die bislang größte museale Einzelausstellung von Baumgarten mit dem Titel „Imago Mundi" im Museum Kurhaus Kleve verwiesen, die dort vom 29. 01. bis 14. 05. 2006 stattgefunden hat[344]. Sie wird hier nicht mehr detailliert besprochen, da

---

342 Im Mai 1996 enthielt die Pflanzenliste 237 Pflanzennamen, sieben Büsche und 19 Baumarten. Die Liste führt die Pflanzen mit ihrem lateinischen Namen auf sowie mit ihrem französischen und nennt jeweils den französischen Namen der Gattungen, zu denen die einzelnen Pflanzen gehören. Auf der Liste stehen auch Pflanzen, die noch nicht beschafft werden konnten, sei es, weil die Sorte kaum mehr erhältlich ist, sei es, dass Größe und Form nicht genauestens in Baumgartens Konzept passten. Die Vielzahl der Pflanzen deutet die Mannigfaltigkeit der Natur an. Einige Pflanzen führen aber gleichsam weit zurück in die Naturgeschichte, es sind bereits im Mittelalter verwendete Pflanzen. Sie verweisen damit in Zeiten, als zwar die Pflanzen schon existierten, doch Frankreich als Nation und in seiner politischen Organisation noch lange nicht. So etwa die Gänseblümchen, Mohn, Kornblumen, Lilien und Akeleien.

343 Michael Jakob, Landschaft als Kunst erfahren, in: Topos, März 1996, S. 57

344 In dieser Ausstellung waren verschiedene Arbeiten, die bereits seit den 1960er Jahren entstanden sind, versammelt. Baumgarten hatte sie zum Teil neu für die Ausstellung ausgerichtet, wie z.B. die *Mosquitos*. Gezeigt wurde der Film „'Der Ursprung der Nacht' (Amazonas-Kosmos)", Photographien aus der Serie

vom ursprünglich angelegten Vorhaben einer möglichst lückenlosen Darlegung seiner Werke zugunsten eines größeren inhaltlichen Schwerpunkts, der sich im Anschluss an dieses Kapitel eröffnen wird, verzichtet wurde und keine neuen Erkenntnisse für die Fragestellung aus der Ausstellung gezogen werden können. Auch die bis hierher besprochenen Arbeiten repräsentieren nur eine Auswahl aus seinem Gesamtwerk, die sowohl im Hinblick auf die den Aspekt der Auseinandersetzung mit dem Anderen als auch im Hinblick auf die kulturimmanenten Analyse und die Möglichkeit einer Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur getroffen wurde.

Der Rekurs auf die Ethnographie spielt in nahezu allen Arbeiten Lothar Baumgartens eine große Rolle. Voller inhaltlicher Anspielungen auf die Geschichte der Ethnologie und auf fremde Kulturen lenken seine Arbeiten die Aufmerksamkeit stets auf die eigene Kultur zurück und fragen nach ihrem Umgang mit dem Anderen, nach den Modi der Repräsentation.

Lothar Baumgartens Werk ist im Blick heterogen und in sich vielfältig vernetzt. Wir haben es nicht mit streng in sich abgeschlossenen Kunstwerken zu tun. Der Kunstbegriff Lothar Baumgartens ist ein offener. Er kennt keine Beschränkung im Hinblick auf Gattungen, Techniken und Themen, sondern kann widersprüchliche, prozessuale Aspekte zulassen. Insofern können die einzelnen Arbeiten als Facetten eines offenen, aber gleichsam übergreifenden Werk- und Kunstbegriffs angesehen werden.

Der innere Zusammenhang zwischen so unterschiedlichen Arbeiten wie den assoziativ simulierten Landschaften der 60er Jahre und den formalistischen Wandarbeiten, deren einziges Medium die Schrift ist, liegt vor allem darin, dass sie sich zwischen folgenden Polen bewegen: Intuition und Logik, Sinnlichkeit und abstraktem Begriff, Realität und

---

Montaigne zeigten die Gran Sabana als zerstörte Landschaft, die zum Eldorado der Goldwäscher geworden ist. Neu war eine sich doppelnde Lichtbildprojektion mit achtzig Gemälden brasilianischer Vögel des Malers Albert Eckhout, der diese während seines Aufenthalts in Brasilien unter dem Statthalter Johann Moritz von Nassau-Siegen anfertigte, der 1637-1644 Gouverneur in Recife war und anschließend Statthalter in Kleve. Die Gemälde der Vögel wurden abwechselnd mit Details aus dem gemalten Federkleid der Yanomami projiziert. Im Zentrum der Ausstellung stand die raumgreifende Installation *'Imago Mundi' L´ autre et L´ailleurs* aus dem Jahr 1988, die neu für das Museum Kurhaus Kleve eingerichtet wurde. Die formale Gliederung bezieht sich auf die Farbmusterkarte von Kodak, ein von Kodak entwickeltes Hilfsmittel für die Anfertigung von Farbreproduktionen und konfrontiert die geographischen Namen der Kontinente Amerika, Asien, Afrika, Australien und Antarktis mit den Namen europäischer Nationalstaaten, die als Kolonialstatten koloniale Interessen in Übersee ausübten. Laut Pressemitteilung hinterfragt die in dieser Arbeit „eingeschriebene Dialektik die vielschichtige, nicht normative Interpretation von Farbe im Kontext globalen Austauschs. Sie spiegelt als graphische Formel das eigene und das Andere. Cyan – Yellow – Magenta – Black mutieren hier zur ‚Hautfarbe'. Die Wandzeichnung wird zur Parabel der Globalisierung". Zu dieser Arbeit ist ein Begleitheft mit einem Text von Kaira Marie Cabañas erschienen.

Repräsentation, Natur und Kultur, dem Anderen und dem Eigenen. Die Arbeiten von Lothar Baumgarten sind also dialektisch konzipiert.Dialogische Aspekte ziehen sich durch das ganze Werk, sowohl inhaltlich als auch in der Form, die den Dialog mit Raum und Betrachter eröffnet. Doch lassen wir die wichtigsten formalen, medialen und methodischen Elemente seiner Arbeiten noch einmal Revue passieren.

Das Material seiner frühen Arbeiten sind reale Dinge. Gerüstet mit umfangreichem Hintergrundwissen über die Indianer Südamerikas und die Geschichte ihrer Entdeckung durch die Europäer, aber auch als Kenner der Ethnologie kombinierte er assoziativ alltägliche Gegenstände, auf der Straße gefundene Dinge und Pflanzen zu situativen Skulpturen. Der Einsatz der Mittel ist minimal. Nichts ist pompös oder exotisch inszeniert. Zu den banalen Alltagsdingen kommen bei den späteren Raumarbeiten Gegenstände, die am jeweiligen Ausstellungsort selbst schon vorhanden sind wie Verpackungskisten oder Museums-Equipment (*Wegwurf* 1986, *Métro-Nome* 1987), oder der Künstler integriert Mobiliar des öffentlichen Raumes in Ausstellungsorte (*Accés aux quais: tableaux parisiens* 1986). Von Beginn seiner Arbeit an verwendete er auch die klassischen Mittel des Malers: Pigment und Pinsel. Doch mit ihnen wird nicht dargestellt, sie werden entweder selbst als konkretes Material eingesetzt, wie bei den aus losem Pigment bestehenden Pyramiden (*Tetraeder* 1968), oder mit ihnen werden Worte „gemalt“ (z.B. *Frankfurter Brief* 1991).

Die frühen aus konkreten Elementen bestehenden Arbeiten sind in der Regel vom Künstler selbst photographiert worden und existieren heute nur noch als Photographien. Diese Abzüge tragen daher dokumentarische Züge, aber gleichzeitig funktionieren sie wie eigenständige künstlerische Arbeiten (z.B. *Wechselkröten*). Baumgarten verwendet jedoch auch bereits vorhandenes Photomaterial. So können aus der ethnologischen Literatur reproduzierte Photographien Teile seiner Arbeiten werden (*Projektion* 1970, *Eine Reise oder mit der MS Remscheid auf dem Amazonas* 1970). Frühe Studien führten ihn in Völkerkundemuseen, wo er dortige Repräsentationen fremder Kulturen photographisch festhielt. Wieder eine andere Rolle spielt die Photographie in seinen Aufnahmen von den Yanomami: Zwar dokumentieren sie seinen Aufenthalt und sind auf frappierende Weise ethnographischen Photos ähnlich, gleichzeitig aber können sie mit Termini der klassischen Kunstphotographie hinsichtlich des Bildaufbaus, der Stimmungen, der Technik und der Sujets beschrieben werden.

Neben der Photographie hat sich vor allem die Schrift als wesentliches Medium Lothar Baumgartens herauskristallisiert. Auf frühen Blättern schrieb er mit Stift oder mit Schreibmaschine. Teilweise versah er auch Photographien mit handgeschriebenen Worten (*Feather People*) oder mit Schriftzügen aus Letraset-Buchstaben (*Makunaima*). Er gravierte Plastikschilder, den Vorbildern im Botanischen Garten täuschend echt nachempfunden, mit Zitaten aus der „Entdeckungsgeschichte“ Amerikas (*‚Hans Staden’*

Tropenhaus 1974) und brachte gedruckte Hefte mit indianischen Mythen heraus („Té-ne-te“). Später schrieb er mit Farbe Lettern direkt auf Wände oder befestigte hier auf farbige Papiere gedruckte Sentenzen und beschriftete emaillierte Schilder.

Die meisten Arbeiten existierten nur für kurze Zeit. Das konnte wie in den frühen Arrangements im Wald oder der Natur von der vergänglichen Konsistenz der Materialien und sonstiger natürlicher Vorgänge abhängen. Wäre der Wackelpudding nicht gegessen worden (wovon ausgegangen werden kann...), wäre er längst verdorben, der zur Skulptur geschmückte Ameisenhügel wurde längst von seinen Bewohnern umgestaltet. Aber auch Arbeiten, deren Lebenszeit nicht solchen Prozessen unterliegen würde, konzipierte Lothar Baumgarten als ephemere Kunst. Die meisten wurden für einen konkreten Ort oder eine bestimmte Situation konzipiert, so dass sie nicht einfach an einen anderen versetzt werden könnten, ohne Verschiebung ihres Inhaltes. Von einzelnen Ausnahmen abgesehen, waren die Arbeiten in den architektonischen, sozialen und historischen Kontext - im wörtlichen und übertragenen Sinne – eingeschrieben.

Auf formaler Ebene ist das Werk Lothar Baumgartens gekennzeichnet von den Medien Schrift und Photographie sowie vom Einsatz von Gegenständen. Mit formalen Mitteln geht er sparsam um. Es sind meist ephemere Arbeiten, die in engem Bezug zum Ort der Realisierung stehen. Seine Methode ist prinzipiell durch ein intensives Einlassen auf konkrete Orte und Situationen bestimmt - ob er nun mit offenen Augen die nahe Umgebung Düsseldorfs erwandert und hier unsere Kultur kennzeichnende Situationen entdeckt, ob er sich über Monate der indianischen Kultur der Yanomami eingliedert oder ob er etwa Geschichte recherchiert oder den gegenwärtigen Kontext aufmerksam aufnimmt an den Orten, für die er Arbeiten konzipiert.

Seine Vorgehensweise ist ursprünglich wesentlich von Intuition geleitet, wie vor allem die spielerischen Arbeiten der 1960er Jahre zeigen. Doch ebenso beruht sie auf Präzision, Analyse und Wissen. Wie seine Forschungen und das erarbeitete Wissen mit Intuition und sein Gefühl für bestimmte ästhetische oder inhaltliche Entscheidungen miteinander einhergehen, zeigt sich etwa im Buch „Die Namen der Bäume“ wo sich wissenschaftliche Systematiken und poetische Bilder zu einem Ganzen zusammenschließen.

Wir können eine Analogie zwischen Kunst und Ethnologie in Hinblick auf die Verfahrens- und Vermittlungsformen festhalten. Photographie, Text und die Präsentation von Gegenständen sind die formalen Grundelemente der künstlerischen Produktion Lothar Baumgartens - und sie sind die zentralen Hilfsmittel der Ethnographie. Zudem verwendet Baumgarten Dokumente ethnographischer Forschung und unternimmt ausgehend von diesen erste imaginäre Reisen zu fremden Kulturen.

Damit ist scheinbar nur der mediale Aspekt angesprochen. Dieser ist freilich im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit dem Anderen ein zentraler Aspekt, wenn nicht gar der entscheidende, um den es Lothar Baumgarten geht. Jeder Zugang zu einer fremden Kultur nimmt den Weg über bestehende Repräsentationen. Die Ethnographie ist die entscheidende Wissenschaft des Anderen, sie vermittelt fremde Kulturen in erster Linie über Texte und Bilder und prägte somit unser Bild des Anderen wesentlich.

Es geht nun ganz konkret darum, welches Bild die Ethnographie aufzeichnet und welche Konstruktionen die Ethnologie daraus vom Anderen entwickelte. Dieses Thema ist eng mit der Geschichte des Westens verbunden und berührt anthropologische, philosophische und nicht zuletzt politische Fragen, deren Wichtigkeit Baumgarten hervorhebt. Das Bild vom Anderen wird in seiner Arbeit in den Mittelpunkt gestellt. Doch wir sehen nicht die Anderen, sondern die eigene Kultur selbst, sehen die historische und kulturelle Bedingtheit des eigenen Bildes vom Anderen. Die Relation von Fiktion und Realität ist Baumgartens Thema – und mittlerweile selbst zum Reflektionsgegenstand der Ethnographie geworden.

Für Baumgarten stellte sich nun die entscheidende Frage, wie er das Bild des Anderen evozieren kann, ohne selbst der Gefahr zu erliegen, den Anderen zu vereinnahmen. Das ist eine Gratwanderung, wie wir unter dem Maßstab strenger Kriterien angesichts der Photographien der Yanomami und deren Präsenation in Kunstinstitutionen gesehen haben und gerade vor dem Hintergrund von Baumgartens eigenem Anspruch als problematisch zu betrachten. Grundsätzlich entscheidet sich Baumgarten, von diesen Beispielen abgesehen, für eine künstlerische Methode, die allein mit den in seiner Kultur vorhandenen Medien und Materialien umgeht und mit dem Wissen und Materialien aus bereits bestehenden westlichen Dokumenten über andere Kulturen in einem umfassenden Sinne Bilder kreiert, die vom Anderen handeln. So finden sich nur bereits übersetzte Darstellungen fremder Völker aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert, die, wie Zabel herausstellte, als eine Art „objets trouvés“[345] in seine Arbeiten eingebaut sind. Die Ethnologie ist also das Reservoir, das geplündert wird, nicht die fremde Kultur. Und damit ist es die eigene Kultur, über die wir Entscheidendes erfahren.

Wir erfahren durch Baumgartens Auseinandersetzung mit der Ethnographie vieles von unserer eigenen Kultur. Auch durch seinen deutlichen Bezug auf Lévi-Strauss rekurriert Baumgarten auf einen Aspekt unseres Bildes vom Anderen, durch das Betonen der Dichotomien zwischen Selbst und Anderem, zwischen Natur und Kultur, zwischen Logos und Mythos, Ratio und Sinnlichkeit. Überaus aussagekräftig wirkt in diesem Kontext ist ein 1987 verfasstes Statement von Baumgarten zu den Ursprüngen, Intentionen und Strukturen seiner Arbeit:

---

[345] Zabel (2001), S. 187

„The spiritual and intuitive force which drives me is rooted in dissatisfaction. I need a landscape to sustain me, an architecture that shapes habitable towns, and the toleration afforded by an open society. Such are the prerequisites that allow the soul to achieve the nonutilitarian, disinterested state necessary for artistic creation. Such are the conditions for spirituality in thinking and creative self-criticism.

I am interested in the metaphysical force that things are imbued with. The intenseness of their presence, the 'being' of material and colour, the flavor of a thing, the relation of proportion to form, and then again mass and weight, space and time. My involvement is with the dynamic energies of this rhythm. It is a continuous attempt to resolve the contradiction of spirit and matter through the imagination. It is the self-same journey to the origins, back to the truth: the dream of creating the world allover again with oneself. It is the yearning, the struggle for a grammar that would not run counter to the laws of natural order, yet could serve to protect the independence of the artist from nature. A process of discovery where instrument and idea are inseparably fused and of equal weight.

Though trapped in my Western thought patterns, I have always been interested in the 'other' - the societies without a state - and in historical and social cohesion, the great anthropological nexus, the unconscious, which maintains a common thought process in mankind of which it is barely aware, and determines their actions by means of the dialogue of myths. I am making an analytical effort to free the historically and socially based reality from the imposed myths cloaking it, and to raise it by rational criticism to a metaphorical level, to art. It is the desire to anchor an esthetic dialectical praxis in the social and political conditions.

To counteract the vagueness of a present-day art that belongs nowhere in particular, we need diligence in the examination of the bases of meaning. More than ever we have to question whether it is really necessary to execute the artwork, and inasmuch as we do, we have to take steps to ensure that art will not be fetishized any further. Thus I have often elected to realize works for a limited period of time only. It may preferable, for obvious reasons, to limit artworks to the mind, to allow them to exist in thought only. Dematerialized, planted into consciousness, they would exist solely in the imagination and might survive untarnished."[346]

Die Unzufriedenheit mit der eigenen Kultur und dem gesellschaftlichen Kontext bezeichnet Lothar Baumgarten als treibende Kraft seines Denkens und seines künstlerischen Handelns. Stattdessen sehnt er sich nach Toleranz, nach Autonomie in einer offenen Gesellschaft, die Natur und Individuum gedeihen lässt.

So macht er sich auf die Suche nach Möglichkeiten, mittels derer dieser Mangel zu beheben sei. Diese Reise hat verschiedene Routen: Sie führt nach innen, parallel dazu hat sie eine zeitliche Dimension und zugleich eine räumliche. Zunächst wendet sie sich der sichtbaren Realität, den Dingen zu, angezogen von ihrer Präsenz, dem Sein von Material und Farbe, dem „Aroma" der Dinge, den Relationen von Proportion und Form, Maß und Gewicht, Raum und Zeit. Der Künstler will nicht an der Oberfläche verharren,

---

[346]Lothar Baumgarten, Status quo, in Artforum, New York, März 1988, S. 108

sondern will in der metaphysischen Tradition das „Wesen“ der Dinge in deren Innerem ergründen. Den Widerspruch zwischen Geist und Sache vermag schließlich die Imagination zu lösen. Zugleich führt die imaginäre Reise in die Vergangenheit, zu den Ursprüngen, wo Ausgewogenheit und Einheit und Leben im Einklang mit der Natur vermutet werden. Und die für uns wesentlichste Fährte führt auf die Reise zu anderen Gesellschaften. Diese räumlich entfernten Kulturen, die von Baumgarten nur dadurch gekennzeichnet werden, dass sie keine Staatsform besitzen, werden im selben Atemzug als Fixpunkt seines Interesses erwähnt wie der historische und soziale Zusammenhang, der „große anthropologische Zusammenhang“, den er im Unterbewusstsein ausmacht.

Baumgartens Verhältnis zur Ethnologie und ihren ethnographischen Verfahren ist also durchaus ambivalent. Er kritisiert an der Ethnographie ihr Verwobensein mit der kolonialen Unterwerfung der anderen Kulturen, aber sie ist ihm auch Lieferant für Fakten und Vorstellungen über Gegenmodelle zur eigenen Kultur. Auch dadurch wird seine Kunst zu einer Art Ethnographie der eigenen Kultur, denn die Umkehrung gehört zu einem ihrer konstituierenden Merkmale, auf die wir zum Schluss der Arbeit noch konkreter eingehen werden. Dann wird noch deutlicher als bisher werden, wie wichtig Lévi-Strauss für Baumgartens künstlerische Konzeption war.

Die Anderen werden von Baumgarten konkret benannt: Es sind die „Gesellschaften ohne Staat“, konkrete Gegenmodelle zu den Staatsformen der westlichen Gesellschaften. Andernorts hob er den Aspekt der Schriftlosigkeit bestimmter Gesellschaften hervor, und betonte deren Animismus als Gegenpart zum linearen wissenschaftlichen Denken der westlichen Kulturen[347]. Die problematische Unterscheidung von geschichtslosen und geschichtlichen Kulturen vermeidet Baumgarten und stellt sich damit in die Tradition von Claude Lévi-Strauss, der die Schrift als zentrales Unterscheidungskriterium anführte, und zwar als Instrument von Gewalt und Macht. Beide Aspekte gehen, wie Claude Lévi-Strauss betonte, miteinander einher, „denn das einzige Phänomen, das sie (die Schrift, E. H.-H.) immer begleitet hat, ist (...) die Integration einer großen Zahl von Individuen in ein politisches System sowie ihre Hierarchisierung in Kasten und Klassen“. Die Schrift „scheint die Ausbeutung der Menschen zu begünstigen, lange bevor sie ihren Geist erleuchtet“[348].

Doch das Thema des Anderen ist für Baumgarten nicht nur konkret über die Ethnographie präsent, sondern die Kunst selbst bildet für ihn das Andere in der eigenen Kultur und hat die Fähigkeit, den Dialog mit dem Anderen herzustellen. In diesem Sinne

---

[347] etwa in einem Text zu seinen Arbeiten Silencium und Conservatory, die im Rahmen der Ausstellung in Glasgow und Edinburgh gezeigt worden sind.

[348] Claude Lévi-Strauss, Traurige Tropen, Frankfurt/M. 1993, S. 294

ist Baumgarten in der künstlerischen Tradition der klassischen Moderne verwurzelt. Kaum deutlicher könnte es zum Ausdruck kommen als in seiner Rede vom Involviertsein in die dynamischen Energien des Rhythmus von Material und Farbe, von Proportion und Form, Gewicht und Masse, Raum und Zeit. Auch die Beschränkung seiner Formensprache auf einfache geometrische Figuren und die Grundfarben in seinen größeren Rauminstallationen knüpft an das Vokabular der Moderne an. Diese Sprache stand für Universalismus, da ihr die Fähigkeit zugesprochen wurde, die Einheit der Welt in der Form zu verwirklichen und damit modellhaft eine neue Welt für einen neuen Menschen mitzugestalten. Auch schwingt der utopische Impetus der Moderne in Baumgartens Äußerungen mit, wenn er von seiner Sehnsucht nach einer in sozialen und politischen Bedingungen verankerten ästhetischen Praxis spricht, statt beliebig kursierender autonomer Werke, wenn ihm eine offene Gesellschaft vorschwebt und er von einer Architektur träumt, die bewohnbare Städte formt (man denke nur an das Bauhaus).

Konkret die frühen Arbeiten können wir unter dem Nenner „Die Einheit der Welt“ zusammenfassen. Die Dinge stehen für die Kultur und sind in Beziehung zur Natur gesetzt. Baumgartens Praxis in diesen Arbeiten, für die er den Begriff „Manipulierte Realität“ gebraucht, ähnelt im Prinzip der magischen Praxis ritueller Mimesis, die aus dem komplexen Ganzen der Wirklichkeit Aspekte herausfiltern muss. In Erinnerung an Zeiten des Eingebundenseins in eine natürliche Umwelt stellt er die Einheit von Natur und Kultur modellhaft wieder her. Paradigmatisch für die Einheit sind die Mythen der Indianer, sie repräsentieren für Baumgarten diese Einheit. Und mehr noch, in Mythen an sich, so meint er in seinem Statement, artikuliere sich gleich das Unbewusste und bestimme so die Tätigkeiten der gesamten Menschheit.

Der Künstler taucht gleichsam als Schamane auf, seine Bilder sind das Ergebnis einer mimetischen Praxis, in der laut Zabel „wissenschaftliches, künstlerisches und mythisches Weltbild zur Deckung“[349] kommen, und es entsteht ein Raum, in dem auch gleichberechtigter Dialog mit dem Anderen auf einer gemeinsamen Basis möglich ist.

Doch was wären die Bilder allein mit dem Künstler-Schamanen. Die „manipulierte Realität“ braucht ein interpretierendes Gegenüber. In archaischen Zeiten und bei Naturvölkern liest der Mensch alle Erscheinungen um sich herum (etwa Bäume und Sterne) und in seinem Inneren interpretierend. Im Zuge der Aufklärung und Verwissenschaftlichung der Welt haben sich die alten Bedeutungen der Erscheinungen

[349] Zabel (2001), S. 189

aufgelöst, nichts ist mehr dahinter. „Der Leser entnimmt dem Gelesenen nicht mehr einen Sinn, sondern er ist es, der dem Gelesenen einen Sinn gibt.“[350]

Als Leser kann auch der Betrachter bezeichnet werden, der nun ins Spiel kommt. Das Kunstwerk regt durch seine Erscheinung die Sinne des Betrachters an und wird dadurch zum Auslöser geistiger Prozesse, die über das Werk hinaus führen. Doch zuallererst ist der Part des Betrachters, das Kunstwerk zu enträtseln und zu vollenden. Die Gleichnisse und Metaphern müssen entschlüsselt werden. Aus den Andeutungen und dem mentalen „Gepäck“ des Betrachters, aus dessen Imagination, werden die Elemente zu neuen imaginären Wirklichkeiten kombiniert. Erst durch ihn vervollständigt sich das Werk. Das Kunstwerk macht nicht nur eine Aussage über die Welt, sondern auch über unser jeweiliges Verhältnis zur Welt.

Grundsätzlich ist mit Baumgartens Konzeption die Ethnologie in einer sehr eigenwilligen Weise ins Spiel gebracht worden und weist auf die Möglichkeit, die Kunst als Ethnographie gerade der eigenen Kultur zu denken. Für den weiteren Fortgang der Arbeit ist seine Konzeption im Hinterkopf zu behalten und an entsprechenden Stellen werden konkret Bezüge dazu hergestellt und genannt. Insgesamt jedoch ist Baumgarten keineswegs der alleinige Bezugspunkt dieser Arbeit und Argumentation. Es werden andere künstlerische Arbeiten gestreift und Richtungen innerhalb der zeitgenössischen Kunst erwähnt, die einen ganz neuen „ethnographic turn“ meinen. Baumgarten ist Auslöser der konkreten Fragestellung vorliegender Dissertation. Aber wie der Titel Imaginäre Tropen oder Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur verheißt, geht es nun grundsätzlicher um Annäherungen zwischen der Kunst und der Ethnographie und letztendlich um die Frage nach der Kunst als Medium der Erkenntnis, über uns selbst und die Anderen.

---

[350] Vilém Flusser, Die Schrift, Frankfurt/M. 1992, S. 76

3. Die Kunst, die Ethnologie und die eigene Kultur. Aspekte künstlerischer Feldforschung und teilnehmender Beobachtung

In diesem Kapitel wird nach künstlerischen Konzeptionen geforscht, in denen Ansätze einer Ethnographie der eigenen Kultur über die Thematisierung des Anderen vorgenommen wurden oder in denen ethnographische Methoden und Fragen zum Einsatz kamen. Aus dem Kontext der Moderne werden die Surrealisten herausgehoben, da bei Ihnen eine enge Verbindung zur Ethnographie bestand und auch Baumgarten hier ferne Ahnen hat. Ein Schwerpunkt liegt auf Konzeptionen der 1960er und 1970er Jahre. Das sind einerseits die entscheidenden Jahre in Baumgartens künstlerischer Entwicklung, und von hier aus kristallisiert sich zunehmend ein „ethnographic turn“ in der künstlerischen Methode heraus, der gegenwärtig die Diskussion in der Kunst nachhaltig bestimmt. Aus der Kunst der 1960er und 1970er Jahre werden Aspekte freigelegt, die von einer Hinwendung der Kunst zur eigenen Kultur sprechen und diese einer nahezu systematischen Analyse unterziehen. Als Beispiele werden dabei zwei grundlegende Positionen dargelegt, die gegensätzliche Herangehensweisen an die Kultur vermitteln und beide für Baumgarten wichtige Impulsgeber waren: Joseph Beuys und Marcel Broodthaers. Anschließend wird der Fokus Baumgarten verlassen. Es werden Entwicklungen skizziert, die ein gänzlich anderes Umgehen mit der Ethnographie und vor allem mit dem Anderen kennzeichnet. Es sind dann Entwicklungen unter postkolonialen Konstellationen, die wesentlich entschiedener als Baumgarten das Bild des Anderen dekonstruieren. Vor allem treten hier nun auch Künstler mit Migrationshintergrund auf, die die westliche Kultur mit ethnographischen Methoden analysieren.

3.1. Grundlagen: Ein Blick in die künstlerische Moderne

3.1.1. Die Anfänge. Erneuerung durch das Andere

Ein wesentliches Kennzeichen der künstlerischen Moderne ist das Wandern auf der Grenze zwischen „Kunst“ und „Nicht-Kunst“, das Überschreiten der Grenzen hin zu anderen Disziplinen, das Zurückkehren mit neuen Impulsen, das Negieren des Eigenen….Kunst ist nicht ohne ihr Anderes denkbar. In der Kunst des 20. Jahrhunderts war das Andere eine zentrale Kategorie, und zwar in vielfältigster Hinsicht und Funktion. Der moderne Mensch sucht Wahrheit im Unbewussten und im Anderen seiner eigenen Kultur. Die Ethnographie und die Psychoanalyse, die beide mit diesen Kategorien zu tun haben, werden zu wichtigen Disziplinen. Das ist zweifellos eine Traditionslinie, die auch bei Baumgarten fortwirkt.

Distanziert zur eigenen Kultur steht auch die Kunst, seit sie nicht mehr integrierter Bestandteil der Gesellschaft ist. War ehemals ihr Aufgabenfeld sowohl die Gestaltung der realen Welt als auch die Darstellung ihrer Welt-Bilder, so scheint sie in der Moderne endgültig sämtlicher Verpflichtungen enthoben. Sie wird zum Außenseiter der Gesellschaft, von der sie dennoch abhängt. Sie wird zum „Anderen" innerhalb der eigenen Kultur. Nicht zufällig identifizierten sich Künstler seither häufiger mit Außenseitern und mit so genannten „Wilden" als mit Repräsentanten der eigenen Gesellschaft[351]. Ethnographie war für die Künstler zunächst insofern von Bedeutung, als sie die Gegenstände der Naturvölker erschloss und sie in europäischen Sammlungen der Öffentlichkeit zugänglich machte, wo sie als Inspirationsquellen für die Kunstproduktion entdeckt worden waren[352]. Die Begegnungen mit der Kunst fremder Kulturen fanden in erster Linie im Museum und über das ebenfalls zu Beginn des Jahrhunderts einsetzende Genre kunstwissenschaftlicher Studien statt[353]. Bald aber schon kursierten die Artefakte massenhaft im freien Handel und bevölkerten die Ateliers und Wohnungen der Avantgardekünstler[354]. „Die Stilisierung primitiver Kunst zu einem abstrakten Vor-Bild zieht die eurozentristische Position einer ästhetischen Vereinnahmung nach sich."[355]

Wichtig für das Thema ist die Tatsache, dass in der Moderne nun auch von der „Außenstelle Kunst" ein distanzierter Blick auf die eigene Gesellschaft und Kultur möglich wurde und diese ins Visier genommen werden konnte. Eine kritische Haltung gegenüber den ästhetischen und sozialen Werten der etablierten Ordnung führte die Künstler zur Volkskunst, der naiven Kunst, der Kinderkunst und vor allem der Kunst der außereuropäischen „primitiven" Kulturen, die als „Hort des Ursprünglichen, des Unverfälschten, der Urform"[356] galten. An diesen Artefakten bewunderten sie die Exotik, die erotische Direktheit und stilistische Raffinesse, was eindeutig den eurozentristischen oberflächlichen Blick entlarvte. Doch die fremden Artefakte lieferten noch mehr: Die aus ihnen hergeleitete formale Innovation war gekoppelt an emanzipatorische und revolutionäre Ideen und Inhalte. Die Einfachheit in der künstlerischen Sprache der

---

351 Max Ernst etwa identifizierte sich mit dem Schamanen, nicht zuletzt deshalb, da dieser dank seiner Fähigkeit, mit den Elementen der geistigen Welt zu kommunizieren, wirksam handeln kann.

352 So behauptete auch André Masson in einem Interview, dass die Surrealisten „diese Kunst für die Künstler entdeckten, nicht für die Ethnographen, sondern für die kulturelle Welt". In: Evan Maurer, Dada und Surrealismus, in: William Rubin (Hrsg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1984, S. 565

353 Emil Stephan, Südseekunst, Berlin 1907; Paul Guillaumes Sculptures nègres, Paris 1915, Carl Einstein, Negerplastik, Leipzig 1915, Eckard von Sydow, Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit, Berlin 1923

354 Sowohl die Fauvisten und Kubisten in Paris wie die Expressionisten in Dresden und Berlin begannen in der ersten Dekade des Jahrhunderts afrikanische und ozeanische Kunst zu sammeln. 1908 stellt Henri Matisse eine Sammlung von 20 afrikanischen Objekten zusammen.

355 Heinrichs, Wilde Künstler, Hamburg 1995, S. 101

356 Hans-Jürgen Heinrichs, Wilde Künstler, Hamburg 1995, S. 33

fremden Kulturen repräsentierte für die Künstler eine für die eigene Kultur ersehnte Ursprünglichkeit. Denn in der Vorstellung des Primitivismus hat das Andere einen unmittelbaren Zugang zu ursprünglichen sozialen und psychischen Prozessen und eignet sich auch als Ort für eine neue politische Wahrheit. Angestrebt war ein Bruch mit den europäischen Traditionen, und die Kunst der Naturvölker wurde in durchaus provokanter Geste eingesetzt, um diesen Bruch zu erreichen.

Es ging eindeutig um die eigene Kultur, auch wenn es diese zu überwinden galt. Zunächst jedoch hielt man ihr „Anderes" und „Fremdes" entgegen. Das ist auch für unseren Kontext wichtig, denn in den Grenzbereichen zwischen Ethnologie und Kunst kann das Primitive und Exotische nicht völlig eliminiert werden[357]. Die Ethnologie ist die Wissenschaft vom Anderen, und sie geht von der Annahme aus, dass Andersheit außerhalb des eigenen kulturellen Kontextes stattfindet. Später werden wir mit komplexen Veränderungen in der Kunst und Ethnologie zu tun haben. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entsprach dem eigenen Ausgrenzen aus dem gesellschaftlichen und kulturellen Gefüge das Herausfiltern singulärer Artefakte aus dem kulturellen Gesamtgefüge fremder Kulturen. Dieses vollzog sich zeitgleich mit einer Hinwendung zur Subkultur, der proletarischen Kultur, dem Ausgegrenzten innerhalb der eigenen Kultur und zeigt sich auch in der Identifizierung des Künstlers im Benjaminschem Sinne mit dem Produzenten. Das Thema hat eng mit den vorherrschenden Paradigmen der eigenen Kultur in bestimmten zeitlichen Kontexten zu tun. Da die Beziehung zwischen Ethnologie und Kunst stets untrennbar mit den weltweiten gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Entwicklungen verbunden ist, ist der Charakter der Beziehungen zwischen beiden heute strukturell anders angelegt als zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Für einige Künstler der Moderne wurde die Begegnung mit dem kulturell Anderen tatsächlich Realität. Das war ein geschichtliches Novum. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, bildeten die ganz entfernten Kulturen noch keine nennenswerten Reiseziele[358]. Für die Symbolisten des 19. Jahrhunderts blieb die Fremde meist nur das

---

[357] Zum Primitivismus s. Robert Goldwater, Primitivism in Modern Painting, 1938 (gilt als Beginn der Forschung zum Thema); Werner Schmalenbach, Die Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst bis 1900, Basel 1961; Kat. Ausst. Weltkulturen und moderne Kunst, XX. Olympiade München, München 1972; William Rubin (Hg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1984; Karla Bilang, Bild und Gegenbild, Stuttgart 1990; Hans-Jürgen Heinrichs, Wilde Künstler, Über Primitivismus, art brut und die Tragbilder der Identität, Hamburg 1995.
Zum Exotismus vor allem: Kat. Ausst. Exotische Welten - Europäische Phantasien, Institut für Auslandsbeziehungen und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1987; Rolf Wedewer, Neuer Exotismus, in: Das Kunstwerk 5, 1980, S. 3-33; Götz Pochat, Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance, Stockholm 1970, Das so genannte Exotische, zu einem internationalen Symposion, in: Zeitschrift für Kulturaustausch des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 38. Jg. 1988, Heft 1

[358] Die Ausnahmen waren etwa Maler, die die Forschungsexpeditionen des 18. und 19. Jahrhunderts begleitet hatten. Diese verfolgten jedoch meist wissenschaftliche Interessen und auch wirtschaftliche und standen nicht im Kunstkontext ihrer Zeit. Das zeigt sich etwa an den Bildern des holländischen Malers Frans Post,

erträumte Paradies fernab der konventionellen gesellschaftlichen Hölle. Henri Rousseau war nie in Mexiko, sondern ließ sich bei Besuchen in Botanischen Gärten und auf der Weltausstellung inspirieren. Einer jedoch aus ihrem Umfeld wagte sich aus heraus aus den europäischen Salons hinein in die Welt der Südsee: Paul Gauguin. Er musste enttäuscht hinnehmen, wie die Realität seinen Traum vom Paradies zunichte machte. Allerdings bot schon ihm die Erfahrung der Unterlegenheit in einer tatsächlich völlig fremden Welt, deren Standards er erst erlernen musste, die Möglichkeit zu einer „Synthese von symbolistischer Imagination und ethnographischer Erfahrung“[359].

Von den Malern der Brücke, die im Dresdner Völkerkundemuseum bereits 1905 die Palau-Balken entdeckten und zu ihren Vorbildern gemacht hatten, reisten nur zwei tatsächlich in die Ferne: Max Pechstein zog es 1914 nach Palau, Emil Nolde nahm als Ethnograph an einer medizinisch-demographischen Expedition des Reichskolonialamtes nach Neuguinea teil. Während der eine in Palau seine zuvor an den Moritzburger Seen gelebte Gemeinschaft, Nacktheit und Naturverbundenheit, kurz das propagierte dionysische Lebensgefühl, tatsächlich im Original zu finden glaubte und bildnerisch festhielt, sah sich der andere in der Tradition der Forschungsreisenden und orientierte sich in erster Linie am Äußeren der fremden Wirklichkeit statt am Austausch mit den Menschen und sah seine Aquarelle als eine „Form künstlerischer Ethnographie“[360].

Am Beispiel des Surrealismus werden im Folgenden eine Möglichkeit der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Anderen und die Rolle der Ethnologie vorgestellt. Der Blick auf den Surrealismus und dessen Auseinandersetzung mit dem Anderen beziehungsweise dessen intensiven Austausch mit der Ethnologie beinhaltet für die thematische Schwerpunktsetzung ganz wesentliche Momente. „Im surrealistischen Denkgebäude nämlich ist, vermittelt über die ästhetische Erfahrung, von Beginn an eine Auseinandersetzung mit dem Anderen und vor allem mit dem kulturell Anderen eingebaut.“[361] Dieser Auseinandersetzung werden wir dann später auch wieder begegnen, wenn einer der wichtigen „postmodernen“ amerikanischen Ethnologen,

---

der die neuen Kolonien seines Landesherrn Moritz von Nassau bereiste und dort neben der detailgenauen Vegetation vor allem den Stand der Zuckerrohrindustrie festhielt.

359 Fritz Kramer, Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1981, S. 98

360 Nana Badenberg, Die Exotik des Dokumentarischen, in: Volkenandt, 2002, S.50. Das bestätigt auch Noldes eigene Einschätzung: „In wahrer Forschung glaubte auch ich mit meinen vielen Arbeiten etwas getan zu haben, ein klein wenig nur im Vergleich mit den großen Forschungsreisenden, jedoch etwas Besonderes und Gegensätzliches. Meines war nicht ‚wissenschaftlich’ photographisch (…), sondern ‚künstlerisch’ und lebendig Gesehenes.“ In: Emil Nolde, Welt und Heimat (1913-1918), Köln 1965, S. 145, hier zit. Nach Volkenandt, 2002, S. 50

361 Klengel (1994) S. 216

James Clifford, aus der surrealistischen Vorgehensweise Impulse für die Neudefinition der Ethnologie jenseits des positivistischen Modells herleitet. Zugleich teilt, wie wir gesehen haben, Baumgarten die Bewunderung der Surrealisten für die wunderbare Natur der fremden Welten.

3.1.2. Die Surrealisten und das Andere

Zunächst waren es das Unbewusste und der Traum, die Gegenpole der Vernunft, die im ersten Surrealistischen Manifest 1924[362], das noch ein nach allen Richtungen offenes Pamphlet auf der Suche nach einer theoretischen Prosa war, hervorgehoben wurden. Die Mythen und Gegenstände der Naturvölker nehmen im surrealistischen Denkgebäude eine prominente Stellung ein. Sie repräsentieren eine Art prärationale Schöpfung, durch die das sonst von der Kultur Verdrängte nach außen fließen kann.

In scheinbarer Analogie zum „primitiven Künstler“ stülpten die surrealistischen Künstler Fundstücken magische Qualitäten über und präsentierten sie zusammen mit Artefakten außereuropäischer Kulturen in Ausstellungen[363]. Gewünscht war eine Analogie im Hinblick auf psychische Kraft und assoziative Bedeutung zwischen den Formen des zeitgenössischen Künstlers und den Gegenständen des primitiven Künstler-Magiers. Die surrealistischen Künstler wollten das Potential des Unbewussten, das sich in Träumen und Mythen manifestiert, für ihre Ziele, die Grenzen zwischen Kunst und Leben zu eliminieren, aktivieren. In einer kritischen Haltung der Vorherrschaft der Rationalität gegenüber, setzten sie den Menschen als Maß aller Dinge ab und entwickelten eine kosmologische Vision der Welt, an deren ursprünglicher Ganzheit der Mensch nur partizipiert. „Den konfusen Reichtum des Unbewussten soll die écriture automatique als spontane der Vernunftkontrolle entzogene Niederschrift aufzeichnen.“[364]

In den dreißiger Jahren begann die Auseinandersetzung mit fremden Kulturen zunehmend, über das Adaptieren formaler Elemente fremder Artefakte in die eigene Gestaltung hinauszugehen. Die Surrealisten reagierten auf die Kolonialausstellung von 1931 in Paris mit einer von Aragon, Eluard und Tanguy organisierten eigenen Schau „Vérité sur les colonies“, in der sie statt exotischer außereuropäischer Kunst neuirländische Plastik aus der Sammlung Aragons und Eluards ausstellten und das aus konventionellen Liebhabern fremder Kunst bestehende Publikum brüskierten[365].

---

[362] André Breton, Erstes Manifest des Surrealismus, in: Metken, Günter (Hrsg.), Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente, Stuttgart 1976, S.21-50

[363] Die erste dieser Reihe war die Eröffnungsausstellung der Galerie Surréaliste in Paris am 16. März 1926, die das Werk Man Rays vorstellte und daneben eine Auswahl von ozeanischen Objekten aus den Sammlungen Bretons, Eluards und Louis Aragons präsentierte. Siehe Rubin (1984), S. 560

[364] Metken (1976), S. 10

[365] siehe Heinrichs (1995), S. 72f.

Adressat ihrer Kritik war die Kolonialmacht Frankreich, die sich mit den Gegenständen fremder Kulturen selbst feierte und diese zu Statusobjekten degradierte.

Während des zweiten Weltkriegs suchten Surrealisten wie Breton, Masson, Ernst, Tanguy und Paalen politischen Schutz in Nord- und Südamerika. Diese Erfahrungen auf Kuba, in Mexiko und den Vereinigten Staaten verstärkten das Bewusstsein für die Beutung der Kulturen des amerikanischen Kontinents. Wolfgang Paalen war der theoretische Kopf der Surrealisten und propagierte die indianische Kultur als einflussreichste Quelle für die Kunst des Nachkriegs-Europa[366]. Allein die Liebe der Surrealisten zu den Gegenständen fremder Kulturen ist hinreichend bekannt und ist im Sinne eines ästhetischen Primitivismus häufig untersucht worden, wobei der emanzipatorische Anspruch und die Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft im Vordergrund standen.

Anders geht Susanne Klengel vor und liefert damit für den Kontext dieser Arbeit Hinweise für einen frühen „ethnographic turn“ in der Kunst. Sie untersuchte den Surrealismus vor allem im Hinblick auf die geographischen Räume, in denen die Begegnungen mit „anderen“ Welten stattgefunden haben, und zwar sowohl im Paris der 1920er Jahre als auch in den 1930er und 1940er Jahren in fernen Gefilden. Dabei stützt sie sich auf den amerikanischen Kulturtheoretiker und Anthropologen James Clifford, der die These eines „ethnographic surrealism“ als Ergebnis seiner Lektüre der Werke Walter Benjamins aufstellte.

Ausgehend von den Erkundungen der eher peripheren Orte der Pariser Stadtlandschaft attestierte Clifford den Surrealisten ethnographische Strategien des Erkundens und Hinterfragens der eigenen Kultur (4.2.2.1.)[367]. Auf ziellosen Streifzügen flanierten die Künstler und Literaten abseits der zentralen Orte des etablierten gesellschaftlichen Lebens und der offiziellen Geschichte und Kultur durch die Gassen und über die Plätze von Paris. Fasziniert von den alltäglichen Dingen entzündete sich die Phantasie, und es entwickelnden sich Bilder und Metamorphosen. Der im eigenen Umfeld geschulte Blick bot nach Klengel die Voraussetzung für eine differenzierte Wahrnehmung während der Reisen in entfernte kulturell fremde Regionen[368].

---

366 Bis heute haben die Phasen kulturellen Wandels ihre Orientierung nur intuitiv gefunden; so wurde die Kunst des Okzidents abwechselnd von der Asiens, Afrikas und Ozeaniens befruchtet, heute ist es verständlich geworden, weshalb jetzt der Augenblick gekommen ist, den enormen Reichtum der indianischen Formen in das Bewußtsein der modernen Kunst zu integrieren...“ in: Paalen (Hrsg.,) DYN4-5, Dez. 1945, Einführung, zit. nach Rubin (1994), S. 600

367 James Clifford, On Ethnographic Surrealism, in: ders., The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literatur, and Art, Cambridge/London 1988, S. 117-151

368 Klengel (1994), S. 12

Dieser ist unmittelbar verzahnt mit dem interdisziplinär ausgerichteten surrealistischen Diskurs, den insbesondere fundierte Kenntnisse über zeitgenössische ethnologische Debatten charakterisieren. Vor allem in den Werken der Schriftsteller überschneiden sich literarisch-poetische, historisch-dokumentarische und theoretische Diskurse. Dokumentarische Beschreibung und poetische Fiktionalisierung beobachtet man etwa in den Beschreibungen Aragons von den Pariser Passagen, die künstlerisch zu mehrfach kodierten Orten werden, aus denen sich historische und anthropologische Erkenntnisse ziehen lassen[369]. Während die Objekte der außereuropäischen Kulturen fast ausschließlich unter dem auratischen Aspekt wahrgenommen wurden, wurden die bekannten Dinge mit Sinn für das Poetische, Geheimnisvolle und Befremdliche uminterpretiert.

Dem Erwandern der abseitigen Orte, entlang einer imaginären Landkarte jenseits des offiziellen und etablierten Paris, entspricht das surrealistische Bestreben, Europa als kulturelles Zentrum zu kritisieren. 1929 wurde in der belgischen Zeitschrift Variétes eine surrealistische, wahrscheinlich von Yves Tanguy gezeichnete Weltkarte unter dem Titel *Le monde au temps des surréalist* (Abb. 127) abgedruckt. Die Karte ironisiert den objektiven, wissenschaftlichen Anspruch der Kartographie, gerade indem sie diesen für ihre Zwecke einsetzt. Sie gibt Aufschluss über das surrealistische Weltbild, ist programmatisch und subjektiv. Die Größenverhältnisse der Kontinente, Länder und Orte haben sich grundlegend verändert. Sie wurden neu umrissen, aufgebläht oder sind geschrumpft, jeweils ihrer Bedeutung für die Surrealisten entsprechend. Im Zentrum der Karte befindet sich der Pazifische Ozean mit seiner Inselwelt. Vor allem die Osterinsel ist bedeutend angewachsen, denn Artefakte von ihr befanden sich in den Sammlungen der surrealistischen Künstler und wurden zusammen mit Werken von Man Ray 1926 unter dem Titel *Objects des Iles* gezeigt. Als weitere privilegierte nicht-okzidentale Regionen erscheinen das mächtig dargestellte Alaska und Grönland, also Gebiete der Indianer und Inuit. In Mittelamerika sind nur Mexiko und Peru eingezeichnet, wohl aufgrund des großen Interesses, das den altamerikanischen Kulturen entgegengebracht wurde. Auch Russland und China sind vergrößert als Orte des revolutionären Aufbruchs dargestellt.

Den privilegierten Regionen stehen solche geringerer Bedeutung oder gar ignorierte gegenüber. Amazonien und die Indianerkulturen der Tropen, die Karibik, die später in der Exilzeit bedeutsam wurde und die Vereinigten Staaten mit den Terrain der Hopi und Zuni, die Max Ernst und andere in der 40er Jahren kennen lernen sollten, fehlen zu dieser Zeit noch völlig. Afrika ist kleiner als Europa dargestellt, denn seine Objekte fanden nicht das gleiche Interesse bei den Surrealisten wie etwa bei den Expressionisten oder Kubisten. Indien spielt nur noch eine marginale Rolle. Europa ist

---

[369] siehe auch Klengel (1994), S. 32

an den äußersten linken Rand abgedrängt worden. Von seiner reduzierten Gestalt erhebt sich ein riesiges Irland, das die Surrealisten aufgrund der keltischen Vergangenheit verehrten. Am Kontinent selbst fällt das uneingeschränkte Zentrum Paris auf, das ein Pendant in Konstantinopel findet. Als Namen von Nationen sind nur Deutschland und Österreich-Ungarn eingezeichnet, die auf das 19. Jahrhundert und die Romantik hinweisen. Völlig von der Landkarte gelöscht sind die Kolonialmächte. Die Karte ist eine provokante Geste, die das eurozentristische Weltbild völlig durcheinander bringt. Anstelle des traditionellen Zentrums rücken nun die Peripherien ins Zentrum. Ein konkretes ethnologisches oder anthropologisches Interesse an fremden Regionen spricht aus der Karte nicht heraus. Sie ist eher eine „polemische Geste der surrealistischen Kulturkritik“[370].

> „Die mentale Reise in die Territorien der Träume, des Unbewussten oder in die durch die poetische Aura der Gegenstände produzierten Reiche der Imagination bedurfte keiner realen Reise in exotische Regionen. Die Erfahrung des Ähnlichen und Verschiedenen, des Bekannten und Fremden, des Hier und Anderswo blieb im frühen Surrealismus der 20er Jahre meist auf Paris beschränkt. Dieses ‚Paris der Surrealisten’ (Banquart) bot zunächst Exotik genug.“[371]

Gleichwohl entwickelte sich in diesem Paris ein reger Austausch zwischen der Ethnologie und der surrealistischen Kunst, der sich in der 1929-30 von Georges Bataille herausgegebenen Zeitschrift „Documents“ niederschlug. Bei der Gruppe um Georges Bataille handelte es sich um eine Art Dissidentengruppe[372], die sich von André Breton als geistigem Kopf der Surrealisten trennte und für die die Auseinandersetzung mit ethnologischer Fachliteratur kennzeichnend war. Bataille hatte sich ursprünglich selbst als Ethnologe versucht. Die Ethnologie lieferte ihm das Material,

> „das die Kräfte des im Verhältnis zur zwanghaft integrierten ‚Homogenität’ der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Rationalität belegen sollte: die Kräfte ekstatischer Sexualität, des Rausches und des Traumlebens, die Kräfte der Auflösung und Überschreitung der Ich-Grenzen, mit deren explosiver Gewalt die ästhetische und politische Bewegung des Surrealismus die Zwangsdecke der bestehenden Realität zum Einsturz bringen wollte.“[373]

Das politische subversive Außerhalb fand Bataille jedoch vornehmlich in Paris selbst, in den Ausgegrenzten und Verachteten, den Huren und Bettlern, den Irren und Rebellen und nicht zuletzt in den eigenen Reihen der Bohémiens und Künstler. Aber es ging auch weiterhin um das ferne Andere. Die jeweils individuellen Erfahrungen der Surrealisten im Exil und auf Reisen führten schließlich zu einem „differenzierten Bild“, das die

---

370 Klengel, S. 39
371 Klengel, S. 39
372 Zu ihnen gehörten neben Bataille u.a. Antonin Artraut, André Masson, Georges Limbourd.
373 Hinrich Fink-Eitel (1994), S. 205

generalisierte Ästhetisierung des Exotismus der 20er Jahre korrigierte[374]. Viele der Mitglieder waren sowohl künstlerisch wie ethnographisch tätig. Sie waren ästhetisch, ideologisch und anthropologisch an nicht okzidentalen Kulturen sowie am Dialog mit dem kulturell Anderen interessiert und wandten sich gleichzeitig der sich institutionalisierenden wissenschaftlichen Ethnologie zu[375].

Michel Leiris nahm nach seinem Verlassen der Surrealistengruppe 1929 an der oben erwähnten Afrika-Expedition teil[376]. Er bekannte sich zum Beruf des Ethnographen, ohne deswegen das literarische Arbeiten aufzugeben. Vielmehr verschmolz er in seinen Texten geradezu den surrealistisch-ästhetischen mit dem ethnographisch-wissenschaftlichen Diskurs. Auch manche Ethnologen gingen über ihr klassisches Terrain hinaus und waren offen für die surrealistische Ästhetik. Lévi-Strauss hatte während seiner Exilzeit Anfang der 40er Jahre in New York Kontakt zu den Surrealisten. Seine Freundschaft mit André Breton und Max Ernst beeinflusste die Orientierung seiner Arbeit[377]. Indianische Kunst und Mythologie bildeten wichtige Gesprächsthemen der Freunde, die gemeinsam primitive Kunst sammelten. Kunst ist für Lévi-Strauss „ein Wegweiser, ein Lehrinstrument, eine Anleitung für die Wirklichkeit gewissermaßen“[378] gewesen. Darüber hinaus bemerkte er eine „Analogie“ in der Intention seiner Bücher und der Kunst Max Ernsts, die sich auf dessen Kritik am Schöpfertum des Künstlers begründete und auf seiner Hervorhebung, dass der Künstler nur Medium für den unerschöpflichen, im Unterbewussten verborgenen Bildervorrat sei[379].

Doch bei aller intensiven Auseinandersetzung mit den fremden Kulturen über die Ethnographie und bei aller Offenheit für die Dinge der Lebenswelt, waren die Blicke der

---

374 Klengel, S. 168

375 Teilweise wurden selbst ethnologische Beschreibungen verfasst, wie von Kurt Seligmann oder Wolfgang Paalen, die gleichberechtigt stehen sollten „neben unzähligen experimentellen literarischen und künstlerischen Ausdrucksformen, die den Wunsch der Auseinandersetzung mit dem kulturell Unvertrauten erkennen lassen. Siehe Klengel, S. 169

376 Siehe den inhaltlichen Bezug in Baumgartens Arbeit *Métro-Nome* (2.2.3.). In den ethnographischen Kontext wird Leiris weiter unten gesetzt (4.1.6).

377 „Ich lese die Mythen mit dem größten Vergnügen. Wenn ich an die großen Vorgänger denke - wie Frazer oder Lévy-Bruhl-, die diesen intimen Kontakt mit dem Stoff des Mythos als den unfruchtbarsten Teil der Arbeit betrachteten, scheint mir, dass eine totale Transformation der Ethnologie stattgefunden hat. Ich glaube, dass sie zu einem großen Teil dem Surrealismus zugeschrieben werden kann.“ Claude Lévi-Strauss, Mythos und Bedeutung, Frankfurt/Main 1980, S. 232

378 Claude Lévi-Strauss, „Primitive“ und „Zivilisierte“, Zürich 1972, S. 135

379 „Gibt es nicht eine unbezweifelbare Analogie zwischen dem, was ich, lange nach ihm, in meinen Büchern versucht habe, und der Stellung, die er der Malerei stets zugewiesen hat? Wie die Gemälde und Collagen von Max Ernst entwickelte sich mein der Mythologie gewidmetes Unternehmen mit Hilfe äußerer Anleihen, der Mythen selbst in diesem Falle: wie Bilder, ausgeschnitten aus den alten Büchern, in denen ich sie fand, lassen sie sich frei über die Seiten verteilen, in Arrangements, die viel eher von der Art und Weise diktiert werden, wie sie sich in mir denken, als dass ich sie/bewusst und mit überlegter Absicht vorschriebe.“ In: Claude Lévi-Strauss, Der Blick aus der Ferne, München 1985, S. 355f.

Surrealisten keineswegs frei von Projektionen auf die Landschaft und die Natur Amerikas. Trotz der Begegnungen mit Vertretern anderer Kulturen und detaillierter Kenntnis von fremden Orten und Landschaften, die eine interdisziplinäre Diskursform und selbstkritische Überprüfungen mit sich brachten, lebten mythisch-utopische Perspektive und Idealisierung eines naturhaften und ursprünglichen Amerika. Wie bereits im Pariser Stadtraum, hinter dessen Banalitäten sich gleichsam eine zweite Natur des Geheimnisvollen auftut, so entpuppt sich auch später bei der Begegnung mit dem echten Pflanzendickicht tropischer Gärten und amerikanischer Urwälder hinter dem scheinbar offensichtlichen eine ganz andere Natur.

Angesichts der surrealistischen Bilder, den Meeren und Wäldern Max Ernsts, die für die mit Ursprünglichkeit assoziierten Wälder und Regionen und autonom lebenden indianischen Kulturen stehen, kann eher von „seelischen Binnenlandschaften“[380] gesprochen werden, die sich in der Malerei spiegeln. So erscheint auch die *Rheinische Nacht* von Max Ernst eher ins dunkle schwüle Dickicht eines fernen Dschungels zu führen als an die Rheinauen. Hier eröffnet sich tatsächlich ein direkter Bezug zu Baumgartens photographischen Streifzügen durch die Rheinauen. Die Natur ist das idealisierte, sie steht für das Dunkle und Unbewusste, bei den Surrealisten – und auch bei Baumgarten.

Stets ging es darum, im Anderen das eigentliche Selbst zu finden. Antonin Artaud reiste 1936 nach Mexiko, wo er eine idealisierte authentische indianische Gesellschaft zu finden hoffte, die der westlichen Kultur den Weg aus dem Rationalismus zu finden helfen sollte. Seine Suche führte ihn bis zu den im unwegsamen Norden des Landes lebenden Tarahumara-Indianern. Der Aufenthalt bei ihnen wurde in Form von Texten über Landschaft, Kulte und Riten der Indianer verarbeitet, in denen sich seine Träume von einer intakten, der europäischen entgegen gesetzten Welt ausdrücken. So erschien ihm der Lebensraum der Tarahumara als tellurische Landschaft, in die geheimnisvolle Zeichen eingeschrieben scheinen („la montagne des signes“) und wo die indianische Gesellschaft mit ihren Peyote-Zeremonien neue Horizonte jenseits des entzauberten eröffnet. Auch Benjamin Péret beschäftigte sich intensiv mit den nicht-okzidentalen Kulturen Mexikos und stellte eine Anthologie verschiedener indianischer Mythen, Erzählungen und Legenden zusammen, mit der er den Nachweis einer Affinität zwischen dem Indianischen und dem Surrealistischen erbringen wollte[381], und mehr noch: Es ging den Surrealisten wie Lévi-Strauss um das Auffinden einer ursprünglichen Einheit des Denkens, einer geistigen Heimat, die freilich nie gefunden werden konnte, da sie selbst ja nur eine westliche Sehnsucht war. Desillusioniert blickte schließlich Breton 1955 zurück, denn die Ethnologie konnte die Kluft zwischen der eigenen Kultur

---

[380] Günter Metken, (1974), Einleitung
[381] Klengel S. 66

und den fremden nicht verringern[382]. Ihre intensive Auseinandersetzung mit dem Anderen führte wiederum nur zu einer weiteren Episode innerhalb der Geschichte der Europäischen Moderne, die stets die Wahrheit außerhalb des eigenen gesellschaftlichen und kulturellen Kontextes ansiedelte. Doch es waren nicht mehr nur die Formalien fremder Kulturen wie noch im Expressionismus, die zu Neuerungen führten, sondern das Andere wurde bereits außerhalb und innerhalb angesiedelt, innere Bilder und Assoziationen formulierten das Bild der Fremde und spielten ein Spiel mit der Realität.

Zusammenfassend sind es vor allem die Interferenzen zwischen der ästhetischen Avantgarde und der noch jungen wissenschaftlichen Disziplin Ethnologie und deren Erkenntnismethoden, die für jede weitere Untersuchung der Beziehungen zwischen Kunst und Ethnographie relevant sind und die durch Baumgarten eine neue Richtung gefunden haben. Die kritische Infragestellung des eigenen kulturellen Kontextes und das Misstrauen gegenüber dem bürgerlichen Subjekt erleichterten den Zugang und das Verständnis für andere Kulturen. Ebenso wichtig sind jedoch die Hinwendung zu peripheren Orten und die poetische Neuinterpretation von scheinbar banalen Alltagsgegenständen und -situationen aus einer eher distanzierten kulturkritischen Perspektive heraus. Mit einem „subversiven“ Blick wurde die eigene Kultur in den Blick genommen, und überkommene gesellschaftliche Regeln wurden unterwandert.

Um Offenheit für die Vielschichtigkeit der Wirklichkeit und Kontakt mit anderen Kulturen praktizieren zu können, ist eine Hinwendung zur eigenen Kultur, eine Standortbestimmung notwendig. Zu einer solchen ist es im Bereich der Bildenden Kunst vor allem seit 1960 vehement wie kaum zuvor gekommen. Wir verlassen an dieser Stelle die explizite Auseinandersetzung mit dem kulturell Anderen und werfen einen Blick in den zeitlichen Kontext, innerhalb dessen sich Baumgartens Arbeit entwickelte.

3. 2. Das kulturelle Feld wird neu vermessen: Die 1960er und 1970er Jahre

Die intensive Auseinandersetzung mit der Ethnographie ist zunächst kein herausragendes Kennzeichen der Kunst der 1960er Jahre. Interessanterweise gab es ausgerechnet von Seiten der abstrakt arbeitenden US-amerikanischen Künstler eine hohe Affinität zu einem allen Mythen zugrunde liegenden Geist und auch für

---

[382] „Leider war die Ethnographie trotz unserer Ungeduld nicht in der Lage ausreichende Schritte zu unternehmen, um die Entfernung zwischen uns und den alten Maya oder der zeitgenössischen Kultur der Ureinwohner Australiens zu verringern. Nach wie vor kennen wir zum großen Teil ihre Wünsche nicht, und wir haben von ihren Bräuchen ein nur sehr bruchstückhaftes Wissen. Die Inspiration, die wir aus ihrer Kunst ziehen konnten, blieb letztlich unwirksam, weil es uns an dem fundamentalen, organischen Kontakt fehlt, so dass ein Gefühl von Wurzellosigkeit bleibt.“ Breton, zit. nach Rubin (1984) S. 604

Gegenstände fremder Kulturen[383]. Die Auseinandersetzung mit der Ethnologie ist marginal gewesen. Es war in erster Linie eine formalistische Bewegung, die sich durch ihre extreme Reduziertheit in Verbindung mit Mythen glaubte. In der Plastik der Zeit wurde eine Art Materialfetischismus betrieben, der Materialien des Industriezeitalters etwa magische Qualitäten zusprach und bewusst Anleihen bei Verfahren der damals noch so genannten Stammeskunst machte[384].

Es sind jedoch im Folgenden nicht solche offensichtlichen Anleihen bei der Ethnographie, die im Hinblick auf einen „ethnographic turn“ in der Kunst von Bedeutung sind, sondern die grundlegenden Änderungen im Selbstverständnis der Kunst selbst. Es geht um strukturelle Beziehungen zwischen Kunst und Ethnographie, wie sie ansatzweise, doch richtungsweisend in Methode und Absicht, der surrealistischen und ethnologischen Aktivität zugesprochen werden konnten. Jetzt findet der Rekurs auf die Ethnographie konzeptueller statt, meist ohne mythisch gefärbte Reisen in andere Welten.

In den 1960er Jahren wurde zunächst Basisarbeit in der eigenen Kultur geleistet. Die Kunst befragte vehement wie kaum zuvor ihre traditionellen Orte und Grenzen. Sie bot nicht mehr den kulturellen Gegenpol zu einer nach knallharten ökonomischen und politischen Regeln funktionierenden Gesellschaft, sondern bestimmte die Kultur selbst zu ihrem Gegenstand. Aber nicht nur Kultur in einem traditionellen Verständnis ist gemeint, sondern ebenso Ökonomie, Politik oder Wissenschaft und - das ist das Entscheidende - auch das alltägliche Leben und die Welt der Massenmedien. Darüber hinaus ist ein wesentliches Merkmal der damaligen Avantgardekunst die Verzahnung mit anderen Gattungen und außerkünstlerischen Methoden.

Das Andere bekommt dabei neue Bedeutungen und Funktionen. Für die Surrealisten und für die Moderne generell war das Andere das unter der Realität verborgene und weit entfernte. Der Künstler war dafür zuständig, er repräsentierte das Andere, konnte es sprechen lassen. Das tritt nun zurück. Anstatt das Andere von der gesellschaftskritischen, doch gleichwohl eurozentristischen Perspektive aus als das

---

383 Dieses hatte aber den Nimbus einer sophisticated daherkommenden Erscheinung des Zeitgeistes, der sich auch in der Kombination von Abstrakter Kunst und ausgefallenen fremden Artefakten niederschlug. Aber, wie Martin Müller bemerkte, blieb eine „theoretisch reflektierte, geschweige denn systematisch soziokulturelle Auseinandersetzung mit mythologischen oder ritualistischen Denk- und Verhaltensformen“ außerhalb des Interesses des Abstrakten Expressionismus. „Sie dienen eher als Rechtfertigung denn als Motiv für einen historisch nachvollziehbaren Rückzug in die künstlerische ‚Innerlichkeit’ Martin Müller, Wie man einem toten Hasen Bilder erklärt; Alfter 1994, S. 17. Siehe dazu die Arbeiten von Marc Rothko, Gottlieb und Arnold Newman. Auch Jackson Pollocks „drip-paintings“ wurden in einem quasi-rituellen Akt hergestellt, der in einem metaphysischen Akt auf das Metaphysische zielte.

384 Ein prominentes Beispiel sind die verschiedenen Nagelfetische, deren frühestes Beispiel das 1921 entstandene vernagelte Bügeleisen von Man Ray ist, das in den 60er Jahren in den Nagelobjekten von Günter Uecker und Lucas Samaras Nachfolger fand.

bessere gegenüber der eigenen Kultur anzusehen (zumindest in der Kunst war das fast durchweg gängiger Tenor), wird nun Grundlagenforschung in der eigenen Kultur betrieben. Die Kunst stieg von ihrer extraordinären, auf das Andere und auf den Schein spezialisierten Stellung herab und wandte sich dem Alltag und den Niederungen der eigenen Kultur, also gewissermaßen dem Anderen der Hochkultur zu. Das ist eine Grundtendenz. Ende der 1960er Jahre taucht dann auch das Andere im Sinne von alternativen Lebensweisen zur kritisierten eigenen Gesellschaft auf. Das ist dann auch die Zeit, als Lévi-Strauss intensiv diskutiert wird und Lothar Baumgarten zu arbeiten beginnt. Die Methoden der Ethnologie werden für einige Künstler von großer Wichtigkeit für ihre künstlerischen Intentionen. Es ist auch die Zeit, als die Ethnologie sich angesichts der auseinander fallenden kolonialen Welt ihrer Rolle besinnt und selbst ein Ausstieg aus dem Feldforschungsgeschäft in Betracht gezogen wird.

Im Hinblick auf den „ethnographic turn“, sprich auf die Hinwendung der Kunst zu ethnographischen Methoden und Fragestellungen, sind in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre folgende Phänomene besonders bedeutsam:

- Die Kunst expandiert und öffnet ihre Grenzen. Es geht um die Kunst und die Kontexte und damit um den ganzen gesellschaftlichen und kulturellen Bereich[385].

- Die Kunst wendet sich im Sinne einer Vereinigung von Kunst und Leben der Wirklichkeit des Lebens, seiner Ereignisse, Objekte und Orte zu. Eingebunden sein in die Wirklichkeit heißt auch Kontakt zur Umgebung suchen. Fabrikhallen, die Straße, die Natur wurden die neuen Orte der Kunst[386].

- Die künstlerische Geste wird reduziert. Wesentlich ist dabei allein die künstlerische Idee, die Ausführung unterscheidet sich teilweise kaum von der anderer Kontexte und Disziplinen.

---

[385] Vor allem in den 60er Jahren werden von allen Ecken und Enden die traditionellen Kunstgrenzen überschritten. Vorbereitungen dazu lassen sich freilich schon in der frühen Moderne finden. Ebenso scheint die zeitliche Eingrenzung sinnvoll, weil auch Baumgartens Arbeit hier direkt wurzelt; und die wesentlichen Paradigmen der Kunst der 1990er Jahren werden hier formuliert.

[386] An dieser Stelle sei vor allem der Aspekt der „site-specifity“ besonders hervorgehoben. Nach der Grundlagenforschung der Wahrnehmungsbedingungen in Kunsträumen durch die Minimal art, wandte sich Robert Smithson Orten im industriell ausgelaugten Niemandsland vor den Städten zu, die er aufgrund ihrer vom Kunstkontext ausgeschlossenen Lage „Non-sites“ nannte und damit grundlegende Veränderungen in der Verortung von Kunst, dem „siting of art“ vornahm und die neuen Gebiete einem „mapping“, einer Art ethnographischem Vermessen, unterzog. Solche ortspezifischen Projekte fanden konkret außerhalb des Kunstkontextes statt und brauchten keine konkrete körperhafte Ausführung mehr. Die traditionellen Termini hatten endgültig ausgedient, stattdessen ging es um Aspekte wie Industriekultur, Natur und Ökologie. Der Weg führte vom Medium über den Raum des Museums, vom institutionellen Rahmen zu diskursiven Netzen und sozialen Aspekten.

- Künstler beobachten, sammeln, beschreiben, dokumentieren. Sie sind teilnehmende Beobachter der eigenen Kultur, brauchen aber keine Sprachbarrieren zu überwinden und kulturelle Codes zu knacken.

- Statt neue Bildwelten zu schaffen, wird die Dokumentation in sekundäre Medien wie Photographie, Tonband, Film oder die Reproduktion im Medium Buch als Strategie eingesetzt.

- Die Repräsentationsmechanismen werden untersucht. Zur Hinwendung zur Realität gehört auch die Entlarvung ihrer medialen Vermittlung. Insgesamt geht es wesentlich um das Verhältnis von Realität und Repräsentation[387]. So lassen sich erste Anknüpfungspunkte zwischen Kunst und Ethnographie auch hinsichtlich ihrer Repräsentations- und Vermittlungsmedien festhalten.

- Die Kunst selbst untersucht das System Kunst. Konzeptuelle Kunst und institutionelle Kritik entdecken in der Kunst einen Ort ethnographischer Forschung[388].

- Ein neues Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter wird anvisiert: Wesentlich wird der Dialog. An die Stelle des formal geschlossenen Werkes tritt das offene Werk, in dem das Individuum des Rezipienten selbst zum konstituierenden Element wird, während der Autor zurücktritt.[389]

- Die bislang vernachlässigten sozialen Aspekte brachten das Paradigma Sprache nun in den Dialog mit der Umgebung ein. Sprache wird nicht mehr nur ein Modell

---

[387] Die documenta V 1972 brachte das Motto der Kunst an der Wende von den 60er zu den 70er Jahren auf den Punkt: „Befragen der Realität - Visuelle Sprachen (Bildwelten heute)“, wobei die breit gefächerte Wirklichkeit zwischen Kunst und Nicht-Kunst Thema der Kunstausstellung wurde und verschiedene Realitätsebenen gleichberechtigt nebeneinander stehen konnten: Werbung, Science-fiction, utopische Architektur, Comics, politische Propaganda, Künstlermuseen, Trivialemblematik und Realismus, religiöse Bildwelten, Bilder von Geisteskranken und das, was Szeemann als „individuelle Mythologien“ bezeichnet und was weiter unten konkret zur Sprache kommt (siehe 3.3.2.1.).

[388] Die Kunstwelt wurde ein prominentes Forschungsfeld des „Künstler-Ethnologen“ und stand exemplarisch für den gesamtgesellschaftlichen Kontext. Die ökonomischen und ideologischen Prämissen des Kunstbetriebs waren analysiert und enthüllt worden, der Künstler entmythologisiert und entromantisiert. Offen gelegt waren nun die Prämissen der Wahrnehmung, die Konstruktion der Kunst durch Institutionen, Sammler, Künstler, Interpreten, den Markt.

[389] Bereits vor aller konkreten Beteiligung des Rezipienten in den Happenings und Environments hatte John Cage mit seinem Konzept der „indeterminancy“, der Unbestimmtheit eines Werkes, den Grundstein für eine dialogische Situation gelegt, deren Ablauf nicht von vornherein festgelegt ist. Dieser Aspekt wird dann vor allem wichtig, wenn es gilt, gleichberechtigten Dialog entstehen zu lassen und auch im Hinblick auf die Möglichkeiten einer Ethnographie der eigenen Kultur, die anders als die Ethnographie in der Fremde zur gleichen Zeit, wesentlich auf das Mitwirken des Gegenüber, auf den Dialog mit dem Menschen als konstituierenden Teil der zu untersuchenden Kultur setzt. Dialog ist auch eines der grundlegenden Paradigmen der gegenwärtigen Ethnologie (siehe 4.2.1.2.).

für alle Systeme[390], denn alles wird als Text begriffen, sondern ist im Sinne Bachtins selbst als dialogische Handlung aufzufassen[391].

- Die Ethnographie als Wissenschaft vom Anderen wird vor allem in einer Zeit wichtig, als das Selbstverständnis der Kunst zur Disposition steht und es sich an anderem misst und nach Alternativen gesucht wird.

Der erste Schritt der künstlerischen Feldforschung in der eigenen Kultur brachte eine Art Bestandsaufnahme und Inventarisierung nahezu aller materiellen Dinge und begann auch die immaterielle Werte und auch die politischen Dimensionen zu analysieren. Eine neue problembewusste engagierte Kunstpraxis wollte der Wirklichkeit in ihrer ganzen Vielschichtigkeit gerecht werden, ihr „Gewordensein" ergründen, die Fassaden aufbrechen. Eine Kunst, die auf die Erforschung der eigenen Kultur zielt, muss sich einzelnen Aspekten zuwenden und an den Orten ihres Eingriffs die sozialen, topographischen, historischen und kommunikativen Koordinaten berücksichtigen. Dies ist Grundvoraussetzung nicht nur für künstlerische Strategien, welche die eigene Kultur untersuchen, sondern auch für die, die modellhaft den Dialog mit anderen Kulturen suchen und initiieren.

Der Zusammenbruch alter Kunstdefinitionen war stets von sozialen Bewegungen beeinflusst. Grundsätzlich jedoch schwingt noch Ende der 1960er Jahre ein spielerischer, ironischer Impuls bei fast allen Arbeiten mit, dafür stehen Baumgartens frühe Arbeiten. Dem System wurde eine Absage erteilt. Stattdessen wurde ihm vor dem Hintergrund der Forderung nach Befreiung der Sinne und politischer Selbstbestimmung das Subjekt gegenübergestellt. Als ein Beispiel sei nur die 1968 gegründete Lidl-Gruppe

---

390 Die Universalisierung des Textbegriffs liegt allen grundlegenden Theorien der 1960er Jahre zugrunde: dem Strukturalismus wie der Systemtheorie, und sie schlägt sich auch in den Arbeiten von Lévi-Strauss, Lacon, Derrida und eben auch der Kunst wie wir bereits oben angedeutet haben, nieder.

391 „Das Problem der Grenzen von Text und Kontext. Jedes Wort (jedes Zeichen) eines Textes führt über seine Grenzen hinaus. Es ist unzulässig, die Analyse (von Erkenntnis und Verständnis) allein auf den jeweiligen Text zu beschränken. Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Texts mit anderen Texten und die Umdeutung im neuen Kontext (in meinem im gegenwärtigen, im künftigen). Der vorweggenommene Kontext der Zukunft ist die Empfindung, dass ich einen neuen Schritt mache (mich von der Stelle bewegt habe). Die Etappen dieser dialogischen Bewegung des Verstehens sind: Ausgangspunkt – der vorliegende Text, Bewegung zurück – die vergangenen Kontexte, Bewegung nach vorn – Vorwegnahme und Beginn) des künftigen Kontextes.
Der Text lebt nur, indem er sich mit einem anderen Text (dem Kontext) berührt. Nur im Punkt dieses Kontaktes von Texten erstrahlt jenes Licht, das nach vorn und hinten leuchtet, das den jeweiligen Text am Dialog teilnehmen lässt. Wir unterstreichen, dass dieser Kontakt ein dialogischer Kontakt zwischen Texten (Äußerungen) und nicht ein mechanischer Kontakt von ‚Oppositionen' ist, der nur im Rahmen eines einzigen Textes (nicht aber zwischen dem Text und dem Kontext) zwischen abstrakten Elementen (Zeichen innerhalb des Textes) und nur in der ersten Etappe des Verstehens von Bedeutung und nicht von Sinn) notwendig ist." Bachtin, M.M., Ästhetik des Wortes, (Hrsg. R. Grübel), Frankfurt 1979, hier zit. nach Weibel, Kontext Kunst S. 12

erwähnt, die eine Serie künstlerischer Eingriffe in die politische und soziale Realität vornimmt[392].

Phantasie ist die Grundvoraussetzung für einen selbsttätigen und konstruktiven Umgang mit den Bedingungsfaktoren der Wirklichkeit. Bachtins Beschreibung der Lachkultur als Volkskultur[393], als Kultur der Massen beeinflussten den Geist der Studentenrevolte ebenso wie etwa Blochs „Prinzip Hoffnung". Spiel, Grenzüberschreitung, Rebellion, Utopie…das Andere der repressiven Realität scheint an diesem Punkt nah davor zu sein, das Eigene zu werden….doch das gelang so wenig, wie die es der Kunst tatsächlich gelang, sich aufzulösen. Aber es ist viel passiert: Der Künstler will zu einem aktiven Part in der Gesellschaft werden, er will keine monolithischen Werke mehr schaffen, sondern er initiiert Dialog mit dem Ort und zu seinem Gegenüber, den er als gleichberechtigten Partner in den künstlerischen Prozess einbeziehen will. Modellhaft praktiziert er dialogische Prinzipien während seines künstlerischen Handelns. Er arbeitet an einer Bestandsaufnahme der Realität, wendet sich konkreten gesellschaftlichen und kulturellen Belangen zu und will emanzipatorisch tätig werden.

Grundsätzlich konnten in den 1960er Jahren Kritik und fröhliche Anarchie zusammen gesehen werden. Alle künstlerischen Strategien hatten noch einen gemeinsamen Boden: die Utopie einer neuen, besseren Gesellschaft und die Hoffnung auf eine Überführung der künstlerischen Praxis ins Leben, die Aufhebung der Grenzen. Ende der 60er Jahre Ende verblasste diese Hoffnung. 1974 formulierte Peter Bürger seine Theorie des Scheiterns der Avantgarde.

> „Die Avantgarde intendiert die Aufhebung der autonomen Kunst im Sinne einer Überführung der Kunst in Lebenspraxis. Diese hat nicht stattgefunden und kann wohl auch innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft nicht stattfinden, es sei denn in der Form der falschen Aufhebung der autonomen Kunst."[394]

Die Avantgarde scheiterte an ihren hochgesteckten modernen Idealen. Der Angriff auf die autonom gewordene bürgerliche Kunst und damit auf die Institution Kunst als

---

[392] 1970 nahm Baumgarten mit der Lidl-Gruppe um Jörg Immendorf und Chris Reinecke an der Ausstellung „Jetzt" in der Kunsthalle Köln teil. Statt Werke zu präsentieren, bemalten die Künstler die Wände mit politischen Parolen gegen das kapitalistische Wirtschafts- und Kunstsystem, bekundeten Sympathien für Minderheiten, spielten Handball und bekamen Hausverbot. Lidl-Mitglieder gründeten ebenfalls 1970 das „Büro Olympia", das die Olympiade verhindern wollte und sich für die Rechte von Minderheiten (z.B. Indianern) stark machte. Im Mai 1970 besuchte Shirley Keith, Vertreterin der „Vereinigung nordamerikanischer Indianer" das Büro Olympia in der Neubrückstraße, in der damals auch Baumgartens Atelier war.
Siehe die ausführliche Lidl-Chronologie von Susanne Rennert, in: Kat. Ausst. Um 1968, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1990, S. 159-163

[393] Michail Bachtin, Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, München 1969

[394] Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1982, S. 72f.

solcher scheiterte an der Musealisierung der Kunst selbst. Aber die Kunst hatte ein neues politisches Bewusstsein der allgemeinen gesellschaftlichen Bedingungen erlangt:

> „Die vielfältigen Transformationen der Kunst durch Minimal Art, Konzeptkunst, Fluxus, Happening, Aktionismus, Land Art, Medienkunst in Verbindung mit den sozialen Umwälzungen und politischen Insurrektionen, gemeinsam mit den philosophischen Strömungen des Strukturalismus, der Systemtheorie, der Kritischen Theorie und der Wiedergewinnung historischer revolutionärer Positionen in der Kunst (Konstruktivismus, Produktivismus) und Philosophie haben das Gesicht der Kunst unwiederbringlich verändert und zwar in der Weise, dass Kunst nicht mehr unabhängig von der Gesellschaft gedacht werden kann, dass also die formale Autonomie durch eine Reintegration der künstlerischen Diskurse in soziale, philosophische, politische, ökonomische, ökologische, naturwissenschaftliche Diskurse relativiert werden muss.“[395]

Die Avantgarden hatten eine Pluralität von ästhetischen Konzepten, Mitteln und Formen hervorgebracht, die bereits Merkmale der postmodernen Heterogenität, Differenzialität und Subjektkritik in sich tragen. Von nun an wurden die Avantgarden nach für die Postmoderne relevanten Kriterien befragt und kritisch unter die Lupe genommen. Die Öffnung der Moderne zu den anderen Kulturen spielt dabei eine Rolle. James Cliffords Konzept eines „Ethnographic Surrealism“ ist dabei nur ein, doch für den konkreten Kontext der Arbeit überaus beredtes Beispiel.

3.3. Konkrete Bezugnahmen auf Ethnographie und Ethnologie

3.3.1. Kulturelle Standortbestimmung

1972 wurde unter dem Titel „The Limits of Growth“ der „Bericht zur Lage der Menschheit“ vom Club of Rome herausgegeben[396]. In ihm wurde die Besinnung auf das Gleichgewicht von Natur und Kultur als Alternative zur weiteren Zunahme des Wachstums der industriellen Produktion, des Bevölkerungswachstums, der Umweltverschmutzung, der Ausbeutung der natürlichen Rohstoffe postuliert.

In Entsprechung zu solchen Diagnosen besann sich auch die Kunst nach dem Jahrzehnt des Ausuferns auf ihren tatsächlichen Stellenwert im sozio-kulturellen Gefüge und musste ihn neu definieren. Nach der Expansion war die Energie der Avantgarde verpufft. Der desillusionierende Ausgang der 68er-Bewegung beendete die auf Veränderung, Kommunikation und Freiheit zielende utopische Emphase. Die Inhalte allerdings blieben als Ideale bestimmend. Laut Lothar Romain hatte „die Grenzüberschreitung zu keiner inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem jeweils neu

---

[395] Peter Weibel, Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst, in: ders.(1994), S. 19

[396] siehe Dennis Meadows, Die Grenzen des Wachstums, Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit, Stuttgart, 15. Auflage, 1990, S. 17

eroberten Terrain“ geführt. Erst in den siebziger Jahren will die Kunst „genaueres über sich und andere erfahren“. „Das Neuland ist erobert, jetzt verlangt es vermessen zu werden.“[397] Im Zuge dessen wurde „Kultur (...) zum Gegenstand der Kunst.“[398]

Nun kam es verstärkt zu einem Nachdenken über die Gegenwart und Geschichte, zu einem Innehalten. Der Blick ging zurück und nach innen. Es gab nichts mehr einzuverleiben. Die „Grenzen der Kunst“ waren „mit Grenzen des Bewusstseins und der Vorstellungskraft gleichgesetzt“[399] worden. Der Verlust der gesicherten Identität wurde nun offenkundig. Er führte einerseits dazu, dass der Fokus auf der Suche nach neuen Erfahrungen konkret nach außen zu anderen Kulturen gerichtet (denkt man auch an die Hippie-Kultur) und der Eurozentrismus damit in Frage gestellt wurde. Andererseits führte er auch in die unmittelbare Nähe, zum noch intensiveren Einlassen auf den Ort, zum Suchen nach Aspekten, die der kulturellen Standortbestimmung dienlich sein können. Die Analyse der Wirklichkeit bleibt nun nicht mehr bei den offensichtlichen Dingen, sondern geht hinter diese zurück, geht auf die Suche nach den Grundlagen unserer Kultur. Dabei setzt sie sich mit Methoden und Themen anderer Disziplinen auseinander.

> „Die Kunst wird zu einer Art Recherche, die vom Begriff des Archivs ausgeht und Quellenmaterial studiert. Dieses Quellenmaterial kann den Ort betreffen, in dem das Kunstwerk situiert ist; es kann aber auch die Kunstgeschichte, das Arbeitsamt, ein soziologisches Institut, ein Museum der Völkerkunde dieses Quellenmaterial liefern. Verbindlich ist die Methode, den Kontext, in dem die künstlerischen Interventionen stattfinden, zum Objekt der künstlerisch-analytischen Auseinandersetzung zu machen. Dadurch wird Kunst zu einem Instrument der Selbstbeobachtung der Gesellschaft, zu einem Instrument der Kritik und Analyse der sozialen Institutionen.“[400]

In vielen Fällen hatten die Vorgehensweisen den Charakter einer „poetischen Aufklärung“[401]. In Auseinandersetzung mit der strukturalistischen Methode der Anthropologie, die nach Zeichen und Motiven für die Bildung von Kultur forschte, suchten Künstler wie Baumgarten in Europa nach den wahren Gründen der Kultur. Joseph Beuys glaubte, dass die mythischen Kräfte die beste Aufklärung bringen könnten. Mit seinem Projekt *Eurasia* (3.4.1.) beschwört er die Einheit des Menschen. Jannis Kounnelis’ moralisch-aufklärerischer Beitrag sind poetische Bilder und Visionen, in denen er Aspekte aus der europäischen Geschichte und Mythologie als

---

397 Lothar Romain, Von der Botschaft zur Kommunikation, in: Kat. Ausst. documenta 6/1977, Bd. 1, S.27

398 Dorothea Zwirner, Marcel Broodthaers - Korrespondenzen, Stuttgart 1995, S. 14

399 Antje von Graevenitz, Über Grenzen. Zu einem Hauptthema der Performance- und Concept-Art, in: Kat. Ausst. Brennpunkt 2, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Düsseldorf 1991, S. 53

400 Peter Weibel, Vorwort, in: ders. (1994), S. XIII

401 Marlis Grüterich, Poetische Aufklärung in der europäischen Kunst der Gegenwart bei Joseph Beuys, Mario Merz, Jannis Kounnelis, Gerhard Richter, Daniel Buren, Marcel Broodthaers. Geschichte von heute und morgen, in: Kat. Ausst. Poetische Aufklärung in der europäischen Kunst der Gegenwart, InK. Halle für internationale neue Kunst, Zürich, Zürich 1979

Orientierungshilfen für die Zukunft einsetzt. Marcel Broodthaers nutzte im Hinblick auf sein poetisch-politisches Interesse das Strandgut der Geschichte. Kultur wird von diesen Künstlern als positiver Wert verstanden, der vom modernen Zivilisationsprozess überdeckt wurde[402]. Ein wesentliches Moment dieser „kulturellen Aufklärungsarbeit“ ist die Imagination. Denn die imaginären Fähigkeiten ersetzen ein totales Weltbild, und wenn die Weltverhältnisse nur noch relativ, historisch, gesellschaftlich, psychisch, also letztlich persönlich gesehen werden können, ist auch jeder zuständig und mitverantwortlich.

3.3.2. Künstler und die eigene Kultur - Rekurs auf die Wissenschaft Ethnologie

Bereits in den 60er Jahren bildete die psychische und soziale Verfassung der Gesellschaft den konzeptuellen Hintergrund. Doch nun nimmt die Kunst verstärkt ihre Kontexte[403] ins Visier und bedient sich ihrer als Arbeitsmaterial, wodurch zunehmend die Grenzen zwischen Werk und außerkünstlerischem Umfeld ins Wanken geraten. „Auf die Konzeptualisierung folgte die Kontextualisierung der Kunst. (...) Kunstinterne Fragen und kunstexterne Kontexte werden miteinander verschränkt.“[404]

Im Zuge dieses Innehaltens, der Überprüfung des Status quo, rücken Wissenschaften ins Zentrum des künstlerischen Interesses, die nicht wie etwa die Physik, Chemie oder Medizin eher die technokratisch-industrielle Gesellschaft unterstützen oder vorantreiben, sondern solche, die mit möglichen Alternativen zu tun haben, wie Aspekte für ein konkretes gesellschaftliches Umdenken gewonnen werden könnten. Die Avantgarde der 60er Jahre lässt sich nicht ohne Bezug zu kritischen Ansätzen der Sprachphilosophie, des Strukturalismus, der Semiotik, des Marxismus und der Psychoanalyse denken. Hatte die Kunst einen ebenso wirkungsvollen Status wie die Wissenschaften und Technik durch ihre Wandlung im Hinblick auf ihre Zielsetzung und Methode

---

[402] Zu den verschiedenen Definitionen der Kultur werden wir sowohl im Kontext der Ethnologie als auch innerhalb der Cultural Studies zu sprechen kommen. An dieser Stelle sei erwähnt, dass Kultur dann als positives Phänomen betrachtet wird, wenn sie nicht im Kontext der Zivilisation integriert ist, sondern etwas Ursprüngliches hat. Während die Hochkultur und auch die Massenkultur in die Zivilisation eingebettet sind und für Marcuse wie für Adorno die "Kulturindustrie, nämlich Negation von wirklicher Kultur“ darstellen. Kultur wird für beide aber etwas Positives, wenn sie vom Bereich der Notwendigkeit abgehoben ist, dann kann sie "den geistigen Raum schaffen und erhalten (...), in dem kritisches Überschreiten, Opposition und Absage sich entfalten konnten". Herbert Marcuse, Kultur und Gesellschaft, Frankfurt/M. 1968, Bd. 2, S. 153f.

[403] Der Begriff des Kontextes wurde von der Literaturwissenschaft eingeführt, um ihren Gegenstand, also den Text, aus seiner Isolation von gesellschaftlichen und sozialen Bedingungen zu befreien und diente dazu, das Verhältnis des Textuellen und des Nicht-Textuellen zu erhellen. In der Bildenden Kunst wurde dafür in erster Linie der Begriff Rahmen gebraucht: „We live in frameworks and we are surrounded by framework references“ (Robert Smithson 1970/71, zit. nach Hegewisch, Katharina, Das Ende der Avantgarde, Düsseldorf 1995, S. 17.) Seit den 1990er Jahren wird jedoch fast ausschließlich der Begriff Kontext verwendet in der Folge von Peter Weibels einflussreichem Ausstellungstitel Kontext Kunst.

[404] Peter Weibel, (1994), S. XIV

proklamieren wollen, traten nun verstärkt solche Wissenschaften dazu, die sich mit der frühen Vergangenheit beschäftigen wie die Archäologie, mit Gesellschaft wie die Soziologie, mit fremden Kulturen wie die Ethnologie, mit der Natur wie Botanik oder Ökologie[405].

Das Arbeitsfeld Realität, das bereits Mitte der 60er Jahre fast komplett in materieller und medialer Hinsicht erschlossen war, sollte nun in seinen „vielschichtig verzahnten Relationen von menschlicher Existenz und den auf sie einwirkenden Auswirkungen der Umwelt begriffen“[406] werden. Dabei ist von besonderer Bedeutung, dass die Künstler zunehmend im Hinblick auf die eigene Kultur verschiedenste Wege einschlagen, diese zu vermessen: als Aufklärer, Pädagoge, Landvermesser, Schamane, Soziologe, als Wissenschaftler oder als Revolutionär tauchen die Künstler auf, oder im weitesten Sinne als Ethnograph, der die eigene Kultur untersucht. Dabei nimmt der Künstler anders als der künstlerische Ethnograph in der fremden Kultur zugleich mehre Rollen ein. Er ist der, der aufzeichnet. Er ist Teil der zu untersuchenden Kultur und auch Informant, und zugleich ist er Ethnologe, der die erzielten Erkenntnisse auswertet. Aufgrund seines sozial orientierten Selbstverständnisses ist er zudem Botschafter, der Dialog herstellen will und nach einer umfassenden Kommunikation von Kunst und Gesellschaft sucht. Freilich unterscheidet sich der Künstler hier in einem entscheidenden Punkt vom Ethnologen, der zwar zu Hause Kritiker und Rebell sein mag, aber in der Kultur, die er untersucht, nicht verändern, sondern eher bewahren will. Der Künstler dagegen, der aus kritischer Distanz quasi als teilnehmender Beobachter die eigene Kultur analysiert, will auf diese letztendlich doch einwirken und Änderungen im gesellschaftlichen Gefüge hervorrufen.

Der Rekurs auf die Wissenschaft tritt in seiner Zwiespältigkeit angesichts der documenta V deutlich zu Tage. Als Programm sollte das komplexe Verhältnis der Kunst als Instrument aktueller Wirklichkeitsaneignung zum Maßstab für den Begriff von Kunst erklärt werden. Der marxistische Philosoph Karl-Heinz Holz plädierte in einem dem Katalog vorangestellten Text für eine politische und normative Theorie der Kunst, „die der Wissenschaft und vor allem der Philosophie näher steht, als dies bisher der Fall war, weil sie nun nicht mehr Reflexion des Geschehenen sein kann, sondern die

---

405 Die Technik und Naturwissenschaft nahmen in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre einen beachtlichen Stellenwert ein. Vor allem technische Neuerungen wurden begeistert aufgenommen. „Im kreativen Experiment mit den Errungenschaften moderner Technik und Wissenschaft wird der Künstler so zum avantgardistischen Modellproduzenten, zum Strategen technologisch-humaner Zukunftsstrukturen im urbanen Raum.“ Karin Thomas, Kunst-Praxis heute. Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik, Köln 1972, S. 7. Zur Auseinandersetzung der Kunst mit den Naturwissenschaften siehe: Witzgall, Susanne, Kunst nach der Wissenschaft, Nürnberg 2003

406 Karin Thomas (1972), S. 8

Reflexion der Reflexion in sich aufnehmen muss“[407]. Solchem Anspruch konträr gegenüber bildete gerade eine Sektion mit dem an sich widersprüchlichen Titel „Individuelle Mythologien“ einen Schwerpunkt der Ausstellung. Dieser weist jedoch deutlich auf den Verlust der großen Wahrheiten und auf die Wichtigkeit der individuellen Sichtweisen im Hinblick auf die Welterkundung. In diesem Kontext taucht nun auch die Ethnologie als Wissenschaft vom kulturell Anderen auf. Sie wird zunächst Lieferant von anderen Denkmodellen, die dem westlichen Weltbild konträr gegenüber stehen. Noch ist das polare westliche Denken, das auch Baumgartens Vorgehen bestimmt, nicht im Netz der postmodernen Auffassung aufgegangen.

> „Die siebziger Jahre waren ein Jahrzehnt der Expeditionen - die mehrfach angeführte Transsibirische Bahn war nur eine Metapher für die Faszination an solchen Reisen in die Ferne und ins Innere. Die künstlerische Entdeckung des eigenen Ichs, des eigenen Körpers war dabei genauso wichtig wie die geistige und reale Expedition zu den von der Industriegesellschaft existentiell bedrohten Populationen, sei es in Südamerika, sei es in Grönland.“[408]

Die Analyse der eigenen Situation führt auch zur Auseinandersetzung mit anderen Kulturen. Mit Levi-Strauss glauben die Künstler, dass gleichartige Strukturen das Zusammenleben zu verschiedenen Zeiten und Orten bestimmt haben und dass das „Wilde Denken“ dem westlichen prinzipiell überlegen ist. Soziales Selbstverständnis misst sich nun an anderen Kulturen. Zwar nehmen einige Künstler teilweise wie Spurensucher extreme Strapazen auf sich, um zu sich selbst oder ihren Ursprüngen zu finden[409]. Auch Reisen in außereuropäische Länder runden die Biographien vieler Künstler ab, doch die Auseinandersetzung mit den fremden Kulturen findet auf einem anderen Niveau statt als zu Beginn der Moderne.

Günter Metken attestierte den Künstlern der 1960er und 1970er Jahre ein wesentlich anderes Verhältnis zur Ethnologie als das der Künstler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: „Es strebt von individuellen Positionen zu Archetypen. Das Ende der Ikonographie bedeutet nicht auch das Ende der Mitteilung. Nur: Die expressiv-subjektive Aussage weicht einer lapidaren Sprache, welche auf die Gültigkeit von Zeichen aus ist (...).“[410] Beeinflusst vom Strukturalismus von Lévi-Strauss sind nun nicht mehr Objekte die bevorzugten Bezugspunkte wie bei der formalen Begeisterung für die fremden

---

[407] Karl-Heinz Kohl, Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens, in: Kat. Ausst. Documenta V, Kassel 1972, S.80

[408] Stephan von Wiese, Entwürfe, in: Kat. Ausst. Brennpunkt 2, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Düsseldorf 1991, S. 17

[409] Sabine Franek-Koch betrieb über fünf Jahre intensives Quellenstudium über Frühkulturen und reiste zu Fundorten, bis sie ihre Suche in der Nähe der Elbe abschließen konnte. siehe Kat. Ausst. Elementarzeichen, Staatliche Kunsthalle Berlin (West), 1985, S. 74

[410] Günter Metken, Künstler als Ethnologen - Mythos und Ritual heute, in: ders., Lokaltermin, München 1983, S. 281f.

Artefakte, sondern nun rücken die mythischen und sozialen Zusammenhänge in den Fokus des Interesses. „Die Vorlieben gelten eher Kulturen als Künsten (...) man rekurriert lieber auf Lebensformen, Denkweisen oder Gesten als auf künstlerische Äußerungen.“[411] Der Künstler ist auf der Suche nach kritischen oder utopischen Modellen für neue Formen des Zusammenlebens. „Keine Lösungen bietet er an, sondern Möglichkeiten, nicht Definitives formuliert er, eher Andeutungen.“[412]

Die strukturalistisch vorgehende Ethnographie von Lévi-Strauss war einflussreich auf viele künstlerische Spielarten[413]. Konkret wirkte sie auch auf die Künstler der amerikanischen Landart, die sich explizit auf die Prähistorie bezogen haben und zu dieser mit ihren riesigen Zeichen einen Dialog aus der Jetztzeit herstellen wollten. Für unseren Zusammenhang jedoch sind diese Objekte nicht von Bedeutung, da diese in der Abgeschiedenheit gerade der eigenen Kultur den Rücken zuwenden, als sich dieser zu öffnen. Eine andere, wesentlich spielerischere künstlerische Umsetzung des „Wilden Denkens“ und der „bricollage“ haben wir bei Baumgarten gesehen. Der Beschäftigung mit rituellen Praktiken anderer Kulturen als einen Aspekt der Auseinandersetzung mit der Ethnologie in den 1960er Jahren werden wir explizit bei Joseph Beuys wieder begegnen (3.4.1.). Im Folgenden werden beispielhaft für die konkrete Auseinandersetzung mit der Ethnologie drei Konzeptionen vorgestellt: Individuelle Mythologie, Spurensicherung, Feldforschung.

3.3.2.1. Individuelle Mythologie

Unter diesem von Harald Szeemann kreierten Schlagwort wurden während der documenta V 1972 Künstler vorgestellt, die ihren gemeinsamen Nenner in der jeweils subjektiven Setzung von Zeichen und Signalen haben. Sie repräsentieren ein neues Individualitätsbewusstseins innerhalb der Gesellschaft nach dem Streben nach Objektivität in den 1960er Jahren und wollen Einsicht in die Wirklichkeit wesentlich über in anderen Wissenschaften wie der Ethnologie oder der Archäologie gewonnene, aber nun künstlerisch imaginativ eingesetzte Methoden künstlerisch gewähren.

„Die individuellen Mythologien rücken die Sicht des Künstlers, seine individuelle Deutung von Lebens- und Kunstzusammenhängen, in den Vordergrund, zugleich aber beziehen sie sich auf den Kontext, in dem dies geschieht: die Kunst und ihre

---

411 Metken, ebd. S. 284

412 Metken, ebd.

413 „Die Anthropologie ist für uns wichtig geworden. Wir begannen uns für Ethnologie zu interessieren, (…), beschäftigten uns mit Riten, Mythen, Sittengeschichte. Uns hat fasziniert, was in der Nähe der Kunst angesiedelt ist, aber nicht eigentliches Kunstobjekt war. So sind wir auf Lévi-Strauss gestoßen. Was uns interessiert: den Kunstbegriff weiter zu fassen, ihn an allgemeine Vorstellungen anzuschließen, ihn nicht nur in Zusammenhang von Ästhetik und Kunstgeschichte zu sehen.“ Anne und Patrik Poirier, in Kat. Ausst. Mythos und Ritual in der Kunst, S. 162f.

Geschichte."[414] Sie wollen das Allgemeine des Individuellen im Kontext ästhetischer Erfahrung vermitteln. Ein wesentliches Moment dabei ist die Suche nach einer Art „arkadischer Geborgenheit", die sie in früheren oder fernen Kulturen vermuten. Zugänglich wurden ihnen diese Welten durch Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Werken. „Dieses Wissen wird zum Stilmittel künstlerischer Produktion."[415] Oder anders ausgedrückt: sie „gewinnen der wissenschaftlichen Dimension eine ästhetische Dimension"[416] ab. In der künstlerischen Transformation zählt nicht die Veranschaulichung von prähistorischen oder ethnologischen Forschungsergebnissen. Vielmehr suchen die Künstler häufig selbst Zugang zu anderen Welten zu finden durch das Eintauchen in Träume, durch mythologische Vorstellungen oder meditative Übungen. Es entstanden aus den unterschiedlichsten Dingen, die vom Künstler mit neuer Symbolik aufgeladen werden, kulturelle Schein- oder Wunschszenarien. Die augenscheinlichen Analogien zwischen Kunst und Wissenschaften, die manchmal hergestellt wurden, sind eher äußerlicher denn struktureller Natur.

Paul Thek inszenierte aus verschiedensten Materialien begehbare Installationen, die vorgeben, Rekonstruktionen archaischer Kultplätze zu sein. Mittels eigener Halluzinationen schafft er vor der Folie von Themen des Alten Testaments oder der nordischen Mythologie Environments zu Titeln wie „Pyramide", „Arche" oder „Krippe" eine völlig eigene Symbolik, die eine mystische Aura ausstrahlen, aber nur vom Eingeweihten entschlüsselt werden können und so eher als Umkehrung des Mythos denn als allgemeinverständliche Wahrheit angesehen werden müssten. Michael Buthe baute ein eigenes künstlerisches Paradies mit fernöstlichen Anklängen. Im Prinzip ähnliche symbolische Mystifikationen bei allerdings völlig unterschiedlichen Ausformulierungen finden sich in einer Reihe anderer Künstler, denken wir an Beuys' Objekte als metaphorische Zeichen für existentielle Grunderfahrungen oder auch an die Arbeiten der Arte Povera.

3.3.2.2. Spurensicherung

Schon in den Individuellen Mythologien nimmt ein Forscheraspekt einen wichtigen Stellenwert ein, deutlicher noch tritt er jedoch in den „systematischen Kunstformulierungen"[417] auf, die 1974 von Uwe Schneede und Günter Metken in einer Ausstellung im Hamburger Kunstverein unter dem Titel „Spurensicherung"[418]

---

414 Wolfgang Max Faust, Bilder werden Worte, Köln 1987, S. 204
415 Dieter Ronte, in Kat. Ausst. Projekt 74, S. 6
416 M.S. (keine weiteren Angaben), Formuntersuchung als Formprinzip, in: Kat. Ausst. Projekt 74, S. 27
417 Wolfgang Max Faust (1987), S. 221
418 Kat. Ausst. Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 29. Mai bis 30. Juni 1974

zusammengefasst wurden. Der Untertitel „Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung“ weist daraufhin, dass neben der quasi-wissenschaftlichen Erkundung der Vergangenheit durch den Künstler zugleich die „Freilegung und Sichtbarmachung von Strukturen und Tatbeständen (...), die unser aller Leben beeinflussen“[419], intendiert ist.

Die Verfahren der „fiktiven Wissenschaften“ sind das Sammeln von Material, Dokumentation, Photographie, Rekonstruktion und die anschließende Schlussfolgerung im Hinblick auf die Gegenwart. Der Kunstcharakter tritt bis zur Unkenntlichkeit zurück, stattdessen geben sie sich den Anschein von prähistorischen Dokumentationen und ethnologischen Fiktionen. Persönliche, ländliche oder städtische Umgebungen werden in individuellen Systemen scheinbarer Wissenschaftlichkeit erfasst. Photos, Objekte, Texte, Filme und Video werden nach Bedarf eingesetzt und den jeweiligen persönlichen Museen als echte oder fiktive Dokumente eingesetzt. Präsentiert werden die Materialien meist in klassifizierenden Archiven, Modellen, Schaukästen und -tafeln. Die Materialien stehen also einerseits für sich selbst und präsentieren andererseits ein übergeordnetes Modell.

Die Analyse des Selbst, der nächsten Umgebung, spielt bei den Spurensicherern eine wesentliche Rolle. „Der Künstler wird zum Ethnologen, er hält Spuren fest, die zur Rekonstruktion eines Zusammenhangs führen können. Er treibt Feldforschung am eigenen Leib, da er sich selbst als Beobachtungsobjekt am nächsten steht.“[420] Der subjektive Impetus unterscheidet sie von den Ergebnissen der „realen“ Wissenschaft, deren eindimensionale Welterklärung kritisiert werden soll, auch wenn diese aufgrund der Allgemeingültigkeit doch auch für die Kunst interessant ist. Nach der Ausweitung in die Öffentlichkeit geht es nun um die Erfahrung der übergreifenden Bedingungen von Subjektivität. So belegen die Spurensicherungen eine Form der Selbsterforschung, die zur „ästhetischen Anthropologie“[421] wird.

Christian Boltanski betreibt eine Art „Archäologie der eigenen Geschichte“[422]. Aus Photos, Gegenständen und Texten rekonstruiert er unter Verwendung unterschiedlichster Medien wie Kleidung, Tonbandaufnahmen, echten und fiktiven Dokumenten, Tagebüchern und Erzählungen seine eigene Geschichte. Das Sammelsurium wurde entsprechend den Prinzipien eines ethnologischen Museums inventarisiert und präsentiert und sollte als zukünftiger Fonds Christian Boltanski dem archäologischen Museum Dijon angehören. In der Sammlung finden sich Kunstwerke neben alltäglichen menschlichen Habseligkeiten wie Kleidung und einem bearbeiteten

---

[419] Rolf H. Krauss, 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie, Berlin 1979, S. 94
[420] Metken in: Kat. Spurensicherung, S. 7
[421] Wolfgang Max Faust (1987), S. 222
[422] Wolfgang Max Faust (1997), S. 222

Zuckerstückchen oder persönlichen Dokumenten wie Schulheften oder Photographien (Abb. 128). Rückblickend bemerkte Boltanski dazu:

> „Es war die Zeit (…) als man die Ethnologie und das ‚Musée de l'Homme' entdeckte und damit auf die Schönheit stieß, die sich nicht allein in der Negerplastik, sondern auch in einer ganzen Reihe anderer Gebrauchsgegenstände zeigt, wie den Angelhaken der Eskimos oder den Pfeilen von Amazonas-Indianern."[423]

Während es bei Boltanski also um die Lebenszeugnisse eines beispielhaften Individuums geht, um die kleinen Dinge (wobei beachtlich ist, dass immer noch die Schönheit der ‚Negerplastik' (!) im ethnographischen Museum eine Rolle spielt), konzentriert sich Paul-Armand Gette auf die Pflanzenwelt der zu untersuchenden Kultur. Er betreibt Feldforschung an begrenzten Orten, registriert klimatische und geologische Bedingungen, präpariert Pflanzenbeispiele, macht Photodokumente. Darüber hinaus thematisierte er das sprachliche Bezeichnungs- und Klassifikationssystem der Naturwissenschaft. In der Arbeit *Hommage à Carl von Linné* hat Gette alle Pflanzennamen aus Linnés „Species plantarum" untereinander geschrieben und dadurch die Regeln des wissenschaftlichen Systems offenkundig werden lassen, die Rhythmik, Metrik, Assonanz und Konsonanz gehorchen. Jean Le Gac ironisierte das Problem von Fiktion und Realität durch eine exotische Weltreise in Paris, und verquickt seine Biographie mit fiktiven Daten einer Figur aus einem Abenteuerroman.

Nur an real existierenden Spuren ist Nikolaus Lang interessiert. Er rekonstruierte die Umgebung der Geschwister Götte, die als Kinder eines Schweizer Einwanderers um die Jahrhundertwende in Langs Wohnort Bayersoien gekommen waren und während Langs Kindheit eine gesellschaftliche Randexistenz im Dorf führten. Der Künstler suchte ein Jahr lang den verlassenen Bauernhof und den Garten der mittlerweile verstorbenen Geschwister ab und sammelte Fundstücke, Kleidung, Handwerkszeug, Pflanzen, Tiere, Katasterblätter und Aussagen älterer Dorfbewohner. In einem 33-seitigen begleitenden Text inventarisierte er das Material und ergänzte es mit Karten, Fundbeschreibungen, eigenen Erinnerungen und Geschichten. Die Fundstücke selbst ordnete er feinsäuberlich in Schaukästen und passte diese in eine alte Kornkiste ein (Abb. 129). Nach streng archivarischen und musealen Kriterien wurde die Kiste schließlich im Kunstkontext präsentiert, wo die Dinge wie uralte, archaische, geheimnisvolle Gegenstände wirken. Als Konservator der Vergangenheit seines Heimatortes geht der Künstler zugleich auf die Suche nach sich selbst. Durch das Nebeneinander von Naturelementen und kulturellen Dokumenten spielt er auch auf die Einheit von Natur und Kultur an.

---

[423] Delphine Renaud, Gespräch mit Christian Boltanski, in: Kat. Ausst. Christian Boltanski, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1984, S. 42

Anne und Patrick Poirier erarbeiteten zu Beginn der 1970er Jahre eine subjektive Modellkonstruktion von *Ostia Antica*, die in den Bau der Ruinen Ostias aus Millionen kleiner Tonziegel mündete. Es handelt sich jedoch nicht um eine maßstabsgetreue Rekonstruktion. Das Modell wurde nach eigenen, intuitiv erfahrenen Plänen der Poiriers gebildet, denen sowohl Photos als auch persönliche Erinnerungen zugrunde lagen[424]. Das Modell Ostias wurde „eine Art räumliche Metapher unserer eigenen Erinnerung (…), unserer eigenen Verwurzelung in der Kultur“[425]. Ausgehend von vorgefundenen archäologischen Situationen rekonstruieren die Poiriers Fragmente mit persönlichen Projektionen wieder zu vollständigen Modellen. Ihr Ziel ist „das kollektive unbewusste, (...) längst vergessene Träume, Mythen, Wünsche, Vorstellungen und Erinnerungen als Teil einer gemeinsamen kulturellen Erinnerung“ bewusst zu machen und für „Augenblicke wieder zum Leben erwecken“[426].

Wesentlich bei der Verwendung der Ethnographie und der Archäologie wie auch anderer Wissenschaften in den Konzeptionen um 1970 ist, dass die Adaption von wissenschaftlichen Methoden wesentlich subjektiven Kriterien folgt. Kritik an deren Methoden wird, wenn überhaupt, nur am Rande geübt.

> „Im Vordergrund stand damals vielmehr die Reflexion persönlicher Zusammenhänge, wobei das Sichern von alltäglichen, aber auch historischen Spuren, die Beschreibung des bekannten Umfeldes, aber auch die Vorstellung fremder Gesellschaften nach archäologischen, soziologischen oder ethnologischen Methoden der eigenen subjektiven Positionsbeschreibung, der Suche nach dem eigenen Standpunkt in einem größeren historischen oder gesellschaftlichen Kontext diente.“[427]

Aus den sammelnden und archivierenden Konzeptionen der Spurensucher ist eine Fülle von Arbeiten hervorgegangen, die diesen Aspekt der ethnographischen Vorgehensweise betonen und in den 1990er Jahren eine wichtige Rolle einnehmen[428]. Stets gilt es, so perfekt die Mimikri an ethnographische, soziologische oder archäologische Methoden auch sein mag, „die Unterschiede zum wissenschaftlichen Denken ins Auge zu fassen, die wissenschaftliche Fiktion zu entlarven bzw. als operativ

---

[424] „Sie wollten im Sinne einer privaten Archäologie erkunden, wie Ruinen ohne zwischengeschaltete Information auf Heutige wirken, wenn historische Eselsbrücken einbrechen und das Empfinden für die nagende Zeit, die Hinfälligkeit der Städte den Glauben an ihre geschichtliche Dauer überwiegt. Dann hält man sich nicht sklavisch an Pläne; man sucht Spuren, Details, die vielleicht mit Erinnerungen aufgeladen, mit verstrickter Zeit angereichert sind.“ Günter Metken, Anne und Patrick Poirier, in: Kat. Ausst. Spurensicherung, 1974, S. 50f.

[425] Anne und Patrick Poirier, zit. nach Witzgall (1993), S. 315

[426] zit. nach Kat. Ausst. Documenta 6, Kassel 1977, Bd. 1, S. 270

[427] Witzgall (2003), S. 315

[428] siehe Kat. Ausst. Deep Storage, Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, Matthias Winzen und Ingrid Schaffner (Hrsg.), Haus der Kunst München u.a. 1997 sowie ganz aktuell: Kat. Ausst. Spurensuche: Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Kunstmuseum Wolfsburg 2006

einzustufen. Der Künstler ist nicht an historischer Genauigkeit und schon gar nicht an objektiver Wiederherstellung oder Wiedergabe interessiert.“[429] Dieser Aspekt bildet stets einen wichtigen Moment des künstlerischen Rekurses auf die Ethnologie. Doch wie auch Susanne Witzgall festgestellt hat, ändert sich der „anthropologische Blick der 1990er Jahre Künstler“: er gilt demgegenüber „in erster Linie nicht einem Untersuchungsgegenstand wie dem tropischen Regenwald, dem Fischmarkt in New York oder der Allgäuer Kuhbefleckung, sondern den Forschungsmethoden bzw. den Erkenntnismanifestationen selbst“[430]. Witzgall hat hierbei die naturwissenschaftlichen Arbeits- und Darstellungsweisen im Sinne, doch es verhält sich ebenso auch im Hinblick auf die ethnographischen oder die soziologischen Methoden.

Ein kaum wahrgenommenes Projekt auf dem Weg zum gegenwärtigen ethnographic turn ist eine Ausstellung mit dem Titel Feldforschung gewesen, dabei werden darin viele Aspekte angesprochen, die gerade für künstlerische Feldforschung der Gegenwart von Bedeutung sind.

3.3.2.3. Feldforschung

Von der subjektiven Wissenschaft der Spurensicherer setzte sich 1978 eine Ausstellung bewusst ab. Der programmatische Titel „Feldforschung“[431], der, wie Wolf Herzogenrath in seinem Einführungstext erläutert, die Arbeitsmethode beschreibt und das Vorhaben andeutet, „den subjektiven, oftmals mystischen, jedoch meist sehr stark interpretationsbedürftigen Bereich (etwa der Spurensicherer, Anm. E.H.-H.) zu verlassen“[432]. Anders als die Spurensicherer, die Wissenschaften wie die Ethnologie oder Archäologie als Quelle von Basismaterialien für ihre imaginären künstlerischen Konstruktionen benutzen (Poiriers, Costa), aus denen sie nach Belieben schöpften, oder mit wissenschaftlichen Methoden die eigene Geschichte zu rekonstruieren suchten (Boltanski), beanspruchten diese Künstler nahezu wissenschaftliche Objektivität. Sie setzen sich über die ihnen gemeinsame Arbeitsmethode - nämlich: „soziale Phänomene darzustellen ohne die subjektive Sichtweise in der Form sich spiegeln zu lassen“[433] - in Beziehung zum Ethnologen. „Der Künstler ist - wie der Feldforscher in der Völkerkunde - nur mehr Katalysator bestimmter Prozesse, Sichtweisen und Vorgänge.“[434] Seine Subjektivität drückt sich in der Wahl des Themas, eines Zeitpunktes oder eines Motivs

---

[429] Günter Metken, Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst, Köln 1977, S. 12

[430] Witzgall (2003), S. 316

[431] Die Ausstellung wurde vom 22. April bis 28. Mai im Kölner Kunstverein gezeigt. Es beteiligten sich folgende Künstler: ATV (Alternativ Television), M. Boecker/N. Niedecken, Lili Fischer, Walter Grasskamp, Hans Haacke, Dieter Hacker, telewissen, S.D. Sauerbier.

[432] Wulf Herzogenrath, in: Kat. Ausst. Feldforschung, Kölnischer Kunstverein im Josef Haubrich Hof, Köln 1978

[433] ebd.

[434] ebd.

aus, und nicht mehr in der Form. Aus diesem Grunde waren in der Ausstellung nur Dokumente als Medien zugelassen, nichts „Künstlerisches“. Es war also auch hier, wie wir oben bereits der Charakterisierung der Kunst im Hinblick auf die Ethnologie gesehen haben, die Frage des Mediums entscheidend. Dokumente zum Thema Berufsverbot wurden von Hans Haacke durch Rahmung, Passpartourierung und goldener Beschriftung in den Rang von Kunstwerken gebracht, Dieter Hacker sichtete Amateurphotos unterschiedlicher Themenkreise als „neue Form von Volkskunst“, die Gruppe Telewissen wählte Videobänder aus, die die Realität von Arbeitswelt, Freizeit und Ordnungsstrukturen in Deutschland in drei parallel laufenden 20-minütigen Sequenzen vermittelten. Die Alternativ Television Gruppe um Klaus von Bruch und Ulrike Rosenbach setzten auf das Kabelfernsehen als Möglichkeit, künstlerischen Videos eine Plattform zu geben. Lili Fischer analysierte die Bedingungen auf einer Hallig als beispielhaftes geschlossenes System und vermittelte die Analysen durch Zeichnungen, Photos Beschreibungen und Animationen, Wolfgang Niedecken und Manfred Boecker malten „Wunschbilder“ in Öl und konfrontierten diese mit der Begründung des Bilderwunsches

> „Alle hier vertretenen Künstler haben sich vielfach schriftlich und theoretisch mit den Problemen auseinandergesetzt, mit der Arbeitsmethode der analysierenden Hervorhebung sozialer Tatbestände. Sie sind Beispiele für einen Künstlertypus, der sich in den gesellschaftlichen Prozess eingliedert, seine Argumente formuliert und seine Position selbst bestimmt. Diese Künstler geben uns neue Erkenntnisse aus einer Welt, die wir zu genau zu kennen glauben, sie sind Feldforscher in unserer banalen Zivilisation.“[435]

Einer hat dabei auch das Bild vom Anderen thematisiert. Walter Grasskamp, der damals noch als Künstler tätig war, stellte sich mit seinem bereits 1974 entstandenen *Neuen Kolonialmuseum* in die Tradition der Künstlermuseen und zeigte „Negerbilder“ aus der Kunst und der Trivialwelt. Das *Neue Kolonialmuseum* beinhaltet im Unterschied zum Alten Kolonialmuseum[436] keine Kunstgegenstände fremder Kulturen, sondern allein westliche Darstellungen von deren Menschen. 160 Dias zeigten Darstellungen aus verschiedenen Quellen und Kontexten von „Negern“ (siehe Abb. 130) und von Palmen. Sie wurden in der der Chronologie ihrer „Entdeckung“ durch Grasskamp vorgeführt[437].

> „Im Gegensatz zum Kolonialmuseum alten Typs, in dem Gegenstände und Darstellungen zu finden sind, die von Einwohnern der kolonisierten Dritten Welt hergestellt worden sind, zeigt das NEUE KOLONIALMUSEUM Darstellungen von

---

[435] Herzogenrath, ebd., S. 4

[436] womit schlichtweg das Völkerkundemuseum im klassischen Sinne gemeint ist.

[437] An dieser Stelle sei auf die große Bedeutung der photographischen Serie insbesondere für die Kunst hingewiesen. Mit Hilfe der Serie und im Rückgriff auf das imaginäre Museum von Malraux versuchte eine eher sozilogisch und ethnographisch im Hinblick auf die eigene Kultur ausgerichtete Kunst gesellschaftliche Aspekte zu vermitteln.

> Einwohnern der Dritten Welt, wie sie von Europäern verfertigt worden sind. Das NEUE KOLONIALMUSEUM zeigt das Bild, das sich die Kolonialherren von den Kolonisierten machten und in Umlauf brachten. Das NEUE KOLONIALMUSEUM ist kein Gebäude, weder monumental noch imposant. Es dient nicht, wie das alte Kolonialmuseum, zur Legitimation kolonialistischer Politik, sondern zu ihrer Kritik. Es zeigt sich die europäische Seite des Kolonialismus in Europa selbst, die Erscheinungsform des Kolonialismus im Medienhaushalt der Kolonialmacht. Das NEUE KOLONIALMUSEUM ist beweglich und unabhängig, weil sein Medium nicht eine Sammlung von Objekten in einem Raum ist, sondern die Photographie. Das NEUE KOLONIALMUSEUM zeigt Bilder von Bildern. Es kann und muss auf die Originale verzichten. Das NEUE KOLONIALMUSEUM dient der Aufklärung, aber es ist nicht wissenschaftlich ausgerichtet. Es soll nichts beweisen und rechtfertigt keine These, es enthält keine Fußnoten und keine Exkurse. Die Sammlung war ein Experiment, es stand nicht schon vorher fest, wie sie aussehen würde, es ist nicht meine Schuld, dass sie so aussieht. Ich habe nicht polemisch ausgewählt, sondern jedes Negerbild festgehalten, das mir über den Weg lief, Bilder der Kunst ausgenommen. Das NEUE KOLONIALMUSEUM zeigt meine Reise durch ein Symbol, die Trophäen eines Afrikaforschers. Das NEUE KOLONIALMUSEUM ist antikolonialistisch, aber nicht politisch ausgerichtet. Es rechtfertigt keine Partei und keinen Krieg. Es demonstriert die Verquickung von Bildermachen und Kommerz, von Bildermachen und Politik. Das NEUE KOLONIALMUSEUM ist Marcel Broodthaers gewidmet, dem imaginären Reiseführer. Das NEUE KOLONIALMUSEUM hat zwei Abteilungen, die erste zeigt die NEGERBILDER, die zweite, später begonnen, das PALMENARCHIV (...).“[438]

In dem von Walter Grasskamp verfassten Text spricht eindeutig der Bezug der Concept art durch. Gestaltung wird verweigert, stattdessen setzt der Künstler auf die Verwendung von Bildmaterialien aus verschiedensten Medien und Zeiten. Allesamt vermitteln die Dias allein westliche Sichtweisen. Es ist der Versuch einer objektiven, exemplarischen Bestandsaufnahme unserer Bilder vom Anderen und ein konkretes Beispiel einer explizit kritischen Haltung gegenüber den Methoden der Ethnographie im Hinblick auf die Repräsentation und die Vermittlung des Fremden im Völkerkunde- bzw. Kolonialmuseum. Es liegt aber entgegen Grasskamps Intention schon ein politisches Anliegen in seinem Vorgehen, wenn er an anderer Stelle dezidiert schreibt:

> „Heutzutage müssen die gescheiterten Versuche, die Kolonien und ihre Kulturen ernst zu nehmen, als Aushängeschild herhalten für die Behauptung, mit der kolonialistischen Ausbeutung der 3. Welt sei ein ‚kultureller Austausch’ einhergegangen, der den Kolonien kulturell jene Rechte eingeräumt habe, die ihnen wirtschaftlich und politisch genommen wurden.“[439]

Dass von einem Austausch kaum die Rede sein kann, zeigen die verkürzten und häufig verachtenden Menschenbilder der Kolonialmächte und die Indienstnahmen dieser

---

[438] Walter Grasskamp, in: Kat. Ausst. Feldforschung, Köln 1978, S. 37

[439] Walter Grasskamp, Altes Kolonialmuseum – Neues Kolonialmuseum, in: Kat. Ausst. Walter Grasskamp. Das Neue Kolonialmuseum, Westfälischer Kunstverein u.a. 1977, S. 15

Menschen als Karikaturen für Werbezwecke[440]. Anders als Baumgarten, der doch bis dahin das Bild des Anderen imaginiert und recht idealistisch alles im Weltganzen eingebunden sieht und in Mythen alte Wahrheiten entdeckt, ist Grasskamps Demonstration des Bildes vom Anderen alles andere als imaginär. Er führt unkommentiert vor, wie sich das Bild des Fremden in den Schaufenstern, Medien und Straßen breit gemacht hat. Verniedlichend, sexistisch, dienend...der Andere ist der freundlich lächelnde „Depp“ des weißen Konsumenten und die fremde Natur voller Kokosduft und Sehnsucht. Dieses Bild prägt nachhaltig die Vorstellung vom Anderen und muss auch bei der Rezeption von Baumgartens Werken berücksichtigt werden. Diese Medienbilder spukten und spuken noch in den Köpfen aller Konsumenten von Waren und aller Rezipienten von Kunst mit, auch wenn sie sich weit im Inneren verborgen halten oder bewusst angegangen werden. Ganz erstaunlich ist an Grasskamps Titel der unmittelbare Bezug zum Kolonialismus und seiner Verquickung mit der Ethnologie. Dieser Terminus taucht kaum in der Kunstliteratur der Zeit auf. Wenn von Ethnologie die Rede ist, dann meist wirklich eher im Sinne einer Wissenschaft von anderen Kulturen, die alternative Modelle anbieten. Ihre Verquickung mit der europäischen Geschichte kam noch kaum explizit zur Sprache. Geschichte wurde noch nicht unter dem globalen Aspekt der kolonialen Expansion gesehen, sondern von einem kritischen politischen Standpunkt aus eher in marxistischer Perspektive, die den Imperialismus als Form des Kapitalismus meinte[441]. Freilich ist die Vorgehensweise Grasskamps nicht absolut originär, denn wie wir gesehen haben, war bereits das Motto der documenta 1972 die kritische Befragung der Bildwelten, und dazu gehörten auch die alltäglichen Werbebilder.

Ähnlich dokumentarisch intentiert ist das Vorgehen von Candida Höfer, wenngleich sie nicht im direkten Kontext der Ausstellung Feldforschung angesiedelt ist. Candida Höfer, die etwa zeitgleich mit Lothar Baumgarten an der Düsseldorfer Akademie bei Ole John studiert hatte, führte bereits in den Jahren 1971-75 eine „Ethnographie vertrauter Umgebungen mit der Kamera“[442] durch und erstellte eine photographische Reportage über das Leben der Türken in Köln. Gleichzeitig photographierte sie in ethnographischen Sammlungen in aller Welt seit 1971 bis in die Gegenwart und vermittelt in dieser Photoserie eine Ethnographie der ethnographischen Sammlungen

---

[440] Wie solche Bilder zustande kamen, zeigt eine schonungslose Photoserie von Michael Friedel über die Praxis des Photographierens weißer Touristen in Schwarzafrika. Siehe dazu Kat. Ausst. 3. Weltausstellung der Photographie, Hamburg 1973, S. 154-158

[441] In der Zeit ging es in erster Linie um den US-amerikanischen Imperialismus und die Ausbreitung des Kapitalismus. Zwar betreibt auch der Imperialismus wie der Kolonialismus eine Expansion auf andere Kulturen und Ländern, aber während der Kolonialismus eher die frühen Bewegungen seit dem 15. Jahrhundert meint, ist der Imperialismus zeitgleich mit der Industrialisierung angesetzt.

[442] Michael Oppitz, Überlagerte Welten, in: Candida Höfer, In ethnographischen Sammlungen, Köln 2004, S. 135

der letzten dreißig Jahre (Abb.131-133). Ihr Blick gilt dabei nicht nur den Schauräumen und den Archivräumen, sondern auch den Klimaanlagen, den Räumen der Restaurierung, Forschung und den Werkstätten, in denen das Ausstellungsmobilar und die Infotafeln angefertigt werden. In ihren Photographien deutet sie an, wie Michael Oppitz betont hat, „wie das Werden ethnographischer Sammlungen durch die Geschichte verlaufen ist: von der Wunderkammer über das Studiolo zum Kuriositätenkabinett und zur Kunstkammer; vom Sammelort entdeckter und kolonialisierter Welten zum Studienplatz marginalisierter Kulturen; zur Forschungsstätte; zum Bewahrungsort untergehender und untergegangener Traditionen; zur Begegnungsstätte unterschiedlicher Weltbilder“[443]. Grasskamp und Höfer verlieren sich nicht in Mythen und sind in ihrem Vorgehen wesentlich nüchterner als Baumgartens spielerische imaginäre Erkundungen oder den nahezu bombastischen mythischen Welten der Poiriers. Aber beide setzen in ihren Erkundungen zum Thema der Repräsentation des Anderen letztlich auf das Bild und eine subtile Erzählung. Das verschwindet im Konzept von Joseph Kosuth vollständig.

3.3.2.4. Joseph Kosuth. Der Künstler als Anthropologe[444]

Als viertes Beispiel der konkreten Bezugnahmen der Kunst auf die Ethnologie wird hier mit Kosuth ein abstraktes Modell eines Künstlers als Ethnologen entwickelt und eindeutig die eigene Kultur als Tätigkeitsfeld benannt. Die Concept Art hatte eine ästhetische wie kulturelle Revision ausgelöst. Schwerpunktmäßig konzentrierte sich die Untersuchung auf die Kunstwelt selbst[445]. Die künstlerische Auseinandersetzung von Joseph Kosuth, einem der radikalsten Vertreter der anglo-amerikanischen Concept Art, war seit ihrem Beginn 1965 gekennzeichnet von einem kritischen Verständnis künstlerischer Tätigkeit. Er forderte Klarheit und Verständnis im Hinblick auf künstlerische Praxis und strebte danach, der Kunst einen intellektuellen Ort in der Gesellschaft zu geben, ähnlich anderen kulturellen Disziplinen wie Philosophie oder

---

443 ebd., S. 139

444 In diesem Textabschnitt verwende ich die unmittelbare Übersetzung des Titels „The Artist as Anthropologist“. Wir werden im nächsten Kapitel noch auf die präzise Terminologie eingehen. Hier sei erwähnt, dass dem englischen Anthropologen am ehesten der deutsche Ethnologe entspricht, während streng genommen die „Anthropology“ eine andere wissenschaftliche Disziplin ist.

445 Für den Part der Concept art, der in den 1960er und 1970er Jahren die institutionellen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen und historischen Rahmenbedingungen der Kunst thematisierte und die Methoden und Institutionen einer kritischen Reflexion unterzog, wird auch der Terminus „Institutional Critique“ verwendet. Siehe dazu Witzgall (2003), S. 319 ff. Er geht zurück auf einen Artikel von Hal Foster in der Zeitschrift Art in America vom November 1986, in dem er von „varied institutional crititque of such artists as Daniel Buren, Michel Asher, Dan Graham, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner, John Baldessari and Joseph Kosuth“ spricht. In der Folge führt in Benjamin Buchloh weiter und bringt in vor allem mit Broodthaers, Buren und Hacke in Verbindung: Benjamin Buchloh, From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique, in: Kat. Ausst. L’art conceptuel, une perspective, Musée d’ Art Moderne de la ville de Paris 1990, S. 41-53

Ethnologie. Einerseits reflektiert er die eigenen Mittel und Möglichkeiten als Künstler, andererseits fragt er nach seiner gesellschaftlichen Relevanz. Dies vollzieht sich bei Kosuth in zwei aufeinander folgenden Schritten. Kosuths Vorgehen zeigt bereits seine streng analytische Auffassung vom künstlerischen Tun und eine radikale Absage an die Anforderungen, die der Kunstmarkt an das Kunstwerk stellt.

Zunächst definierte er Kunst durch seine „Ersten Investigationen" zwischen 1966 und 1968 mit einem Satz, der zugleich sein gesamtes Werk treffend überschreibt: „Art as Idea as Idea". Kunst hat nun nichts mehr mit anschaulicher Form zu tun, sondern es geht allein darum, Kunst als Idee zu denken. Die Methode der Kunst ist selbstreflexiv und rein konzeptuell. 1969 verfasste er den Essay „Art after Philosphy", in dem er darlegt, dass es ihm um die Funktion von Kunst geht und anschließend um ihre Lebensfähigkeit[446]. Dabei trennt er Kunst strikt von Ästhetik und setzt stattdessen eine „Ikonographie begrifflicher Sprache"[447] ein. Da es nun nicht mehr um den Inhalt der Kunst, sondern um ihr „Wesen" als „wirklichkeitsanaloge Sprachform"[448] geht, konsultiert er die Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins anhand dessen „tractatus logicus philosophicus".

In einem nächsten Schritt untersuchte er die Kunst, die nun als unabhängige und beliebig platzierbare Idee definiert worden ist, als Teil eines umfassenden kulturellen und gesellschaftlichen Kontextes, nicht zuletzt deshalb, weil die ursprünglich konzeptuelle Kunst drohte, eine „stilistische Alternative"[449] zu werden. Von 1974 an präsentierte er seine Arbeiten beinahe ausschließlich im nicht-musealen, öffentlichen Bereich. Die sprachphilosophische Methode allein reichte nun für diese Zusammenhänge nicht mehr aus. 1973-74 studierte Kosuth Cultural Anthropology bei Stanley Diamond und Bob Scholte an der Graduate Faculty for Social Research of the New School. Deren innovative Definition des Anthropologen korrespondierte mit Kosuths Bild des Künstlers. In dem 1975 in der Zeitschrift „The Fox" erschienen Aufsatz „The Artist as Antropologist"[450] formulierte er dieses deutlich. Vorausgegangen war diesem Text der Katalogbeitrag „(Notes) On an ‚anthropologized' Art", in dem er erstmals explizit auf die Anthropologie rekurrierte: „Eine Übersicht über Kunst ist nur dann möglich, wenn man das Spiel (der Kunst, E. H.-H.) im Kontext einer Kultur sieht,

---

[446] siehe Kat. Ausst. Joseph Kosuth, Bedeutungen von Bedeutungen, Staatsgalerie Stuttgart u.a. 1981, S. 144 (Hier ist eine deutsche Übersetzung von „Art after Philosophy" und „The Artist as Anthropologist" abgedruckt. Das englische Original siehe: Koseph Kosuth, Art after Philosophy and after, Collected Writings, 1966-1990, Cambridge/Mass. u.a. 1991)

[447] Gudrun Inboden, Joseph Kosuth, Künstler und Kritiker der Moderne, ebd., S. 14

[448] Gudrun Inboden, ebd., S. 20

[449] Joseph Kosuth, (Notes) On an „Anthropologized" Art, (Notizen) über eine „anthropologisierte" Kunst, in: Kat. Ausst. Projekt ´74, Kunsthalle Köln 1974, S. 236.

[450] The Fox, No.1, New York, 1975, S. 18-30

d.h. als Anthropologe.“[451] Darüber hinaus plakatierte er im Rahmen einer Ausstellung im Januar 1975 als künstlerischen Beitrag ein öffentliches Statement, in dem er seine neuen Intentionen beschrieb und aus seinen anthropologischen Studien unter anderem folgerte, „dass Kunst, Anthropologie und Geschichte wenigstens zwei Dinge gemeinsam haben: kreativ und konstitutiv zu sein.“

Der Aufsatz „The Artist as Anthropologist“ zeugt von einer Auffassung von Kunst, die innerhalb des sozio-historischen Kontextes angesiedelt ist. In ihm kommt die Kritik Kosuths an wissenschaftlicher Ideologie ebenso zum Vorschein wie seine Warnung vor zu großer Autonomie der Kunst. Stattdessen solle sie von ihrem gesellschaftlichen Bewusstsein Gebrauch machen. Kosuth entstammte einem marxistisch gefärbten intellektuellen Klima, das sich Mitte der 70er Jahre in New York unter Künstlern ausbreitete. In Diskussionsgruppen, Publikationen und Flugblättern konstituierte sich innerhalb der Kunstszene ein politisches Forum, das sich mit der Rolle des Künstlers in kapitalistischen Gesellschaften kritisch auseinandersetzte[452].

Der Künstler sollte eine besondere Rolle bekommen. Die Werkzeuge der Analyse, die vorher auf die Sprache der Kunst allein angewendet worden sind, wurden ergänzt durch eine Vision von Kunst, Kultur und Geschichte als essentiellen dialektischen Realitäten, die verstanden und kritisiert werden können, weil sie von Menschen gemacht sind[453]. Ursprünglich hatte Kosuth im Zuge seiner Suche nach Objektivierung von Kunst und ihrer Gleichsetzung mit anderen Geistestätigkeiten strukturelle Ähnlichkeiten mit der Philosophie betont, da beide mittels Beschreibung die gesellschaftliche Wirklichkeit verständlich machen. Nun sprach er von der „Theorie des Künstlers-als-Anthropologen als von Praxis“[454], denn die Kunst „‚veranschaulicht' die Gesellschaft, *während* sie sie verändert“[455]. Der Künstler vermittelt seine Kultur, indem er historische oder sozio-kulturelle Aspekte von ihr bewahrt und sie gleichsam benutzt. „Der Künstler ist der Modellfall des *engagierten* Anthropologen.“[456]

Der Text besteht aus drei Teilen. Vorangestellt ist ein Zitat von Rolf Ahlers, das Kosuths Kritik am Avantgardegedanken repräsentiert und auf seine neue Auffassung zur Kultur weist: „Reflektierte Aneignung einer Tradition ist etwas anderes als unreflektierte

---

451 Joseph Kosuth, (Notes) On an „Anthropologized“ Art, Kat. Ausst. Projekt ‘74, S. 236. Zit. nach Kat. Ausst. Joseph Kosuth, Bedeutungen von Bedeutungen, Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 124

452 Die Debatten führten zur Etablierung samstäglicher Treffen „Artists Meeting for Cultural Change“ (AMCC) und fanden im Magazin „The Fox“ ihr publizistisches Organ. Siehe. Gabriele Guercio, Introduction, in: Koseph Kosuth, Art after Philosophy and after, Cambridge/Mass. 1991, S. XXX

453 Gabriele Guercio, ebd., S. XXXI

454 Joseph Kosuth, Der Künstler als Anthropologe, in: Kat. Ausst. Joseph Kosuth. Bedeutungen von Bedeutungen, Staatsgalerie Stuttgart 1981, S. 110

455 Kosuth (1981), S. 110

456 Kosuth (1981), S. 110

Kontinuität von Tradition.“ Teil I ist eine Zitatsammlung verschiedenster Theoretiker unter dem Titel: „Eine fragmentarische und didaktische Wissenschaftsethnologie als Religion und Ideologie.“ In Teil II stellt Kosuth seine „Theorie als Praxis: eine Rolle für ‚anthropologisierte Kunst‘“ vor. Teil III fungiert als Epilog, in dem er Kunst mit Anthropologie gleich setzt und in der Kunst ein Modell der Erkenntnis von Kultur definiert.

Der Tenor der 16 Zitate des ersten Teils ist die Kritik am kapitalistischen System mit seiner Ausbeutung der Natur und der Nivellierung des Individuums sowie am linearen Fortschrittsglauben, seinen technischen Neuerungen und seiner wissenschaftlich postulierten dogmatischen Objektivität, die Alternativen nicht zulässt und Ideologie geworden ist. Die Autoren stehen in kritischer Distanz zu ihren eigenen Disziplinen wie Soziologie und Anthropologie. In einer Textpassage spricht Stanley Diamond konkret die Ausbeutung von primitiven Gesellschaften durch die westliche Zivilisation an, deren Rechtfertigung im 19.Jahrhundert die Wissenschaft geliefert hat. „Die Gesamtheit menschlicher Existenz wird zur Arena der Rationalisierung; da Vernunft auf Rationalität reduziert wurde, werden die ästhetischen und sinnlichen Aspekte des Menschen unterdrückt, das heißt, sie werden entweder brutalisiert oder in Sentimentalität abgedrängt (...).“[457] An anderer Stelle stellt Diamond die zivilisierten Gesellschaftssysteme als innerlich unausgewogene, d.h. in ihren Teilen unkoordinierte, den ausgewogenen primitiven Kulturen gegenüber und erklärt: „Die Sehnsucht nach einer primitiven Existenzform ist keine schlichte Phantasie oder sentimentale Laune; sie steht im Einklang mit fundamentalen menschlichen Bedürfnissen, deren Erfüllung (wenn auch in anderer Form), wie wir es in zivilisierten Bereichen sehen, die Voraussetzung für unser kompliziertes Leben ist (...).“[458]

Im letzten Zitat, bevor Kosuth seine anthropologisierte Kunst entwirft, lässt er Meredith Tax von der Rolle des Künstlers in vorindustriellen und primitiven Gesellschaften berichten und hebt deren integrierte Stellung heraus. „Erst seit der Herrschaft des kapitalistischen Systems produziert der Künstler für einen Markt, für Fremde außerhalb seiner Reichweite, deren Lebensweisen, Glaubensrichtungen und Bedürfnisse er nicht kennt und die seine Werke entweder kaufen oder sie aus Gründen, die er gleichermaßen weder durchschauen noch nachvollziehen kann, ignorieren.“[459] Wenn Kosuth das als Status quo der Kunst zitiert, drückt er seine Suche nach einer gesellschaftlich relevanten Kunst aus, die ihre Rolle allerdings selbst definieren muss.

---

[457] Kosuth (1981), S. 108
[458] Kosuth (1981), S. 108/110
[459] Kosuth (1981), S. 110

Mit Blick auf die abstrakte Kunst der Moderne kann festgehalten werden, dass diese eine andere Welt repräsentierte und dabei einen Status beanspruchte, der dem Anspruch wissenschaftlicher Objektivität vergleichbar ist. Solche Kunstauffassung hatte um 1970 herum ausgedient. „Was dagegen eine ‚anthropologisierte Kunst' beinhaltet, ist, dass der Kunst gesellschaftliches Bewusstsein wesensmäßig sein muss und dass sie davon *Gebrauch* machen soll."[460] Als Grundlage zu solcher Kunst erwähnt Kosuth die frühe konzeptuelle Kunst, die zwar ebenfalls noch nach wissenschaftlichem, auf Objektivität zielendem Vorbild die künstlerische Tätigkeit einer Überprüfung unterzogen hatte, dadurch aber ihre speziellen Eigenschaften herauskehrte und den nötigen Bruch mit der Moderne erst eingeleitet hatte, wie wir bereits oben gesehen haben. Kosuth entwickelte im Folgenden die Rolle einer anthropologisierten Kunst im Dialog mit Textpassagen von ihrem Fach kritisch gegenüberstehenden Anthropologen, die die Grundlagen ihres Faches vor allem im Hinblick auf Dialog und Kommunikation selbstreflexiv überprüfen[461].

Doch welche Aufgabe kommt nun laut Kosuth dem „Künstler als *engagiertem* Anthropologen" zu? Das Kennzeichen ‚engagiert' unterscheidet den Künstler-Anthropologen vom wissenschaftlichen Anthropologen, der laut Kosuth als Fachmann „*un*engagiert" ist, denn er untersucht eine fremde Kultur, die nicht seine eigene ist, und deshalb steht er außerhalb. Das zu diesem Zweck ausgebildete Instrumentarium des

---

[460] Kosuth (1981), S. 112

[461] So forderte Bob Scholte für die Anthropologie radikale Reflexion über jeden methodischen Schritt innerhalb der Aneignung anthropologischen Wissens: „(...) wenn wir eine Kontinuität annehmen zwischen Erfahrung und Wirklichkeit, das heißt, wenn wir annehmen, dass ein anthropologisches Verständnis für andere bedingt ist von unserer Fähigkeit, uns selbst jenen anderen zu öffnen (vgl. Huch, 1970, S. 30), können und sollten wir den ‚hermeneutischen Zirkel' (vgl. Ricoeur, 1971) nicht ausweichen, sondern wir müssen als Bestandteil unserer Tätigkeit, die intentionalen Prozesse konstitutiven Denkens klären, die sowohl Begegnung als auch Verständnis möglich machen (…)" Scholte, in: Kosuth (1981), S. 114. Stanley Diamond wird von Kosuth mit einem Text zitiert, indem er im Rekurs auf den Historiker ein differenzierendes Bewusstsein bezüglich des Ausmachens von Unterschieden einfordert, das „das entscheidende Moment für jegliche menschliche Kommunikation ist". Die Aufgabe des Anthropologen kann also nicht nur das Katalogisieren und Systematisieren von Institutionen und Artefakten sein, sondern es geht darum, „das gesellschaftliche Bewusstsein zu reproduzieren und das kulturelle Selbstverständnis des Menschen nachzuempfinden, die in ihrer Art und Weise leben und produzieren". So rechtfertigt allein der Bezug zum Menschen den Einsatz der Mittel, und nicht der bloße Zweck: „Wenn wir die sozialen Formen und Werkzeuge loslösen von den Menschen und sie typologisch im Dienst dieser oder jener Methode ordnen und umordnen oder gar als abstrakte, deduktive Modelle verstehen, verlieren wir die Beziehung zur konkreten, gesellschaftlichen Wirklichkeit mit all ihren im menschlichen Verhalten liegenden Ungereimtheiten, wie auch zu ihrer besonderen Bedeutung zu einer bestimmten Zeit." Diamond, in: Kosuth (1981), S. 114. Weiter unten wird Diamond erneut zitiert: „Das Studium des kulturellen Apparats hat seinen grundlegenden Sinn in dem Versuch, das gesellschaftliche Bewusstsein zu verstehen, das es sowohl reflektiert als auch erzeugt. Sonst ist das Studium des Menschen kein Studium des Menschen, sondern das Studium sozialer, ideologischer, ökonomischer und technischer Formen, eine Art kultureller Physik." Diamond ebd. S. 116. Dem entspricht die Auffassung von Johannes Fabian: „In der anthropologischen Forschung liegt die Objektivität weder in der logischen Folgerichtigkeit einer Theorie noch im Verweisen von Daten, sondern in der Begründung (...) menschlicher Intersubjektivität."

wissenschaftlichen Anthropologen taugt nach Kosuth nicht für eine Anwendung auf die eigene Gesellschaft.

Der Künstler als Anthropologe dagegen arbeitet innerhalb des eigenen sozio-kulturellen Kontextes, aus dem er stammt und in den er eingebunden ist. „Er verleiht der Kultur Gestalt."[462] Kosuth betrachtet Kunst und Wissenschaft als unterschiedliche menschliche Tätigkeiten. Während der Anthropologe mittels spezifischer Werkzeuge danach strebt, einen Zugang zu einer fremden Kultur zu finden und schließlich das gewonnene Verständnis in Formen übersetzen muss, die in seiner eigenen Kultur verstanden werden können, versucht der Künstler leichten Umgang mit der eigenen Kultur zu finden. „Kunst *heißt* Praxis, und so ist jede künstlerische Tätigkeit, auch die theoretische praxisbezogen."[463] Interessant an der Tätigkeit des Künstlers-als-Anthropologen ist nun, „dass sie die Kartographie einer integrierenden, kulturellen Tätigkeit in ihrer *eigenen* Gesellschaft ist"[464]. „Das Ziel anthropologisierter Kunst ist die nicht-statische ‚Darstellung' der Wirkungsprozesse künstlerischer (und damit kultureller) Infrastruktur". Dabei versucht sie nicht neue Wahrheiten zu ergründen, sondern „ (...) die bereits vorhandenen Möglichkeiten von Interaktion auszuschöpfen."[465]

Im dritten Teil seines Textes, dem Epilog, entwickelt Kosuth eine „Theorie und Praxis der Kunst" vor der Folie der marxistischen Kritik. Die Kunst hat denn laut Kosuth das Potential, konkrete Alternativ-Modelle anzubieten. Sie kann jedoch nicht von der Moderne kritiklos übernommen werden, „aber im Sinne von ‚anthropologisierter Kunst' kann eine derartige Kritik (einhergehend mit dem Studium primitiver Kulturen) grundlegend sein"[466]. Auch hier zitiert er wieder aus Texten, die sich an ausgewählten Aspekten mit der Struktur primitiver Gesellschaften befassen und sie der modernen gegenüberstellen[467]. Schließlich kristallisiert sich die eigene Kultur als Tätigkeitsfeld des

---

462 Kosuth (1981), S. 114
463 Kosuth (1981), S. 114
464 Kosuth (1981), S. 116
465 Kosuth (1981), S. 116
466 Kosuth (1981), S. 116
467 Vorangestellt zitiert er Jean-Jacques Rousseau: „Der Wilde hat sein Leben in sich selbst; der zivilisierte Mensch (...) nur in den Meinungen der anderen." Maurice Stein etwa betont den großen Einfluss von Künstler-Philosophen in primitiven Gesellschaften, währenddessen der moderne Künstler oder Philosoph nur selten zur gemeinschaftlichen Erfahrung durchdringt und als Forum lediglich einen kleinen Kreis Gleichgesinnter hat. Meyer Fortes wird mit einer Passage zitiert, in der das Ausmaß von Geisteskrankheiten und Psychoneurosen in modernen Gesellschaften den wenigen Beispielen in primitiven Gesellschaften gegenübergestellt wird, eine Tatsache, die Meyer Fortes der Struktur der Gemeinschaft zuschreibt, die auch Ausnahmen zu integrieren vermag. Seinen Text lässt Kosuth schließlich mit folgendem Zitat von Stanley Diamond enden: „Linton gibt zu bedenken, dass der Verfall sozialer Gruppen in der gegenwärtigen Gesellschaft, das heißt der Verfall von Gemeinschaftsgefühl das grundlegende Problem des modernen Menschen ist - denn nur in der sozialen Gruppe lässt sich lernen, was Humanität bedeutet. Dieses kritische anthropologische Konzept entstammt den Erfahrungen in primitiven Gemeinden, die aus miteinander im Austausch stehenden Personen bestehen und von innen heraus wachsen im Gegensatz zu

Künstler-als Anthropologen heraus. Kosuth erläutert zunächst, dass Kultur auf einer Verallgemeinerung von Erfahrung beruht, also Abstraktion von Erfahrungswelt ist und nicht durch natürliche oder durch Entscheidungen innerhalb eines strukturell in die Natur integrierten Lebenszusammenhanges entsteht[468]. Auch die Kunst ist Kultur, weil „sie die Abstraktion von Kultur ist, und zwar insofern, als sie eine - quasi-linguistische - Darstellung von Kultur ist.“[469] Die westliche Zivilisation hat sich verselbstständigt, reproduziert nur noch sich selbst und unterscheidet sich grundlegend von der Welt der so genannten Primitiven, deren Erfahrungen sämtlich von ihrer Beziehung zur natürlichen Umwelt geprägt sind. Dieser Bezug zur Natur bestimmt den Lebensverlauf und gibt ihm seinen Sinn. Wir dagegen leben in einer kulturbestimmten Welt, über die wir die Kontrolle verlieren, weil sie unabhängig von der Natur existiert.“[470]

Der Künstler-als-Anthropologe hat nun daraus folgernd eine bedeutende Aufgabe. Ausgestattet mit einem politischen Bewusstsein (das nicht die Thematisierung politischer Themen oder die Notwendigkeit politischen Handelns meint), wird er an einem bestimmten Punkt praktisch tätig. „Der Ort der ‚Praxis’ liegt vielleicht genau hier bei den Vektoren, wo der historisch denkende und philosophisch bewusste Anthropologe sich mit dem Träger lebendiger, kultureller Reflexion (dem Künstler) verbindet.“[471] Die konkrete Aufgabe dieses „Kulturforschers“ ist es, „ein Modell von Kunst zu erarbeiten, das zum Verständnis von Kultur beitragen soll. Das Modell soll die implizit gegebene Natur der Kultur explizit machen (...).“ Und wieder zieht er zur Verdeutlichung einen Vergleich zur fremden Kultur heran.

> „Primitive Kunst könnte man beschreiben als eine implizit gemachte Kultur. Das modernistische Paradigma von Kunst ist eine explizit und zeitlos - *objektiv* - gemachte Kultur. Diese postmoderne, para-marxistische Situation, in die der Künstler-als-Anthropologe sich gestellt sieht, ist eine Welt, in der man erkennt, dass explizit-*objektive* Kunst (in Sapirs Sinn) unechte Kunst bedeutet. Kunst, deren Charakter implizit ist, ist eine Kunst lebendiger Subjektivität, die aber heute, in unserem technologischen Zeitalter, unwirklich und kulturell verloren scheint.“[472]

Indem Kosuth Kunst mit Anthropologie gleichsetzt, bekommt der Künstler in seiner neuen Bestimmung eine einflussreiche und kritische Position, im künstlerischen Kontext

---

den äußerem Zwang ausgesetzten und entfremdeten modernen Kollektiven.“ Diamond in: Kosuth (1981), S. 122

[468] „Die Naturwissenschaft ist ein quasi-religiöser Motor, der vielleicht hauptverantwortlich ist für die Abstraktion von unserer natürlichen Welt.“ Kosuth (1981), S. 118

[469] Kosuth (1981), S. 118

[470] Kosuth (1981), S. 118

[471] Kosuth (1981) S. 120

[472] Kosuth (1981) S. 120

wie in Lebenszusammenhängen. Die Konzeption beruht auf einer Art hermeneutischem Verständnis von Kunst und Kultur. Indem er die Sprache der Kunst mit der Welt der Erfahrung verknüpft, sieht er die Möglichkeit, dass anthropologisierte Kunst bestimmte subjektive Muster schließlich gänzlich anschaulich machen kann. Beginnend mit der selbstreflexiven Untersuchung der Rolle des Künstlers vermag Kunst schließlich eine Art globales Modell für Sprache und Kultur zu werden.

Kosuths Position bleibt eine rein intellektuelle. Kunstmachen wird gleichgesetzt mit dem Wissen über die Faktoren und Prozesse, die Kunst erst möglich machen. Im Rekurs auf die Anthropologie und die Rolle des Künstlers in primitiven Gesellschaften werden neue gesellschaftsrelevante Aufgaben angerissen, und eben nicht nur individuelle Mythologien entwickelt. In diesem Sinne lassen sich die Arbeiten von Künstlern, die dem Wesen der eigenen Kultur nachspüren, als „anthropologized art“ auffassen. Tatsächlich ist Ausgangspunkt, wie auch Susanne Witzgall[473] betont hat, die Conceptual art. Von dieser wurden der objektive Status der Kunst angezweifelt, ihre Kontextabhängigkeit hervorgehoben und die Bedingungen, unter denen Kunst entsteht, untersucht. Dadurch rückten auch die institutionellen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen und historischen Fakten ins Bewusstsein. Mit dem anthropologischen Blick nimmt die Kunst schließlich vor allem in den 1990er Jahren ihre Kontexte ins Visier und stellt zwischen ihnen neue Beziehungen her. Es geht dann mit Hilfe anderer Kontexte um Analyse und Kreation sozialer Prozesse, wie Peter Weibel hervorgehoben hat[474]. Bevor wir darauf zu sprechen kommen, rücken mit Beuys und Broodthaers zwei künstlerische Positionen ins Blickfeld, die anders als die theorielastige Concept art die eigene Kultur untersuchen.

3.4. Die eigene Kultur im Fokus – zwei künstlerische Pole

Wir haben gesehen, dass sich viele Ansätze der Kunst der 1960er Jahre im Sinne einer Ethnographie der eigenen Kultur lesen lassen, und wir haben Konzepte gestreift, in denen ein konkreter Bezug zur Ethnographie respektive Ethnologie vorhanden ist. Im Folgenden werden zwei, für die Kunst um 1970 herum immens auswirkungsreiche Positionen vorgestellt. Das hat zwei Gründe: Einerseits betten wir Baumgarten nun konkret in einen künstlerischen Kontext ein, denn beide kannte er persönlich, und von beiden ist seine Arbeit wesentlich beeinflusst worden[475]. Wichtiger jedoch sind diese

---

473 Witzgall (2003), S. 323

474 Peter Weibel (1994), S. 57

475 Lothar Baumgarten studierte zwischen 1969 und 1972 bei Joseph Beuys an der Kunstakademie Düsseldorf. Auf den ersten Blick tritt eine deutliche Eigenständigkeit im Werk des Schülers gegenüber dem Lehrer hervor. Erst auf den zweiten Blick fallen Gemeinsamkeiten auf, wie die Absage an traditionelle Museumskunst, die Auseinandersetzung mit Wissenschaft, das Interesse an anthropologischen Zusammenhängen, der Rekurs auf Mythen (Beuys wandte sich nordischen Mythen zu, Baumgarten interessierte sich vor allem für die Mythologie der nord- und südamerikanischen Indianer), das Operieren in binären Oppositionspaaren.

beiden Positionen, weil sie sozusagen zwei Gegenpole im Hinblick auf den Umgang mit der eigenen Kultur bilden. Für beide jedoch ist die eigene Kultur der zentrale Fixpunkt ihrer Konzeptionen. Es ist also weniger die konkrete Auseinandersetzung mit der Ethnologie, die uns hier interessiert als deren Methode, Erkenntnisse über die eigene Kultur zu vermitteln. Dabei streifen wir immer wieder Aspekte der Ethnologie und konkret des Anderen, ohne dass dies je explizit thematisiert wird.

3.4.1. Joseph Beuys – Der Mythos der eigenen Kultur und das Aktivieren des großen kulturellen Zusammenhangs

Wichtig war die Ethnographie für Beuys in erster Linie, weil sie ihm Daten und Kenntnisse für seine Performances lieferte. Beuys hatte eine hohe Affinität zu den rituellen Praktiken anderer Gesellschaften und deren Mythen. Er wollte die Kunst in ein gesellschaftliches Organ verwandeln und - einem Schamanen gleich - jedem die Grundlagen der Existenz bewusstmachen. Wichtig ist für unseren Kontext, dass er Grenzen in jeder Hinsicht überwinden wollte und sich dabei für die eigene Kultur geöffnet hat und deren Belange in einer Reihe von Aktionen thematisierte. Doch grundsätzlich ging Beuys stets über Fakten und über die kulturellen Tatsachen hinaus. Was er aus dem Kontext etwa an Gegenständen herauslöst oder an Sachverhalten ins Zentrum einzelner Projekte stellt, wurde sofort wieder aufgeladen mit spirituellen,

---

Für Baumgarten war Broodthaers nicht weniger einflussreich als sein Akademie-Lehrer Beuys. Jill Lloyd erläuterte, daß dessen in-situ-Skulpturen "recall the symbolic potency and material presence of Beuys' work. But Baumgartens elegance, his emphasis on language and his concern with visualizing relationships of power relate to his enthusiasm for Broodthaers." Jill Lloyd, German Sculpture since Beuys, Disrupting Consumerist Culture, in: Art International 6, Frühjahr 1989, S. 10
Baumgarten und Broodthaers lernten sich persönlich kennen. Ihr Kontakt manifestierte sich in einigen künstlerischen Dokumenten. Wie bereits oben besprochen hatte Lothar Baumgarten mit Michael Oppitz als Reaktion auf Broodthaers' Ausstellung „Der Adler vom Oligozön bis heute" in der Kunsthalle Düsseldorf 1974 eine Hommage an den belgischen Künstler in der Galerie Konrad Fischer realisiert (*Section 125-25/64-68, Hommage à MB* 1972-72). Auf Baumgartens Einladungskarte, die auf der einen Seite das Photo eines Adlers, auf der anderen Seite das Wort Rabe zeigte, reagierte Broodtaers noch vor der Eröffnung der Ausstellung mit einer Antwortkarte. Broodthaers griff formal das Vorbild auf. Anstelle des Adlers druckte er drei heraldische Zeichen mit Adleremblemen, darunter stand: „An L. Baumgarten und M. Oppitz pour saluer die Ausstellung für die Sinne und den Verstand". Auf die Rückseite setzte Broodthaers statt des Wortes „Rabe" in schwarzer Farbe die Fabel La Fontaines aufgreifend das Wort „Fuchs" und die Frage „ Mais qui mangera le fromage?". Die gegenseitige Wertschätzung beider Künstler zeigte sich auch in der Empfehlung von Broodthaers an Any De Decker, Lothar Baumgarten auszustellen, die in der Präsentation seiner Arbeit *Projektion* von 1970 und in *Eine Reise oder mit der MS Remscheid auf dem Amazonas* im Februar 1974 mündete. In seinem Text „Allgemeine Theorie der Kunst und der Sammlung" schrieb Broodthaers, er würde Arbeiten von Baumgarten neben denen von Niele Toroni und Bernd und Hilla Becher selbst gerne sammeln. (abgedruckt in: Kat. Ausst. Bilder, Objekte, Konzepte, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1974). Nicht zuletzt spielt wohl Baumgartens Kürzel L.B. auf Broodthaers M.B. an, mit dem er seine Werke signierte.

mythischen, emotionalen Bedeutungen und seinem eigenen Weltbild einverleibt. Denn es geht ja gerade um andere, nicht-rationale Erkenntnisformen, die das wissenschaftliche, rationale Vorgehen bei der Analyse der Kultur um entscheidende Aspekte bereichern.

Utopie Eurasia

Beuys' Arbeiten tragen private, symbolische Referenzen. Häufig sind es Manifestationen seiner gelebten individuellen Ideenwelt. In ihr spielen persönliche Kindheitserinnerungen und Jugenderlebnisse[476] sowie seine Begegnung mit den Tartaren in der südrussischen Steppe neben der Auseinandersetzung mit nordischer Mythologie, dem frühen Christentum, asiatischer Weltanschauung und dem Studium der Anthroposophie Rudolf Steiners eine zentrale Rolle. Sein künstlerisches Handeln ähnelte der „Rolle des kundschaftenden Hirten, der Fauna und Flora seiner Umwelt erforschte"[477]. In einem Statement von Beuys zu *Bog Action* von 1971 vermittelt sich sein spezifisches Interesse an der Natur und der Kultur seiner Umgebung anschaulich:

> "Bogs are the liveliest elements in the European landscape, not just from the point of view of flora, fauna, birds and animals, but as storing places of life, mystery and chemical change, preservers of ancient history (...)."[478]

Geographisch gesehen breitete sich sein Territorium von der niederrheinischen Tiefebene um seinen Heimatort Kleve bis in die russische Steppe aus. Eigentlich umfasste es die gesamte nördliche Hemisphäre bis nach Neufundland und zielte darauf, sich ins Grenzenlose auszubreiten, soweit es vom Bewusstsein erreicht werden kann. Doch die Wurzeln von Beuys und sein Ausgangspunkt blieben in Europa. Von hier aus beschwor er mit Zeichnungen, Aktionen und plastischen Entwürfen ein utopisches Reich „Eurasia", in dem sich die Rationalität des Abendlandes mit der Emotionalität des Ostens vermengt. Diese von Rudolf Steiner geprägte Vision eines allumfassenden Ganzen entstand in den 50er Jahren zu Zeiten des Kalten Krieges, als niemand an eine Annäherung von West und Ost zu denken wagte. Dschingis Khan wäre der Herrscher seines gewaltfreien humanen Reiches. Doch Restaurierung scheinbar archaischer Zustände hatte er mit seinem mythenschwangeren Ideengebäude nicht im Sinn. Seine Intention war die Zukunft.

---

[476] In seinem Beitrag zur Biennale in Venedig 1976, *Straßenbahnhaltestelle*, verbindet er autobiographische Elemente mit kollektiver Geschichte. Er rekonstruierte Teile des barocken Friedensdenkmals seiner Heimatstadt und kombinierte es mit eigenen Elementen, die es mit der Geschichte des 1938 von den Nationalsozialisten zur Weihe- und Gedenkstätte umgebauten Pavillons verbindet.

[477] Jürgen Schilling, Aktionskunst, S. 158

[478] zit. nach Peggy Gale, The origin of the night, in: Parachute 43, Juni-August 1986, S. 9

> „Ich will ja nicht zur magischen oder mythischen Welt zurück, sondern ich will anhand dieser Bilder Geschichtsanalysen betreiben, also ein geschichtsanalytisches Element zum Bewusstsein bringen.“[479]

Die Mythen verhalfen ihm zur künstlerischen Veranschaulichung seiner Ideen und waren an die westliche materialistische Gesellschaft gerichtet, in der kein Raum mehr für die seelischen Kräfte des Menschen war. Im Osten war der „Westmensch“ Beuys mit einer rätselhaften fremden Welt in Berührung gekommen, die von Magie statt Methode, von Weisheit statt Wissen gekennzeichnet war. Er ist an eine Grenze geraten, hinter der sich sein Wunschbild auftut: der im Eurasienprojekt aufscheinende Dialog der Kulturen bzw. ein Dialog mit dem Modell einer ganz anderen Welt.

Zunächst nahm dieses Land in den Zeichnungen der späten 50er und frühen 60er Jahre sichtbare Gestalt an. Diese bilden eine Art „Reservoir“[480], aus dem er immer wieder schöpfen sollte. 1964/65 legte er den Titel „Projekt Westmensch“ fest[481]. Der „Westmensch“ ist schlicht und einfach der Mensch der westlichen Zivilisation, der von einem materialistisch orientierten Wissenschaftsbegriff, einem starren, rationalen Denken und mangelnder Sinnlichkeit geprägt ist. Dringend stand für Beuys eine Verbindung mit dem „Ostmenschen“ an, der für ihn das Prinzip des Organisch-Lebendigen und das spirituelle, intuitive und bildhafte Denken verkörpert. Ihr gemeinsamer Lebensraum sollte Eurasien sein, das dann geprägt wäre von der kreativen Harmonie des Rationalen und Spirituellen.

Von dieser Vision und einem „ausgeprägten politisch-utopischen Sendungsbewusstsein“[482] war die künstlerische Arbeit von Beuys bestimmt. Zur Übermittlung seiner Ideen nutze er die Figur des Schamanen als Vorbild seiner szenischen Auftritte[483]. Neben meditativen schamanistischen Techniken spielten das Aufsammeln von Utensilien, das Formen von Gerät, das Aufladen von Gegenständen mit autobiographischer, geschichtlicher und mythischer Bedeutung bis hin zur Symbolhaftigkeit und die Intuition eine zentrale Bedeutung[484]. Seine erste Aktion trug

---

[479] Joseph Beuys, zit. nach Kat. Ausst. Joseph Beuys. Eine innere Mongolei. Kestner Gesellschaft Hannover 1990, S. 9

[480] Beuys, zit. nach Kat. Ausst. Joseph Beuys, 4 Bücher aus: „Projekt Westmensch“, 1958, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Graphische Sammlung, Darmstadt 1994, S. 2

[481] Zunächst waren es vier Zeichnungen, dann tauchten auch andere unter diesem Titel auf oder unter „The Energy Plan for the Western Man“.

[482] Carl Haenlein, in: Kat. Ausst. Joseph Beuys (1990), S. 9

[483] Der Schamane galt ihm als Urbild des heilenden Künstlers. Gottlieb Leinz, Joseph Beuys. Der Eurasienstab lässt schön grüßen, in: Kat. Ausst. Kulturräume, Köln 1999, S. 28
Insbesondere zum Schamanismus bei Beuys siehe: Martin Müller, Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys, Alfter 1994

[484] Verwandtschaft zum sibirischen Schamanen drückte Beuys vor allem durch Requisiten wie nach innen gekehrte Pelzmäntel mit Bändern, Speere als Hirtenstäbe, am Zaum lehnende Stäbe, Äxte, Hasenfelle, auf

den Titel „Sibirische Symphonie 1. Satz“ und wurde während des 1963 in der Düsseldorfer Kunstakademie stattfindenden Fluxus-Festivals aufgeführt. In ihr werden die Begriffe Westmensch und Ostmensch Teil der künstlerischen Arbeit. Fünf auf einem Flügel platzierte Tonklumpen repräsentierten die sibirische Landschaft. Ein an einer Schiefertafel angebrachter toter Hase trug totemistische Züge. Zwischen beiden legte er eine Verbindungsschnur, die als Energieleiter fungierte[485]. Aus dieser entwickelte sich der Eurasienstab, der vorher schon in Zeichnungen aufgetaucht war, als Aktionsgerät, das formal die Verbindung des östlichen und des westlichen Kulturkreises symbolisiert[486]. Eine Zeichnung aus der Konzeptionsphase der Aktion (Abb. 134) zeigte die Umrisslinien Europas. Innerhalb dieser brachte Beuys eine Nord-Südachse an, die von Skandinavien bis zur Südspitze Italiens reichte. Diese Achse wurde von der Zwinge des Eurasienstabes eingerahmt, die von Osten her nach Westen reichte. Die Umfassung der Achse vollzog sich auf dem Gebiet Deutschlands, dem Beuys die Form eines Spatens gegeben hat. Über den Namen „Eurasienstab“ schrieb er den Begriff „Strahlung“, womit sowohl die Aussendung von Richtkräften des Magneten, des Kupferstabes und, in einem übertragenen Sinn, des Denkens impliziert ist. In der rechten oberen Ecke des Zeichenpapiers wiederholte er zweifach das Umgreifen. Nach Beuys bilden Zwinge und Nord-Südachse ein „new cross“[487]. Dieses Kreuz fungiert nicht als ein christlich-religiöses Symbol, sondern ist das „Ergebnis zweier Kraftlinien“[488]. Die waagrechte Kreuzhälfte, also die von Osten herreichende Zwinge, ist deutlich kraftvoller als die statische senkrechte Nord-Südachse. Das „new cross“ wird so zu einem Symbol für Beuys’ Auffassung, „dass Erneuerung nur aus dem Osten kommen könne, von dort,

---

Stöcke gesteckte Tiere und Fahnen aus. Siehe Antje von Graevenitz, Mongolei, in: Kat. Ausst. Joseph Beuys, Kunsthaus Zürich 1993, S. 273

485 In ähnlicher Weise können ja auch für Baumgarten Maulwurfshügel zu hügeliger Landschaft Südamerikas werden oder Kunsttransportkisten zu den Tafelbergen Venezuelas. S.a. Beuys’ Arbeit *Voglio vedere le mie montagne*, 1950/51. Die Installation besteht aus Möbeln und Alltagsgegenständen, die jeweils auf am Boden liegende Kupferplatten gestellt sind. Jeder Gegenstand ist mit Kreide bezeichnet: Der Schrank wird zum Gletscher („Vadrec“[t]), Kiste, Truhe, Schemel und Truhe zu einer Abfolge von „Felsen“, Bergkette („Sciora“) und Gipfel („Cime“ und „Pennin“), an die sich das Bett als Tal („Walun“) anschließt. Siehe Kat. Ausst. Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte, Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1988, S. 272f.

486 EURASIENSTAB 2. Juli 1967 82 min, fluxorum organum, in der Galerie Nächst St. Stephan in Wien. Es handelte sich um einen 364 cm langen und etwa 50kg schweren Kupferstab. „Beuys stemmte ihn in die Höhe, dreht ihn in alle Himmelrichtungen, um ihn - und das machen das Material, die Ausrichtung des Stabes und seine Krümmung deutlich - als Energieträger und -sender zu definieren. Die einseitige geradlinige Denkrichtung West-Ost findet ihre Aufhebung in der Krümmung, die die Denkströme wieder zusammenführt - ein Transformationsprozess hin zur Vereinigung von Ost und West und ein Prozess in Raum und Zeit, wie er sich symbolhaft auch in den Aktionen manifestierte.“ Kat. Ausst. Joseph Beuys, 4 Bücher aus „Projekt Westmensch“, Darmstadt 1994, S. 4/5

487 zit. nach Kat. Ausst. Eurasienstab, Antwerpen 1987, S. 60

488 Antje von Graevenitz, Der Eurasienstab von Joseph Beuys, in: ebd., S. 57

wo Spiritualität als formende Kraft eingesetzt würde“[489]. Er setzt bekannte, einfache Motive ein, die jedoch im Zusammenhang des rätselhaften Bildes eine neue Bedeutung bekommen, eine Transformation von Traditionen hin zur Erneuerung. Der Stab kann gleichsam als Sinnbild seiner Arbeit gelesen werden, denn er kann Spannungen ableiten, neutralisieren und harmonisieren. Als Hirtenstab steht er für Ordnung und Gesetz. Als Sonde nimmt er Schwingungen auf.

Erweiterung des Kunstbegriffs auf die eigene Gesellschaft

Durch diese intuitiven, scheinbar irrationalen Demonstrationen wurde das wissenschaftliche, durch technische Fortschritte geprägte Weltbild infragegestellt, das nach dieser Auffassung wesentlich dazu beiträgt, dass das kreative Potential des Menschen verkümmert ist und heute brachliegt. Denn „Jeder Mensch ist ein Künstler“, d.h. Jeder Mensch ist aufgrund seiner Kreativität fähig, aktiv und selbstverantwortlich an der Gestaltung seiner Umwelt beteiligt zu sein, also an diesem gesellschaftlichen Kunstwerk, das Beuys „Soziale Plastik“ nennt und in dessen Mittelpunkt die „Gestaltung sozialer Organismen“[490] steht. „Eine Gesellschaftsordnung wie eine Plastik zu formen, das ist meine und die Aufgabe der Kunst.“[491]

Der traditionelle Kunstbegriff, der sich meist isoliert mit Einzelphänomen beschäftigte und in der Moderne mit elitärem Anspruch auftrat, erfährt durch Beuys eine radikale Erweiterung hin zum Leben und zur Gesellschaft. Dieser anthropologische[492] Kunstbegriff erlaubte die Bearbeitung politischer und ästhetischer Fragen gleichermaßen. Einerseits glaubte Beuys, dass die imaginative Kraft von Kunst Leben verändern könnte. Entsprechend fungiert die bildnerische, gestaltende Seite seiner Tätigkeit als „Modell der schöpferischen Erneuerung“[493], hier will er die Voraussetzungen für eine bessere Welt erproben. Hier kommt das Potential der Kunst zum Tragen, Mittel zu sein, um die verkümmerten Sinne zu reaktivieren. Die am Kunstwerk, das für ihn metaphysische, spirituelle Züge trägt, gemachten Erfahrungen sollen schließlich vom Rezipienten direkt in eigene Gestaltungen und Handlungen übertragen werden. Die andere Seite seiner Tätigkeit besteht aus den bereits angesprochenen Aktionen und aus öffentlicher verbaler Kommunikation. „Ich sehe mich

---

[489] Antje von Graevenitz, ebd.

[490] Margarethe Jochimsen, Kunst als soziale Strategie, in: Kunstforum Bd. 27, S. 76

[491] Beuys, zit. nach Wilhem Bojescul, Zum Kunstbegriff des Joseph Beuys, Berlin 1961, S. 13

[492] hier wirklich im Sinne der Wissenschaft vom Menschen, nicht zu Verwechseln mit der englischen Bezeichnung von Ethnologie, wie wir es bei Kosuth gesehen haben.

[493] Uwe M. Schneede, Joseph Beuys, Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg, in: Plagemann, Volker, Kunst im öffentlichen Raum, Köln 1989, S. 203

als ein Aufklärer wahrer Zusammenhänge in der Welt. Der Künstler muss nichts erfinden, sondern Zusammenhänge entdecken."[494]

So wie Beuys kulturelle Phänomene in ihrer weltweiten Dimension betrachtete, so spielte ganzheitliche Kommunikation eine wichtige Rolle. Während die Kunst die verkümmerten Sinne wieder reaktivieren soll, bleibt auch das Denken nicht ausgespart, im Gegenteil: Denken und Sprechen nehmen eine ganz zentrale Rolle ein[495]. Seine Vorstellung vom „richtigen" Denken fußte in der idealistischen Philosophie und ging davon aus, dass Intuition, Inspiration und Imagination weiter reichen als der analytische, sezierende Intellekt. Allerdings verweist er in einigen seiner Werke auf das Denken in einem durchaus wissenschaftlichen Sinn. So ist das Kreuz nicht nur christliches Symbol, sondern gelesen als Koordinatensystem auch Sinnbild für Analyse im wissenschaftlichen Denken[496].

Wissenschaft und Kunst

Beuys ist über die Naturwissenschaft zur Kunst gekommen. Seine Auseinandersetzung insbesondere mit der Zoologie, Physik und Biochemie in den 50er Jahren führte ihn zur Ansicht, dass das positivistisch orientierte Wissenschaftsverständnis ebenso eingeengt und unzureichend sei wie der traditionelle Kunstbegriff. Vor allem, weil in ihnen „das Gleichgewicht von Verstand und Intuition, von Denken und Empfinden"[497] zugunsten der Betonung analytischer und materialistischer Aspekte abhanden gekommen ist. Es ging Beuys nicht um die radikale Ablehnung der wissenschaftlichen Methode, denn er war von Naturmythen und von Naturwissenschaft gleichermaßen fasziniert. Vielmehr meinte er, dass die in der Renaissance sich aus dem theologischen Weltbild verselbständigende Wissenschaft wieder mit der Kunst harmonisiert werden müsse. Nur eine solche „ganzheitliche Figuration"[498] könne die Probleme des Menschen, der Natur und des Kosmos umfassend behandeln. Während es im bisherigen Wissenschaftsverständnis um ein objektives Fakten-Wissen ging, das die Weisheiten der Welt sammelte und registrierte wie Realien, zielte Beuys' Wissenschaftsverständnis auf Erweiterung, ohne dessen traditionelle Methoden völlig infrage zu selten. Es ging um

---

[494] Joseph Beuys, zit nach Kat. Ausst. Eurasienstab, S. 57

[495] In seinem Münchner Vortrag der Reihe „Reden über das eigene Land" erläuterte er seine Entscheidung „für eine Kunst, die mich zu einem Begriff des Plastischen geführt hat, der im Sprechen und Denken beginnt, der im Sprechen erlernt, Begriffe zu bilden, die das Fühlen und Wollen in die Form bringen können und bringen werden. Wenn ich dort nicht nachlasse, wenn ich also streng dabeibleibe, werden sich mir die zukunftweisenden Bilder zeigen und die Begriffe sich bilden." zit. nach: Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys, Düsseldorf 1987, S. 85

[496] Ebenso weisen kristalline Teilformen darauf hin, wie in der Partitur „Ästhetik = Mensch" von 1971. Hier wird der Kopf durch den Tetraeder bezeichnet und steht für Intellektualisierung, Abstraktion, Denken und Form.

[497] zit. nach: Hiltrut Oman, Die Kunst auf dem Weg zum Leben. Joseph Beuys, Weinheim und Berlin 1988, S. 118

[498] ebd., S. 120

ein Wissen um Zusammenhänge, um universalen Dialog, um Erkenntniserweiterung[499]. Letztendlich wollte Beuys die Kunst und die Wissenschaft mit ihrer jeweiligen Eigenart in ein dialogisches, kooperatives Verhältnis stellen, um dem eindimensionalen, begrifflichen Denken, das die Wissenschaft in ihre Systemsprache presst, zu entgehen. Der erweiterte Wissenschaftsbegriff ist in den erweiterten Kunstbegriff integriert[500].

Beuys in Amerika: Aktion *Coyote: America likes me and I like America*

Ein eher ambivalentes und distanziertes Verhältnis hatte Beuys zu Amerika. Als 53-jähriger reiste er im Januar 1974 erstmals durch die USA, um in verschiedenen Vorträgen „The Energy Plan for the Western Man" vorzustellen[501]. Der „Energy Plan" entstand vor dem Hintergrund der kurz zuvor gegründeten Freien Internationalen Universität. Zwischen dem 21. und 26. Mai desselben Jahres realisierte Beuys in der René Block Gallery in New York die Aktion *Coyote: America likes me and I like America* (Abb. 135). Der emphatische Titel ironisiert die Amerika-Begeisterung und einseitige Orientierung Europas hin zu den USA. Laut Jürgen Schilling betrachtete er seine Reise als „Gegenoffensive eines Vertreters der Alten Welt auf die politische und kulturelle Vorherrschaft amerikanischer Strömungen"[502]. Er suchte die Begegnung mit einem anderen Amerika. Beuys reiste lediglich zur Aufführung seiner dreitägigen Aktion nach New York, er wollte nichts sehen, außer den Kojoten. Während in den vorhergegangen Aktionen meist Tiere des eurasischen Kontexten Akteure waren, sucht er hier, wie Martin Müller herausgearbeitet hat, das „intime und symbiotische ‚Gespräch'" mit dem „Westmenschen" in der Figur des Kojoten. Dieser repräsentierte aber auch die von Amerika verdrängte Seite seiner „glanzvollen" Geschichte, zu der Beuys einen Kontakt im schamanistischen Ritual herstellen wollte.

> „I would never done it with a coyote in Europe. But there are other animals in America which could conjure up a completely different aspect of that world. The eagle, for instance, the abstract powers of the head and the intellect, the West, powers that the Indian wore on his headress. I believe I made contact with the psychological trauma point of the United States' energy constellation: the whole

---

499 „Der Naturwissenschaft mit ihrer Methodologie ist es gar nicht möglich, Wahrnehmungen innerhalb des seelischen Bewusstseinsmäßigen und Geistigen im Menschen zu machen, denn ihr Blick ist durch physische Apparaturen auf die Gegenständlichkeit orientiert, also auf das Messbare und Wägbare, sie ist aber gar nicht eingestellt für eine Seelenwissenschaft, eine Geisteswissenschaft oder etwa für eine Wissenschaft, die Aussagen machen könnte über höhere Formen menschlicher Kreativität, sprich Intuition, sprich Inspiration, Imagination und überhaupt für die ganze ethische Frage. Ethik ist ja schließlich auch eine Wissenschaft." Joseph Beuys, zit. nach ebd. S. 122

500 Susanne Witzgall hebt hervor, dass es in seinem zeichnerischen und plastischen Werk immer wieder Hinweise auf Kenntnisse aus den Bereichen Physik, Chemie, Anatomie, Physiologie, Botanik und Zoologie gibt. Witzgall (2003), S. 70.

501 1. Station der von Ronald Feldman organisierten Reise war The New School for Social Research in New York City, 2. School of the Art Institute in Chicago, 3. College of Art and Design in Minneapolis

502 Jürgen Schilling, Aktionskunst, S. 138

> American trauma with the Indian, the Red Man. You could say that a reckoning has to be made with the coyote, and only then can this trauma be lifted."[503]

Beuys wurde bei seiner Ankunft aus Düsseldorf direkt am J.-F.-Kennedy-Flughafen in New York von einem Krankenwagen erwartet. Dieser brachte ihn, eingehüllt in Filz, auf einer Bahre liegend augenblicklich zur Galerie René Block nach SoHo. Hier trat er, allerdings nach einer Verzögerung von zwei Tagen[504], in Kontakt mit dem Kojoten, abgetrennt vom Zuschauerraum durch eine schwarze Gitterwand. Der Ausstellungsraum war weitgehend leer. Es waren auf dem Boden Filzbahnen ausgebreitet, in die er sich einhüllte, andere waren übereinander gestapelt. In einer Ecke lag Stroh als Lager für den Kojoten. Beuys hatte braune Handschuhe, einen Spazierstock und eine Taschenlampe bei sich. Manchmal hüllte er sich während des „Gesprächs" ganz in Filz, so dass nur das gebogene Ende des Stockes herausragte. Tag für Tag stapelte er die neueste Ausgabe des Wall Street Journals in zwei Packen zu je 25 Exemplaren und tränkte diese mit Urin. Hin und wieder erzeugte Beuys mit einer, um seinen Hals gehängten Triangel Klänge, dann unterbrachen dröhnende Turbinengeräusche vom Tonband die Stille in diesem temporären Lebensraum. Aus anfänglichem gegenseitigem Beäugen begann sich ein recht friedliches Zusammenleben zu entwickeln. Der Kojote bettete sich auf Filz, Beuys auf dessen Strohlager. Zum Schluss der dreitägigen Aktion drückte Beuys das Tier an sich, verstreute das Stroh im Raum und kehrte wieder in Filz gehüllt und auf einer Bahre liegend mit dem Krankenwagen zum Flughafen zurück, um sofort wieder nach Düsseldorf zurückzufliegen.

Die Aktion ist durch den spärlichen Einsatz der Mittel und hohe Konzentration gekennzeichnet, gleichwohl finden sich in ihr alle zentralen Themen Beuys'. Im Vordergrund steht zunächst die Begegnung mit dem Kojoten auf amerikanischen Boden, in einer zum Käfig umgestalteten Galerie. Dadurch ruft Beuys ins Bewusstsein, dass die Verschlagenheit und Hinterhältigkeit, die nach landläufiger Meinung die charakteristischen Eigenschaften des Kojoten sein sollen, diesem lediglich angedichtet worden sind. Dagegen galt der aasfressende, aber für den Menschen ungefährliche Kojote vielen Indianerstämmen als höchste Gottheit. Erst mit der Vernichtung der Indianer und ihrer Religion wurde der Kojote aus dem Mythos gerissen und mit Eigenschaften in Verbindung gebracht, die die Weißen ebenfalls den Indianern

---

[503] Joseph Beuys, in: Joseph Beuys in America. Writings by and Interviews with the artist, compiled by Carin Kuoni, New York 1990, S. 141

[504] Angekündigt als „One Week's Performance" vom 21. bis 25. Mai 1974 hat die Aktion tatsächlich vom 23. Bis 25. Mai, jeweils von 10 bis 18 Uhr stattgefunden. Laut Caroline Tisdall waren die vorbereiteten Materialien ausgetauscht werden, so war dem Perfektionisten Beuys der Filz von zu schlechter Qualität, der Zaun, der die beiden Akteure von Publikum trennen sollte, war ihm zu dekorativ und der Galerieboden zu sauber. Joseph Beuys in America, New York 1990, S. 14

zuschrieben[505]. Diese implizite Kritik galt nach Caroline Tisdall nicht nur Amerika, „aber die Indianer als die Alteinwohner sind ein besonderer Fall in der Geschichte der Verfolgungen, in der sich der Kojote-Komplex als eine unbewältigte Vergangenheit gegen die Indianer fortsetzt“[506]. Er steht jedoch exemplarisch für vergleichbare Vorgänge überall in der Welt. Als weiteren Aspekt erwähnt Tisdall, dass Beuys der Ansicht war, der Kojote sei mit den ersten Amerika-Einwanderern aus Asien über die Beringstraße nach Amerika gekommen. Deshalb sei für ihn der Kojote ein Verbindungsglied zwischen Ost und West gewesen. „Eurasia“ wäre demnach also auch hier präsent, und der Kojote wäre motivisch das amerikanische Gegenstück zum Hasen[507].

Auf einer weiteren Ebene evoziert Beuys in der Aktion *Coyote* die ursprüngliche Einheit von Natur und Kultur und versucht sie zumindest symbolisch wieder miteinander zu versöhnen. Die westliche, spezieller: die US-amerikanische Kultur wird durch den Krankenwagen vertreten, denn sie bringt, vereinfacht gedeutet, nur noch „Kranke“ hervor. Ebenso steht das Turbinengeräusch, das die Stille und sphärischen Klänge der Triangel durchbricht für die chaotische, unbestimmte Energie der technologischen Welt und bildet damit den extremen Gegenpol zur kristallinen, geometrischen und ausgewogenen Form der Triangel. Das kann natürlich in Beuys’ Sinne auch anders gelesen werden: Die Triangel transformiert die unbestimmte Energie des Turbinengeräusches (ähnlich wie in den Fettecken die Natur des Fettes in mathematische Form gebracht ist)[508]. Das Wall Street Journal bildet für Beuys als Symbol für die kapitalistische westliche Welt den „total contrast“ zur „human universality“[509]. Um solche Gegensätze zu überwinden und zu einer Erneuerung zu kommen, muss der Mensch „wieder nach unten mit den Tieren, den Pflanzen, der Natur

---

505 Beuys hatte sich intensiv mit der Mythologie und Geschichte des Koyoten auseinandergesetzt, wie ein im Nachlass gefundenes Buch mit zahlreichen Einträgen zu bestätigen scheint. S. Uwe M. Schneede, „Die wahre Begründung der Aktionskunst ist das Bewegungselement“, in: Kat. Ausst. Brennpunkt 2, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Düsseldorf 1991, S. 24. Damit befindet er sich durchaus in der Tradition europäischer Künstler des 20. Jahrhunderts, die sich mit der Kultur und Religion der Indianer auseinandergesetzt haben. S. dazu oben den Exkurs zu den Surrealisten

506 Caroline Tisdall, Joseph Beuys Coyote, München 1980, S. 11

507 siehe auch Uwe M. Schneede, Kat. Ausst.Brennpunkt 2, S. 25
Der Hase hatte wie kaum ein anderes Tier unmittelbar mit Beuys’ Vision zu tun. Seine Bedeutung resultiert aus der jahrtausende alten kulturgeschichtlichen Bedeutung, seiner weltweiten Verbreitung und seiner nahezu legendären Fruchtbarkeit und Wendigkeit. Beuys schrieb ihm extraordinäre Eigenschaften zu, denn er hat Beziehung zur Geburt, zur Erde und ist Symbol für die Inkarnation. Er war für ihn ein Geschöpf, mit dem er verschüttete Mythen und Riten wieder beleben zu können glaubte. Der Tunnel bauende und nomadisch lebende Hase war für Beuys die allegorische Figur für die Verbindung von Ost und West, der Länder Eurasiens schlechthin. s. Aktion *Eurasia* in der Galerie 101, Gruppe Handwagen 13, Kopenhagen und Galerie René Block, Berlin 1966

508 siehe Joseph Beuys, Coyote, in: Joseph Beuys in America, S. 142/143

509 ebd., S. 143

und nach oben mit den Engeln und Geistern in Beziehung treten“[510]. Weiter führt er aus: „Der Sinn der Aktion war, den Dialog des Menschen mit dem Naturreich wieder in Gang zu bringen. Es darf nicht nur eine Kommunikation zwischen den Menschen geben, sondern sie muss auch mit anderen Wesen stattfinden.“[511] Zu diesen anderen Wesen gehörten eben insbesondere die Tiere, und durch den Dialog mit ihnen wird ein organisches Weltganzes wieder möglich.

Beuys hielt in einer durchaus dem Surrealismus verwandten Weise das Unbewusste hoch, dem er in reiner Form in archaischen Kulturen zu begegnen glaubte und aus dem er verschüttete Dinge wieder reaktivieren wollte. Er setzte auf Versöhnung der beiden Welten, der mythischen und der rationalen. Doch zivilisationskritisch favorisierte er die „andere Seite“ und glaubte, das Ritual als Alternative zur Ware wieder einsetzen zu können und doch, oder gerade deshalb musste das Kunstwerk einen Kultwert behalten. Sein Erzeuger, der Künstler als Schamane, entzieht sich der vertrauten Ordnung der Dinge und überführt in einem gleichsam schamanistischen Ritual „die strikte Trennung von Körper und Seele, von Subjekt und Objekt, von Leben und Tod in die Unmittelbarkeit einer vollständigen Erfahrung von Welt“[512].

Die Ethnographie wurde von Beuys nicht erwähnt, sie wurde von ihm sicher als Quellenlieferant genutzt, aber nicht kritisiert. Ebenso gibt es von Beuys keine explizit kritische Auseinandersetzung bezüglich des Umgangs des Westens mit dem Anderen. Auch die europäische Beteiligung an der Kolonisierung spielt in seinem Werk keine Rolle, noch nicht einmal bei der Aktion *Coyote*. Die Berichte über Mythen und archaische Gesellschaften wurden als Wahrheit hingenommen, und die Rolle der Ethnographie oder der Volkskunde als Vermittlerin wurde nicht hinterfragt. Das Andere ist bei ihm durchaus Produkt einer primitivistischen Phantasie. Es ist gekennzeichnet durch einen speziellen Zugang zu sozialen und psychischen Prozessen – und ist gewissermaßen der beste Part in uns selbst, den wir nur freizulegen brauchen. Das Andere ist also nicht ein Selbst, sondern Folie für unser Selbst und verspricht uns, vereinfacht ausgedrückt, Heilung. Das ist ein Aspekt, der bei allem analytischen Vorgehen bezüglich der Grundstrukturen unserer Kultur in Beuys’ Werk stets dominant und auch im Hinblick auf unser Thema problematisch bleibt. Beuys repräsentiert in dieser Hinsicht vor allem eine stark eurozentristische Position, und sein Umgang mit der Ethnologie ist vom heutigen Standpunkt aus geradezu naiv.

Eine ganz andere Position in Bezug auf die eigene Kultur und auch das Kunstwerk vertrat Marcel Broodthaers. Er verwarf jeglichen Totalitätsanspruch und hinterfragte das

---

[510] Beuys, zit. nach Stachelhaus (1987), S. 87
[511] ebd. S. 25
[512] Martin Müller (1994), S. 27

Fragmentarische, das scheinbar Einfache. Er betrieb Feldforschung in der eigenen Kultur, entwickelte fiktive wissenschaftliche Systematiken, entlarvte den Kulturwert der Kunst und hatte dabei stets die Macht im Visier. Adler, Karten, Palmen….was oft gar nicht so offenkundig ist, Bezugspunkt seiner Arbeiten ist meist das 19. Jahrhundert, das Zeitalter des bürgerlichen Kapitalismus in seiner imperialen Phase – oder nennen wir es Kolonialismus.

Zwischen Beuys und Broodthaers gibt es dennoch drei Verwandtschaften, die auch im Hinblick auf unser Thema wichtig sind: Der Glaube daran, dass es etwas an einem Kunstwerk gibt, das nicht vereinnahmt werden kann, die Frage nach der Rolle der Künstler die Suche nach einem erweiterten Kunstbegriff und die institutionskritische Haltung. Das ist im Hinblick auf die Kunst in ihrer Rolle als Ethnographie der eigenen Kultur ganz allgemein gesprochen wesentlich, gerade weil die Stellung beider zueinander eher antagonistisch ist. Die Kunst vermag die Dinge stets aus überraschenden Perspektiven in Visier zu nehmen.

3.4.2. Marcel Broodthaers – Räume des Wissens, der Macht und der Imagination

Marcel Broodthaers lebte wie Beuys von 1971-72 in Düsseldorf. Er war einer der kritischen Zeitgenossen, die auf Widersprüche in Beuys' Werk hingewiesen haben. Beide kamen von entgegen gesetzten Polen. Vor allem die Vermischung von Kunst und Politik zu Magie kritisierte Broodthaers öffentlich an Beuys[513]. Broodthaers machte die Kunst in ihrer Präsentation zum Thema und analysierte am Beispiel des Museums die Gesellschaft. Seine Strategie hatte bei aller aufklärerischen Intention nichts mit politischem Sendungsbewusstsein im Beuysschen Sinne zu tun, sondern er wandte sich mittels der Fiktion dem Realen zu, um das Rätsel der Repräsentation zu ergründen und damit nicht weniger politisch Bedeutsames ans Tageslicht zu bringen. „Mit Hilfe der Fiktion ist es möglich, die Realität zu erfassen und gleichzeitig auch das, was sie verbirgt."[514] Laut Dorothea Zwirner betrieb er mit seiner Zeichenwelt „Grundlagenforschung im Bereich des menschlichen Denkens"[515], wobei der Reflexionsprozess allerdings von einer nicht zu unterschätzenden Heiterkeit und Ironie gekennzeichnet war, der die Arbeit von Broodthaers von der an ähnlichen Themen arbeitenden Concept art etwa eines Joseph Kosuth unterscheidet.

---

[513] Die fundamentalen Unterschiede in der Auffassung beider Künstler treten in einem offenen Brief von Broodthaers an Beuys zu Tage, der am 3.Oktober 1972 in der Rheinischen Post veröffentlicht wurde. Der Belgier kritisiert darin die Vermischung von Kunst und Politik zu Magie bei Beuys. S. Brennpunkt 2 S. 138

[514] Marcel Broodtaers, in einem fragmentarisch notierten Gespräch mit Johannes Cladders am 28. Januar 1972. Manuskript im documenta-Archiv, Kassel

[515] Dorothea Zwirner, Marcel Broodthaers und die Hoffnung auf ein neues Alphabet, in: Kat. Ausst. Marcel Broodthaers, Kunstraum München, München 1992, S. 5

Der Belgische Poet und Filmemacher war biographisch von einer Gruppe belgischer Surrealisten um René Magritte beeinflusst, der für ihn eine wichtige Rolle spielte: „Von der Pfeife aus habe ich mich ins Abenteuer gestürzt.“[516] Magritte hatte in einem seiner berühmtesten Sprachbilder *Der Verrat der Bilder* von 1929 den Alltagsgegenstand Pfeife seiner sicheren Bezeichnung und Benennung entkleidet und ließ ihn als rätselhaftes Objekt erscheinen. Auch dessen Ansatz, dass Kunst und Leben zwei voneinander getrennte Bereiche sind, die gleichzeitig getrennt und verbunden sind durch die Konventionen der Sprache, war für die Konzeption von Broodthaers entscheidend, während Beuys sich auf die revolutionäre Forderung der Einheit von Kunst und Leben berufen hatte. Die Distanz war also wichtig, von der aus die Realität, die Gesellschaft, das konkrete Leben thematisiert werden konnten. Die Bildende Kunst war für „den Aufklärer Broodthaers“, nach Karl Ruhrberg, „so etwas wie Philosophie mit anderen Mitteln“[517]. Seine künstlerische Vorgehensweise scheint dabei irritierend einfach. Die ersten Objekte bestanden aus elementarsten und fragilen Bestandteilen wie Eierschalen, Muscheln und Gläser. Diese waren für Broodthaers im wörtlichen Sinne leere Dinge, „Leerformen, die den unlösbaren Zusammenhang von Form und Inhalt veranschaulichen“[518]. Zur Wiederherstellung von Unmittelbarkeit mittels solcher Leerformen ist der Kunstgriff der Kontextverschiebung von entscheidender Wichtigkeit. Die banalen Dinge wurden ihrem ursprünglichen Zusammenhang und ihrer scheinbaren Gewissheit beraubt.

Kunst war für Broodthaers nur denkbar im Bezug zur Wirklichkeit. Der Künstler filterte aus der komplexen Realität heraus und setzte alte Bezugssysteme außer Kraft. Man bewegt sich mit den Zeugnissen der eigenen Kultur auf unsicherem Terrain, angesichts seiner Arbeiten führt zunächst jeder Schritt und jeder Blick ins Ungewisse. Wenn sich die vertraute Welt plötzlich in solche Rätselhaftigkeit auflöst, stehen wir ihr mit ähnlichem Staunen gegenüber wie einer völlig fremden. Der Künstler spielte mit dem konzeptuellen Habitus, doch die Unmittelbarkeit der Anschauung sollte den Vorrang behalten. Die Verwendung von Sprache, die in fast allen Arbeiten eine wichtige Rolle spielt, wirft die dialektische Beziehung von Wort und Bild auf, die ein Grundmotiv seiner Arbeit bildet und damit ein Licht auf ein äußerst zentrales Phänomen unserer Kultur wirft. Doch die Verwendung von sprachlichen Strukturen folgte eben nicht einer akademischen Linguistik, sondern war ästhetischer Natur. Schelmisch setzte er auf einen eigenen Weg, der, wie Dorothea Zwirner anmerkte, „zwischen rätselhaftem Spiel

---

[516]Marcel Broodthaers, zit. nach Schreier, René Magritte, Sprachbilder 1927-30, Hildesheim u.a. 1985, S. 108
[517] Karl Ruhrberg, Beitrag über Broodthaers in: Kritische Lexikon zur Gegenwartskunst, S. 3
[518]Dorothea Zwirner, Kat. Ausst. Marcel Broodthaers München 1992, S. 5

und wissenschaftlicher Systematik, zwischen malerischer Poesie und konzeptueller Theorie“[519] angesiedelt ist.

Das Werk von Broodthaers entzieht sich einer eindeutigen Einordnung. Er hielt sich die unterschiedlichsten Strategien offen, je nach Situation einzugreifen und tätig zu werden, denn jede seiner Ausstellungen bezog sich auf bestimmte zeitliche oder soziokulturelle Situationen und stellte eine spezifische Interpretation dar. Entsprechend vielfältig sind auch die Medien und Materialien, die er einsetzte: Photographie und Film, Objekte und Worte, Farbe und Schrift. Einer seiner wesentlichen Schachzüge war die ironische Dekonstruktion der Institution Kunst. Das „Kunstkarussel“ stand für ihn stellvertretend für den Zustand von Welt und Gesellschaft, aber seine Methode war anders als die der strengen Konzeptartisten. Broodthaers war kein Museumsstürmer, sondern setzte auf die Macht der Bilder in einem umfassenden Sinne.

Musée d´art Moderne, Department des Aigles

Von 1968 an nahmen seine Parodien auf das System Kunst die Form eines fiktiven Museums mit verschiedenen Abteilungen an. Das *Musée d´art Moderne, Department des Aigles* öffnete seine Pforten in Broodthaers’ Wohnung in der Rue de la Pépinière in Brüssel und präsentierte die *Section XIXe Siècle*. Den Eröffnungsvortrag hielt als Gast der Direktor des Museums in Mönchengladbach, Johannes Cladders, dem eine Diskussion über Kunst und Gesellschaft folgte. Die Exponate der ersten Ausstellung seines "Museums für Moderne Kunst“ waren allein Transportkisten für Kunstwerke. Sie waren durch schablonierte Inschriften wie „Picture“ oder „With care“ bezeichnet. An ihnen waren Postkarten von berühmten Gemälden des 19. Jahrhunderts, etwa von David, Delacroix, Ingres und Courbet angebracht. Vor dem Haus parkte ein LKW einer auf den Transport von Kunstwerken spezialisierten Spedition[520]. Der Künstler schlüpfte in die Rolle eines Museumsdirektors und organisierte sich sein eigenes Museum mit Abteilungen und Sektionen, mit bestimmten Objekten und Dokumenten, lud Menschen ein und sorgte für den reibungslosen Ablauf. Das Museum von Marcel Broodthaers wies jedoch zwei ganz wesentliche Merkmale gerade nicht auf: Die Kostbarkeit der Exponate und die Dauerhaftigkeit der Sammlung. Stattdessen wanderte es durch die Institutionen. In seiner nächsten Station in Antwerpen negierte der Museumsdirektor die Trennung von moderner und alter Kunst. Er integrierte in sein Museum Moderner Kunst eine Sektion des 17. Jahrhunderts und erklärte damit vorhandene und erinnerte Gemälde des 17. Jahrhunderts als modern. Im Januar 1971 zog Broodthaers nach Düsseldorf

---

[519] Dorothea Zwirner, Marcel Broodthaers und die Hoffnung auf ein neues Alphabet, in: Kat. Ausst. Kunstraum München, München 1992, S. 7

[520] Hingewiesen sei hier auf eine eindeutige Bezugnahme an diese Installation durch Baumgartens Installation in Caracas. Gleichwohl Baumgartens Kisten noch einen anderen Verweis implizieren: Sie repräsentieren geologische Formationen - mesas -, die sich in Venezuela erheben.

und richtete seine *Section Cinéma* als Zweigstelle seines Brüsseler *Musée d' Art Moderne, Département des Aigles* am Burgplatz 12 ein. Es bestand dort bis zur Schließung der documenta 5 im Oktober 1972.

Am 16. Mai 1972 wurde die Ausstellung „Der Adler vom Oligozän bis heute", als Projekt von Broodthaers' *Musée d' Art Moderne, Department des Aigles, Section des Figures* in der Düsseldorfer Kunsthalle eröffnet. Durch diese Ausstellung nahm das fiktive *Musée d´Art Moderne* vorübergehend konkrete Gestalt an (Abb. 136). Die Ausstellung vereinte 285 Exponate unterschiedlichster Herkunft, Materialbeschaffenheit und Qualität aus größtenteils kunsthistorischen, archäologischen und ethnologischen Museumsbeständen, die allesamt als Zeichen den Adler tragen. Unter jedem Objekt stand auf einem Kunststoffschild in drei verschiedenen Sprachen: „Dies ist kein Kunstwerk" (Abb. 137). Mit seinem Museumskonzept verknüpfte der Künstler die Methoden von Duchamp und Magritte, auf beide bezog er sich in seinem Katalog zur Ausstellung[521]. Duchamp erklärte 1917 auf einer Ausstellung in Paris mit seinem Urinoir ein banales Objekt zum Kunstwerk, was zur Folge hatte, dass seither „der Künstler Autor einer Definition"[522] ist. Magritte zerstörte die Annahme, dass ein Ding mit seinem Abbild identisch sei und verunsicherte die Gewissheit der Dinge.

Broodthaers nun packte mit der Geste Duchamps alle möglichen Dinge in sein Kunstmuseum und führte diese mittels des von Magritte inspirierten Vorgehens gleichzeitig wieder ad absurdum, denn „Das ist kein Kunstwerk". Damit leugnete er den mythischen, symbolischen und historischen Wert der aus Museen entliehenen Objekte. Das Kunstmuseum, das spätestens seit Duchamp zur alleinigen Rechtfertigungsinstanz für Kunst ohne Bezug zur umgebenden Realität wurde, wurde von Broodthaers in Personalunion als Künstler und Museumsdirektor mit seiner Autorität und den Machtstrukturen thematisiert und zugleich ironisiert, indem die Museumsarbeit mit ihrer Inventarisierung, Auswahl, Thematisierung parodiert wurde. Broodthaers zog spielerisch und monumental sämtliche Register des Sammelns und Ausstellens. Seine Konzentration auf den Adler verheißt zunächst eine chronologisch geordnete kulturgeschichtliche Überblicksausstellung über ein Symbol, das in unserem kulturellen Kontext eine prominente Rolle als Symbol der Stärke, Macht und Herrschaft und der staatlichen Kontrolle spielt. Doch allein der im Titel angegebene zeitliche Rahmen wäre unmöglich zu bewältigen. Dazu kommt die Ausdehnung auf alle Kulturen weltweit und alle Kulturebenen. Mit diesem Anspruch kann die Ausstellung nur einen kümmerlichen Bruchteil darbieten, ja mehr noch, es gibt keinen gemeinsamen Nenner. Es konnte kein

---

[521] Darauf hat Broodthaers in seinem Katalog selbst hingewiesen: „Die Inschriften illustrieren eine Idee von Marcel Duchamp und René Magritte.", in: Kat. Ausst. Der Adler vom Oligozän bis heute, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1972, S. 12

[522] Broodthaers, in: Kat. Ausst. Der Adler vom Oligozän bis Heute, Düsseldorf 1972, S. 13

System von Referenzen zwischen den Exponaten vorgegeben werden, das normalerweise ein Museum durch die Interpretation seiner in ihm enthalten Gegenstände entwickelt. Die ausgestellten Adlerdarstellungen, die allesamt ihr Überleben als Fetische solchen Museen verdanken (auch die teils hochkarätigen Kunstwerke), bilden im Museum von Broodthaers eine „disparate Ansammlung“[523] von Objekten, die im Katalog nach den Orten ihrer Leihgeber gegliedert sind, wodurch ihr Status als Leihgabe vor allen anderen Kriterien der Präsentation herausgekehrt wurde. Zu den Exponaten zählten etwa Reichsadlerhumpen, das Bild „Amor und Psyche“ von Moritz von Schwind, nordamerikanische Adlermasken, ein griechisches Ornament aus dem Jahr 2600 v. Chr., Eier von Adlern, ein Skelett eines Adlers aus dem Oligozän und viele andere mehr. Es war eine Abhandlung in Bildern, in der alle möglichen Disziplinen wie Geschichte, Mythologie, Soziologie, Psychologie, Anthropologie, Philosophie, Literatur, Ästhetik ihren Beitrag leisteten. Tatsächlich war das Museum für Broodthaers zwar ein Raum der Macht, doch für ihn war, wie Benjamin Buchloh feststellte, auch die Auffassung vom Museum als Institution des Wissens und der Erfahrungsformen von Bedeutung, die durch die bürgerliche Institution im öffentlich demokratischen Raum garantiert wurden[524]. Der Adler ist aber auch ein imperiales Symbol und weist, wie Jean-François Chevrier betonte, auf das „imperialistisch-koloniale Imaginäre“ hin, auf das der Raum des Wissens und der Macht konzentriert ist und wodurch dieser auch von Broodthaers als „Reservoir der Phantasie“ angesehen werden kann[525].

„Seine Methode bestand darin, kulturelle Beziehungsmuster gegeneinander auszuspielen“[526], und so nähert sich Broodthaers, Grasskamp zufolge, den Kunst- und Wunderkammern an, den Vorläufern der meist nach mehr oder weniger fragwürdigen wissenschaftlichen Kriterien vorgehenden, seit der Aufklärung entstehenden zoologischen, botanischen, ethnologischen, historischen oder physikalisch-technischen Sammlungen, aus denen die frühere Neugier, das Schaudern und das Vergnügen der rationalen aufgeklärten Herrschaft über die Welt weichen mussten. Dadurch aber fordert Broodthaers sein Publikum heraus, die Exponate nicht nach irgendwelchen, nicht vorhandenen Kriterien zu betrachten, sondern wie angesichts leerer Muscheln wieder neu sehen zu lernen. Er forderte auf zum kritischen Sehen, das nichts hinnimmt, wie es zu sein vorgibt. Dann wird das Museum tatsächlich ein Raum voller Wissen und voller Geschichten. 1972 wurde das „Musée d´Art Moderne“ durch das widersprechende

---

[523] Walter Grasskamp, Künstler und andere Sammler, in: Kunstforum Bd. 32, 1979, S. 73

[524] Benjamin Buchloh, Das politische Potential der Kunst, Gespräch zwischen Benjamin Buchloh, Catherine David und Jean-François Chevrier, in: Politics-Poetics. Das Buch zur documenta X, Ostfildern 1997, S. 388

[525] Jean-François Chevrier, ebd., S. 390. Chevrier fährt fort: „Die Repräsentationen des Kolonialismus können auch einem Baudelaireschen Exotismus Vorschub leisten, einem Bruch in der normalisierten Subjektivität, der die Perspektive einer anderen Subjektkonstituierung ins Spiel bringt: einer Subjektkonstituierung, die sich im Bezug zur Andersartigkeit, zu einer andern Kultur vollzieht.“

[526] Chevrier, ebd.

„Musée d´Art Ancien, Galerie du XXe Siècle“, ersetzt und anschließend endgültig mit den Worten geschlossen: „Dieses Museum ist eine Fiktion. Manchmal nimmt es die Form einer politischen Parodie auf Kunstmanifeste an, dann wieder die einer künstlerischen Parodie auf politische Ereignisse.“[527]

Imaginäre Reisen ins 19. Jahrhundert

Ein wichtiges Medium war für Broodthaers der Film. In Düsseldorf war die *Section Cinema* seines Modernen Museums ein wichtiges Präsentationsforum für seine Filme. Diese jedoch lassen sich kaum in die bei vielen bildenden Künstlern damals aufkommende experimentelle Filmpraxis eingliedern. Broodthaers ging es nicht um die damals übliche vordergründige Reportage von alltäglichen Ereignissen und Leben, und sie haben kaum etwas mit den Kategorien alternativer Filme wie „strukturell“, „konkret“, „direkt“, „persönlich“, „mythopoetisch“ oder „underground“ zu tun[528], von denen sich Broodthaers ebenso provokativ absetzen wollte wie vom der bürgerlichen Hochkultur. Für Broodthaers war der Film respektive das Kino gleichzeitig ein Mittel, „um Kunst wieder in die von den Zwängen der Marktwirtschaft beherrschte gegenwärtige Welt einzuschreiben“[529], und gleichzeitig, um sich der Forderung des Kunstbetriebs nach dem Objekt zu verweigern. Doch er benutzte diese Form populärer Kultur auch, um sie in den Dienst eines ästhetischen Ziels zu stellen. Das Medium Film wurde zur Dokumentation eingesetzt. So finden sich darunter Reportagen von Eröffnungen seines fiktiven Museums, inklusive der Reise leerer Transportkisten, aber auch Trickfilme, in denen Objekte wie etwa Magrittes Pfeife erscheinen und verschwinden. Immer wieder nehmen jedoch die Filme Bezug auf das 19. Jahrhundert, zu dem Broodthaers eine offensichtliche Affinität hatte, denn die Artikulationen von Mallarmé und Baudelaire, Poe und Carrol bildeten für ihn den Beginn der Moderne und waren seine Vorbilder (auf die sich auch Baumgarten bezogen hatte). Mindestens ebenso wichtig war dieses Jahrhundert jedoch, weil in ihm viele Aspekte der gegenwärtigen Kultur und Gesellschaft angelegt worden sind – und weil es das Jahrhundert der immensen Kolonisation unter gnadenlosen ökonomischen Gesichtspunkten war.

1970 produzierte er *A Film by Charles Baudelaire*. Der Film gibt vor, vom Dichter im Jahre 1850 gedreht worden zu sein. Als Material kommen unterschiedliche Datumsangaben des Jahres 1850 vor, Wörter (shark, Musée-Museum, knife, cook, silence, death, torment, noon, famine, scurvy, midnight, darkness, mystery), Bilder (ausschließlich als Gesamtansicht und Details einer Weltkarte) und Töne, zweimal hört

---

[527] Marcel Broodthaers, in: Kat. Ausst. Brennpunkt 2, S. 138

[528] s.a. Bruce Jenkins, Un Peu Tard: Das Zitat im Kino des Marcel Boodthaers, in: Kat. Ausst. Marcel Broodthaers, Section Cinéma, Kunsthalle Düsseldorf u.a., Düsseldorf 1997, S. 292

[529] Jean-Christophe Royoux, Projet pour un Texte, Das kinematographische Modell im Werk von Marcel Broodthaers, in: ebd., S. 300

man den Satz „Enfants non admis“ in Bezug zu „Musée-Museum“, wodurch das Museum als für Kinder verbotenes, weil gefährliches Terrain definiert wird. Einmal ertönen 12 Glockenschläge, dazu gesellt sich kontinuierlicher Taktschlag eines Metronoms. Der Film wechselt zwischen den verschiedenen Ebenen, höchstens erscheinen zwei Ebenen gemeinsam. Thematische Grundlage des Films ist die Reise, die Charles Baudelaire von 1841 bis 42 in den Stillen Ozean unternahm. Sie war ihm von seinen Eltern angeordnet worden, um ihn vom Lasterleben der Literatenzirkel fernzuhalten. Von Baudelaire sind unterschiedliche Erfahrungen von dieser Reise überliefert, einerseits klagte er in Briefen über die Langeweile der Seereise, andererseits manifestierte sich in späteren Gedichten der erotische Reiz der exotischen Frauen, denen er während der Reise begegnete. Von der Spannung zwischen den beiden Erfahrungen lebt auch der Film. Während die stereotype Folge der Datumsangaben Langeweile demonstriert, setzt er auf die suggestive Wirkung der Worte auf die Phantasie.

Das am häufigsten verwendete Element des Filmes ist „Musée-Museum“. Es erscheint immer zwischen den Bildern der Karte. Zunächst zwischen zwei Ansichten des Äquators, dann zwischen der Gesamtansicht der Weltkarte und dem Detail Europa, dann zwischen den Ansichten von Celebes und Europa. Nach Armin Zweite lässt sich daraus „bereits auf das Verständnis der Institution Museum schließen, die in aller Welt gemachten Erfahrungen und deren Relikte zu konservieren“[530]. Nach 12 Glockenschlägen in der Mitte des Filmes schließt sich der monotone Taktschlag des Metronoms an. Dann folgen nur mehr Wörter. Die in ihnen kristallisierten Erfahrungen stehen für sich. Nach dem wiederholten Aufleuchten des Datums „17. Dezember 1850“ laufen die Zeitangeben zurück bis zum April 1850. „Die Fiktion wirklicher Erfahrung wird gefolgt von der Erinnerung an die Fiktion wirklicher Erfahrung.“[531] Ebenfalls nach einer Lesart Armin Zweites geschieht die Symbiose der verschiedenen Ebenen in einem Museum nicht wie üblich in dem Sinne, dass Relikte verschiedener Weltgegenden gehortet werden, sondern in einer Art Museum, in dem die disparaten Materialien jeweils aktualisiert werden können, indem ihnen durch die Erfahrung des Rezipienten Sinn verliehen werden kann.

Es war einer der frühen Hinweise auf die Ursprünge der modernen Kunst und die Rolle der fernen Länder für das moderne Europa bei Broodthaers. Das wird im Folgenden deutlicher formuliert. Palmen und Papagei sind die wichtigsten Elemente von Broodthaers’ nächster Serie. Nach der Schließung seines fiktiven Museums änderte er seine Strategie. Nun provozierte er nicht mehr offensichtlich die Frage nach den

---

[530] Armin Zweite, Anmerkungen zu einem Film von Marcel Broodthaers, in: Kat. Ausst. Marcel Broodthaers, Section Cinéma, Kunsthalle Düsseldorf u.a., Düsseldorf 1997, S. 123.

[531] ebd.

Institutionen der Kunst, sondern der Aspekt der Gestaltung bekommt in seiner politischen Dimension Gewicht. Immer wieder waren in seinem Werk in einzelnen Arbeiten Anspielungen auf das Handwerkszeug des Malers, Paletten, Farben und Leinwand aufgetaucht, aber auch Rahmen, die den Kontext repräsentieren, in dem Bilder zu betrachten sind. Broodthaers kehrte zwar nie zur Malerei zurück, deren trügerische Ähnlichkeit er nach wie vor kritisierte, aber von nun an wollte er Bilder und Objekte anders artikulieren. Zwischen September 1974 und Oktober 1975 richtete er in verschiedenen Museen Ausstellungen ein, die unter dem Oberbegriff *Décor* standen, ihre Räume waren jedoch eher wie dreidimensionale Bilder konzipiert[532]. „Ich habe versucht, Objekte und Bilder, die ich zwischen 1964 und jetzt gemacht habe durch Scharniere miteinander zu verbinden, um in den Sälen eine Art ‚Décor'-Effekt zu erreichen. Das heißt, dass ich mich darum bemüht habe, dem Objekt oder dem Bild wieder eine reelle Funktion zu geben. Denn ‚Décor' ist kein Ziel für sich."[533]

Der Begriff ‚Décor' leitet sich vom lateinischen decorum her und bezeichnete in der antiken Rhetorik die Vorschriften für Angemessenheit Ausschmückung einer Rede hinsichtlich des Anlasses und der Umstände. Er hat nicht mit bloßem Zierrat zu tun. Gleichzeitig spricht der Begriff auch vom aristokratischen Dekor, das an den feudalen Genuss des Reichtums gekoppelt war, der im spätbürgerlichen Zeitalter keine Entsprechung mehr findet. Das kann einerseits als Hinweis auf die Verbindung der Kunst zur Repräsentation finanzieller Macht und ihrem Ausgeliefertsein modischen Trends gegenüber gelesen werden. Dieser Zyklus ist zugleich voller Hintersinn im Hinblick auf die Verwobenheit der Kunst mit der Geschichte und insbesondere im Hinblick auf die Kolonialgeschichte Europas voller Anspielungen. Der Bogen wird von der Gegenwart ins 19. Jahrhundert gespannt.

In der Ausstellung „Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers" 1975 im Institut of Contemporary Art in London (Abb. 138 a, b) zeigte der Künstler keine eigenen Werke. Er richtete zwei Räume ein: eine *Salle XIXe siècle* und gegenüber die *Salle XXe siècle*, beide Räume trennte ein offener Durchgang voneinander. Die meisten

---

[532]Unter diesem Gesichtspunkt sei besonders auf die *Salle Blanche* in der Ausstellung des Zyklus *L'Angelus de Daumier* im Hôtel Rothschild in Paris verwiesen. Im *Salle Blanche* rekonstruierte er aus Holz exakt die Wandflächen von eineinhalb Räumen der Wohnung in der Rue de la Pépinière, wo er sein „Musée d'Árt Moderne" eröffnet hatte. Doch statt der Kisten und Postkarten, statt des Künstlers, Museumsdirektors und des Publikums existierten hier nur in eleganter Schreibschrift auf die Wände geschriebene Begriffe, welche die Kultur beschworen, in der Kunst ihre Rolle spielt Begriffe wie „galerie", „noir", „ombre", „musée", „oeil", „impression", „abc", composition" etc... Er prangert nicht die Begriffe und die Kultur, die sie repräsentieren an, denn das ist die, nach der er sich sehnt, sondern diejenigen, die sie verkürzt benutzen. Insofern stehen sie für seine Intention, Kunst wieder mit Verstand und Imagination zu füllen. Laut Glasmeier 2004 S. 84 handelt es sich dabei um eine radikale Ausweitung des Poetischen mit Begriffen aus der Kultur.

[533]Marcel Broodthaers, zit. nach Kat. Ausst. Marcel Broodthaers. Catalogue des Livres, 1957-75, Galerie Michael Werner, Köln, u.a., 1982, S. 64

Ausstellungsstücke waren von einer Firma für Filmrequisiten entliehen. Für das Ambiente des 19. Jahrhunderts wählte Broodthaers zwei Kanonen aus, eine englische und eine französische, die angeblich in der Schlacht um Waterloo im Einsatz gewesen waren. Dazu gesellten sich eine präparierte Schlange sowie einige Topfpalmen, ein Revolver, zwei silberne Kerzenhalter, zwei Empirestühle, zwei hölzerne Whiskyfässer, ein roter Plastikhummer und ein Taschenkrebs sowie ein Arrangement aus getrockneten Blumen in der Mode der 1870er Jahre. Alte Filmscheinwerfer leuchteten den Raum aus. Ein Stück Kunstrasen wies hinüber in den Raum des 20. Jahrhunderts: Das zentrale Stück dieses Raumes bildete eine Gartenmöbelgarnitur mit aufgespannten Sonnenschirm und einem zugeklappten zur Reserve in der Ecke. Auf dem Gartentisch lag ein Puzzle des Schlachtengemäldes *The Battle of Waterloo*. An der Wand befand sich ein Regal mit Schnellfeuergewehren.

Broodthaers beschrieb das Thema dieser Ausstellung als Verhältnis zwischen Krieg und Komfort[534]. Für die alte Version des Krieges stehen ferne Länder, Expeditionen, auf denen die Feldherren Accessoires der heimatlichen Umgebung wie die Kerzenleuchter und gepolsterten Stühle mitführten. Die Kriegsführung selber war Teil dieser alteuropäischen Kultur. Demgegenüber präsentiert sich das 20. Jahrhundert als Resultat des 19. Jahrhunderts mit automatischen Waffen und reproduzierten historischen Bildern.

Die Ausstellung war auch während der alljährlichen Fahnenparade am 14. Juni anlässlich der Niederlage Napoleons bei Waterloo zu sehen. Broodthaers nahm die Truppenparade vom Balkon des ICA auf. Diese Szene wurde in einem Film zusammen montiert mit einer im Ausstellungskontext aufgenommenen Szene: Einer am Gartentisch sitzenden Frau will die Vervollständigung des Puzzles nicht gelingen, da entscheidende Teilchen fehlen.

> „Wenn unser Jahrhundert in gewisser Hinsicht als eine Erfindung der vorherigen bezeichnet werden kann, folgt unsere Vorstellung vom 19. Jahrhundert einer Fiktion, die jenem Bild entspricht, das wir von ihm entwerfen. Mit der hilflosen Attitüde von Touristen in der eigenen Zeit. Unsere Puzzles gehen nicht auf.“[535]

Die Frau wirft die Teile resigniert auf den Tisch. Dazu ertönt Wagners „Tristan und Isolde“. Man sieht Napoleon als Nahaufnahme, dann als Silhouette auf dem Etikett einer Cognacflasche. Der Bogen vom 19. Jahrhundert in die Jetztzeit wird durch die Flasche gespannt und dadurch der zeitliche Rahmen angegeben. Beide Napoleon-Bilder sind „Bilder des Imperialismus: das erste ein Zeichen des militärischen Eroberungsgeistes, das zweite ein Zeichen ökonomischer Gewinnmaximen, welches von der Kraft und

---

[534] „the relationship of war to comfort“, in Kat. Ausst. Marcel Broodthaers, Minneapolis 1989, S. 205
[535] Rainer Borgemeister, Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen, Bonn u.a. 2003, S. 255

Geltung des ersten profitiert“[536]. Der Untertitel der Ausstellung *A conquest by Marcel Broodthaers* weist darauf hin, dass er auch die Tätigkeit des Künstlers in eine Reihe mit politischen oder ökonomischen Strategien zur Eroberung eines Raumes oder Marktes stellt. Weiter folgert Borgemeister, die Ausstellung beinhalte eine „verschwiegene Botschaft, die besagt, dass sich ‚Kunst’ unter den Bedingungen militärischer Begriffe und dekorativen Komforts konstituiert“[537].

Broodthaers war keineswegs ein Museumsstürmer, sondern versuchte, gerade indem er die Machtstrukturen der Kunstwelt parodierte und mit ihren Methoden spielte, mit denen Kunstwerke museal präsentiert werden, dem Beziehungsgeflecht von Macht zu widerstehen. Ihm ging es mehr um die Erhaltung der Kultur als um die der Natur. Mit hohem Bewusstsein für das kulturelle Gefüge nutzte er das Strandgut der Geschichte. Und dazu gehörten auch kartographische Repräsentationen unserer Welt. Neben seinem fiktiven Museum hatte Broodthaers eine Art fiktives Kartenbüro eingerichtet, das allerdings nicht als solches an die Öffentlichkeit trat, sondern sich in verschiedenen Arbeiten unterschiedlichster Medien artikulierte. Dort inszenierte er Veränderungen im kartographisch festgehaltenen Bild der Welt, manipulierte Formen und Bedeutungen, dachte er über Karten nach und entwickelte neue. Während seine Museumsfiktionen aus der Kritik zur Institutionalisierung der Kunst entstanden waren und er sich in ihnen gleichzeitig als Autor seiner eignen Definition bestimmte, entwickelten sich seine Karten, wie Paolo Bianchi bemerkte, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der speziellen politischen Situation seines Heimatlandes Belgien, das erst 1830 unabhängiger Staat wurde und seither kontinuierlich auf der Suche nach einer eigenen Identität ist[538]. Vor allem das belgische Bürgertum orientierte sich an Frankreich, das im gleichen Jahr mit der Eroberung Algeriens begonnen und damit bis heute eine brutale Kolonialisierungsgeschichte initiiert hatte. Konsequent hatte die Kolonialmacht ihre Kenntnisse über die Kultur Algeriens genutzt, um diese gezielt zu zerstören und ihr jegliche Macht zu nehmen[539].

> „Auf die Rückbesinnung auf die Geschichte und Ursprünge einer eigenen Nationalkultur hat Broodthaers mit dem dialektischen Potential der Kunst geantwortet. Mit fiktiven Kartographien löste er auf sehr subtile Art nationale Verblendungen auf zugunsten einer Identität und Realität, die sich nicht in den Dienst von Herrschaft oder Staatsgewalt oder sonst einer anderen Institution (etwa eines Museums) stellt. (…) Geschichtlich Gemachtes, wie etwa das Museum oder

---

[536] Borgemeister (2003). ebd.

[537] Borgemeister (2003), S. 256

[538] Allerdings fand diese Auseinandersetzung in vielen Arbeiten Broodthaers deutlichen Ausdruck. So bemalte er einen Knochen in den belgischen Nationalfarben (*Femur d´homme belge*, 1965) oder spielte in *Un Jardin d´Hiver* 1974 auf die belgische Kolonialvergangenheit an.

[539] siehe dazu auch Kat. Ausst. Pierre Bourdieu. Der Algerienkrieg und die Photographie, Deichtorhallen Hamburg 2006

> die Karte, transformiert Broodthaers in ästhetische Natur und kulturelle Kartographie.“ [540]

Eine großformatige Wandkarte, die die politische Ordnung der Welt anschaulich machen soll, verwandelte er mit einem minimalen Eingriff in eine poetische. Die Überschrift „Carte du Monde Politique“ änderte er in *Carte d'une Utopie Politique*. So nahm er ihr den Anspruch, die Wirklichkeit zu repräsentieren und stellte sie als mehr oder weniger beliebiges Konstrukt der politischen Macht bloß. Die gleiche Karte wurde im Saal *Outremer* in der Abschlussausstellung des Zyklus *Décors* mit dem Titel *L´Angelus de Daumier*[541] im Centre National d' Art Contemporain, Hôtel Rothschild in Paris ausgestellt. Der Begriff „Outremer“ bezeichnet die Farbe Ultramarin und fügt sich dadurch in die Abfolge der Räume zu unterschiedlichen Farben ein. Mit „outre-mer“ bezeichnete man aber auch die überseeischen Kolonien Frankreichs. Die Karte ist als politische gekennzeichnet und mit vier Etiketten mit kindlichen Zeichnungen versehen, die von einer poetischen Reise erzählen, die keine Rücksicht auf koloniale Grenzen nimmt und dadurch in gewisser Weise die Autonomie der Kunst metaphorisch vermittelt. Tatsächlich weisen auch die anderen Objekte des Raumes darauf hin, dass hier ein „Tagebuch einer imaginären Reise“[542] (Abb.139) ausgebreitet ist: Es finden sich u.a.[543] eine Art Logbuch mit einem Kompass, ein Buch mit dem Titel „Reise auf der Nordsee“, dessen Seiten aber nicht aufgeschlagen werden können, Zeichnungen mit Fischmotiven, aus Papier ausgestanzte Fische in zwei Plexiglasboxen und Flaschen mit Handzeichnungen als Etiketten, die auch von fiktiven Reisen erzählen. Auf einer Collage dieses Ensembles gesellt sich eine fünfte Flasche hinzu mit einer maritimen Erzählung Edgar Allen Poes, „Le Manuscrit trouvé dans une Bouteille“[544], deren Thema der

---

[540] Paolo Bianchi, In ästhetische Natur transformierte Karten, in: Kat. Ausst. Atlas Mapping, Offenes Kulturhaus Linz u.a., Wien 1997, S. 40

[541] In der Austellung „L'angelus d' Daumier“ inszenierte er in verschiedenen Räume Installationen unter Verwendung früherer Arbeiten und den unterschiedlichsten Dingen. Siehe auch Fußnote 530.
In der *Salle Blanche* rekonstruierte er aus Holz exakt die Wandflächen von eineinhalb Räumen der Wohnung in der Rue de la Pépinière, wo er sein *Musée d´Art Moderne* eröffnet worden war. Doch statt der Kisten und Postkarten, statt des Künstlers, Museumsdirektors und des Publikums existierten hier nur in eleganter Schreibschrift auf die Wände geschriebene Begriffe wie „galerie“, „noir“, „ombre“, „musée“, „oeil“, „impression“, „abc“, composition“ etc.. welche die Kultur beschworen, in der Kunst ihre Rolle spielt. Er prangerte nicht die Begriffe und die Kultur, die sie repräsentieren, an, sondern diejenigen, die sie verkürzt benutzen. Insofern stehen sie für seine Intention, Kunst wieder mit Verstand und Imagination zu füllen.

[542] Borgemeister (2003), S. 258

[543] Eine äußerst präzise Beschreibung findet sich bei Borgemeister (2003) S. 257ff.

[544] „Die Erzählung Poes erzählt das Schicksal eines Seemanns, der sich in Java einschifft, um nach den südlicheren Sunda-Inseln zu gelangen. Die Reise, über deren Authetizität die präzisen Daten zu Beginn keinen Zweifel lassen möchten, verfehlt aufgrund eines Sturms ihr Ziel. Die Fahr geht in unbekannte Gewässer, immer weiter nach Süden. Der Untergang des Schiffes ereignet sich bei einer Kollision mit einem riesenhaften unbekannten Fahrzeug, auf welchem jener Seemann seine ungewisse Reise fortsetzt. Sie führt am Ende, d.h. dort, wo die Mitteilungen dieser Tagebuchaufzeichnungen abbrechen und der Schreiber alles Sagbare einer Flaschenpost anvertraut hat, in den Untergang.“ Borgemeister (2003), S. 260

legendäre Süden ist, der schon zu Zeiten Poes den Ort imaginärer Projektionen markierte und als solcher gleichzeitig vordergründiges Alibi für die sich tatsächlich hinter dem schönen Schein sich abspielende merkantile Ausbeutung dienen konnte.

Im „Salon Verte“ im Hôtel Rothschild war die dritte Version des *Jardin d' Hiver* zu sehen. Zwei Versionen des Wintergartens aus Topfpalmen hatte es vorher schon in Basel und Bern gegeben, die zusammen mit lebenden oder ausgestopften Papageien (gewissermaßen als Nachfolger der Adler in früheren Arbeiten) zum Zeichen für exotische Phantasien geworden waren, die nostalgische Erinnerungen wachrufen und als Repräsentanten des Exotismus zugleich Teile der kolonialen Ideologie darstellen. „Diese historische Erinnerung verwirkt Broodthaers mit einer Gegenwart, deren Verunsicherung und Orientierungslosigkeit sie ihr Heil in der Nostalgie nach Elementen zurückliegender Epochen suchen lässt.“[545]

Zur Eröffnung der Ausstellung in Brüssel, in der neben den Palmen alte Drucke mit Tiermotiven und insbesondere von Kamelen zu sehen waren und Klappstühle zum Sitzen einluden, wurde eine Aktion per Video auf einen Monitor übertragen: Broodthaers begleitete ein lebendiges Kamel in die Eingangshalle des Palais des Beaux Arts (Abb. 141) . Simultan konnten die Besucher verfolgen, wie ein lebendiges Tier des Orients hereingeführt wurde, „wie ein verspäteter Gast oder das letzte Element, um das der *Jardin d' Hiver* noch ergänzt werden müsse, (…)“[546].

> „In kultureller Hinsicht sind es Zitate, die die bourgeoise Sehnsucht nach der Ferne und dem Fremden im 19. Jahrhundert exemplifizieren, nachdem der einheimische Blick für das Ferne zunehmend durch die Industrialisierung verbaut wurde, und die im häuslichen Wintergarten des Großbürgertums zunächst ihren Sichtbaren Ausdruck fand. Allerdings hatte das Bürgertum dem barbarischen und Wilden Orient, wie er in der Literatur bei Baudelaire und Flaubert erscheint, in der Bildenden Kunst vor allem bei Delacroix, seine Unannehmlichkeiten gestrichen, und übrig blieb der komfortable Teil: Bequeme Teppiche, bengalisches Licht, Palmen, Papageien. Die ‚gepolsterten Tropen', wie Benjamin sagte. “[547]

An diesen Entwicklungen wird die Verquickung der europäischen Kunst mit dem Imperialismus evident. Es sind unsere imaginären Tropen, die wir in den Wintergarten mitbringen, den Broodthaers als Eingang und als Ausgang einer Kunstausstellung in seinem Beitrag zum Katalog der Ausstellung „Projekt 74“ vorschlägt (Abb. 142)[548]. Und es sind wieder imaginäre Tropen, die wir aus der Kunst mit nach Hause nehmen, doch nun angereichert mit vielen Bezügen zur Ethnographie, der Europa seine imaginären Tropen zu verdanken hat. Der Kolonialismus oder bürgerliche Kapitalismus in seiner imperialen

---

[545] Borgemeister (2003), S. 258
[546] Borgemeister (2003), S. 254
[547] Borgemeister (2003), S. 246
[548] Kat. Ausst. Projekt 74, S. 148

Phase war zugleich auch der Zeitraum, der für die Entstehung der bürgerlichen Souveränität, für die Entwicklung der Autonomie der Kunst und für die Entstehung der Ethnologie konstitutiv war.

Im nächsten Abschnitt stehen die aktuellen Auseinandersetzungen der Kunst mit der Ethnographie im Zentrum. Hier nun werden die Fragen der imperialen Phase auch explizit unter postkolonialen Gesichtspunkten erörtert. Konkrete Hintergrundinformationen zur Geschichte der Ethnologie werden daran anschließend gegeben.

3.5. Ethnographie als Bezugspunkt in der Kunst seit den 1990er Jahren

3.5.1. ethnographic turn – das neue Paradigma der Kunst

Um 1970 war die Kunst von einer Hinwendung zur Realität und vom Aufgreifen der vielfältigen Aspekte, die unsere Kultur charakterisieren, gekennzeichnet. Dafür steht auch die Arbeit von Marcel Broodthaers. Eine engagierte problembewusste Kunst wollte gesellschaftliche und politische Relevanz und dazu beitragen, die Mechanismen der Wirklichkeit zu enthüllen. Daraus resultiert unter den oben genannten Gesichtspunkten eine Reihe von ethnographischen Aspekten, die bei verschiedenen Künstlern in unterschiedlichen Gewichtungen zum Tragen kommen.

Es gibt keine eindeutigen Definitionen von Kunst und Künstler, sondern ein Netz unterschiedlichster Praktiken und Konzepte. Alle klassischen Kategorien waren überwunden worden in den rasant vollzogenen Untersuchungsschritten von der Oberfläche des künstlerischen Mediums zum Ort des Museums, vom institutionellen Rahmen hin zu diskursiven Netzwerken. Im weiteren Verlauf, in den 1970er und 1980er Jahren, standen die Künstler mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten in den USA und Europa in engem Bezug zu sozialen Bewegungen der Zeit, das Andere wurde Thema im Hinblick auf die Bürgerrechte, den Feminismus, Homosexualität und Multikulturalismus. Es gab Einflüsse durch theoretische Entwicklungen wie der strukturalistischen Methode der linguistischen Philosophie oder der Psychoanalyse, die Film-Theorie gewann an Gewicht, Thesen Louis Althussers, Jacques Lacans und Michel Foucaults bestimmten den kulturellen Diskurs. Auf letzteren wird konkret noch zu sprechen sein (5.1.2.). Gegen Ende der 1970er Jahre breitet sich der postkolonialen Diskurs durch die Theorien von Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha[549] und

[549] Diese drei Theoretiker gelten als die Hauptvertreter der aus den Cultural Studies hervorgegangenen im angelsächsischen Raum verbreiteten postkolonialen Theorien. Grundlegend für diesen Diskurs gilt vor allem das 1978 erschiene Buch „Orientalism“ von Edward Said, mit dem er die westlichen akademischen Konstruktionen des Orientalismus darlegt. Hier dient die Angabe als Zeitangabe zur Orientierung. Weiter unter werden wir nochmals mit der postkolonialen Kritik konfrontiert werden. Eine sehr übersichtliche und anschauliche deutschsprachige Einführung in das Themenfeld wurde von María do Mar Castro Varela und

anderen aus und wird wichtig für die Kunstproduktion (siehe auch 3.5.4.). Damit kündigt sich dann die Gegenwart an.

Auch Hal Foster entdeckte in der Avantgardekunst Ende der 1990er Jahre in struktureller Ähnlichkeit mit dem Modell „Autor als Produzent“ den „Künstler als Ethnographen“ und setzte die neuesten Entwicklungen von den früheren Bewegungen des 20. Jahrhunderts ab, die sich dem Anderen zuwandten[550]. Für die Gegenwart stellt er eine, im Unterschied dazu, neue ethnographische Wende fest und nennt neben dem bewussten Einsatz der ethnographischen Methode fünf Aspekte: erstens, da sie, mit der Psychoanalyse, die Wissenschaft vom Anderen ist, zweitens, weil Kultur ihr Gegenstand ist, drittens, weil sie Kontexte einbezieht, viertens, weil sie sich durch interdisziplinäres Vorgehen auszeichnet, fünftens, weil die zeitgenössische Ethnologie intensiv Selbst-Kritik übt[551]. Foster benennt also Aspekte für die Entwicklungen der 1990 er Jahre, die wie wir festgestellt haben, ihren konkreten Ursprung schon in den 1960er Jahren haben, auch wenn etwa die Ethnologie oder Anthropology, von der Foster spricht, damals noch nicht die Disziplin war, die sie durch entscheidende Paradigmenverschiebungen erst in den letzten dreißig Jahren geworden ist. Ganz entscheidend scheint nun zu sein, dass die Ethnographie in zwei dominierenden Strängen der zeitgenössischen Kunst eine Rolle spielt. Dieser „ethnographic turn“ entspricht laut Foster der Zweiteilung der Ethnologie, wonach der eine Strang die symbolische Logik betont und das Soziale in Begriffen von Austauschsystemen umschreibt, während der andere praktische Gründe privilegiert und das Soziale in Begriffen der materiellen Kultur versteht:

> „In this light anthropology already partcipates in the two contradictory models that dominate contemporary art and criticism: on the one hand, in the old ideology of the text, the linguistic turn in 1960s that reconfigured the social as symbolic order and/or cultural system and advanced ‘the dissolution of man’, ‘the death of the author’, and so on; and, on the other hand, in the recent longing for the referent, the turn to context and identity that opposes the old text paradigmas and subject critiques. In our current state of artistic-theoretical ambivalences and cultural-political impasses, anthropology is the compromise discourse of choise.“[552]

Nikita Dhawan vorgelegt: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005. Darin findet sich auch ein ausführliches Literaturverzeichnis zu den postkolonialen Theoretikern.

[550] Er führt dazu den Surrealismus an, die art brut eines Jean Dubuffet, den Abstrakten Expressionismus, und aus der Kunst der 1960er Jahre nennt er erstens die Earth art mit ihrer Hinwendung zur prähistorischen Kunst, zweitens die konzeptuelle Kunst etwa eines Joseph Kosuth und drittens die Erfindungen von archäologischen Orten und anthropologischen Zivilisationen etwa von Anne und Patrick Poirier und Charles Simmonds. Hal Foster, The Artist as Ethnographer, in: ders., The Return of the Real, London/Cambridge 1996

[551] Foster, The Artist as Ethnographer, in: ders. The Return of the Real, London/Cambridge 1999, S. 182

[552] ebd., S. 182/3

Insgesamt sieht Foster die Bewegungen hin zu ethnographischen Methoden, denen eine Hinwendung der Anthropologie zu Methoden der Literaturwissenschaft entspricht und denen viele interdisziplinäre Arbeiten entsprungen sind, kritisch. Er wirft den Künstlern vor, weiterhin den Anderen zu idealisieren oder doch zumindest in solch interdisziplinären Projekten die Projektionen von Künstlern, Kritikern und Historikern über den Anderen zu stülpen sich nun zuständig zu fühlen für Aspekte, die eigentlich die Ethnographie bearbeitet[553]. Foster diagnostiziert das ethnographische „mapping“ von verschiedenen Institutionen oder Gemeinschaften als vorrangige Form der zeitgenössischen „Site-specific-art“. Es geht demnach nicht mehr nur um einen räumlichen Begriff von Standort, sondern um einen wesentlich weiter gefassten, in dem auch Aspekte wie AIDS oder Obdachlosigkeit zu einem Ort des künstlerischen Eingriffs werden können[554]. Tatsächlich ist das ethnographische und wesentlich mit sozialarbeiterischen Attitüden behaftete künstlerische Vorgehen bereits selbst wieder infragegestellt worden[555]. Auch Foster wirft einem so verstandenen „ethnographic turn“ die Aufopferung konkreten sozialen Engagements für einen vagen Kulturbegriff vor, der alles und nichts einschließt.

Die neuen Paradigmen der Kunst sind als Fortführung der in den 1960er Jahren angelegten politisch und gesellschaftlich bezogenen Kunst zu sehen - freilich unter den Voraussetzungen der 1990er Jahre. Dazu gehört wesentlich der Abschied vom physischen Raum als Referenz des Kunstobjekts und damit laut Nina Möntmann der „Abschied vom Modell der Site specifity“[556]. Denn angesichts der postkolonialen Situation und der Veränderungen der Medienlandschaft kam es wesentlich zu einer Verschiebung der Funktion von Orten: „Die Fragestellungen kreisen nicht mehr um Werte wie Authentizität und Originalität, sondern um den Ort in seiner Relation zu

---

553 “Thus did art pass into the expanded field of culture that anthropology is thought to survey.” Hal Foster (1996), S. 184

554 Beispielhaft sei hier auf das „Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago”, curated by Mary Jane Jacobs, Seattle 1995 verwiesen. Unter den vorgegebenen Begriffen sozialbewusst, kollaborativ und prozessorientiert arbeiteten acht Künstler mit unterprivilegierten Bevölkerungsgruppen zusammen, anstatt im öffentlichen Raum Skulpturen aufzustellen. So legte die Gruppe Haha einen Gemüsegarten für AIDS-Kranke an, Ingo Manglano-Ovalle gründete mit Teenagern aus der Latino-Community das „Street Level Video Collective“ und Marc Dion untersuchte mit Schülerinnen das Ökosystem in einem Park. Siehe Kat. Ausst. Culture in action : a public art program of Sculpture Chicago, Seattle 1995.

555 siehe dazu Stella Rollig, Das wahre Leben, in: Marius Babias, Achim Könnecke (Hrsg.), Die Kunst des Öffentlichen, Amsterdam/Dresden 1998, S. 19: „’Culture in Action’ ist inzwischen ausführlich diskutiert, ja zu einem Diskursparadigma geworden, anhand dessen sich, je nach Standpunkt, die vorbildliche soziale Verantwortlichkeit, die sinnliche Verarmung oder die drohende Vereinnahmung zweckorientierter Kunst durch die Kommunal- bzw. Sozialpolitk abhandeln lassen.“

556 Nina Möntmann, Kunst als sozialer Raum, Köln 2002, S. 44. „Site specifity“ kennzeichnet demnach in erster Linie den Bezug zu einem konkreten physischen Ort. Entsprechend Richard Serras Diktum: „To remove the work is to destroy the work“.

anderen Orten, um die Kommunikation und den Austausch zwischen Orten."[557] Lothar Baumgartens Ortsbezug war hier einer, der im Herzen der westlichen Kultur lag und von dem aus er seine imaginären Reisen startete. Wichtig allerdings ist nun, wie Foster es in einem Interview getan hatte, kritisch auf eine durchaus wahrnehmbare „wilde(n) Rückbesinnung auf die Kunst der späten 1960er und frühen 1970er Jahre" zu antworten, um „zu verstehen, was das Interesse daran ausmacht"[558].

Die Kunst bemüht sich nach einer Zeit des Selbstbezugs und auch des flott florierenden Marktes der Malerei in den 1980er Jahren wieder verstärkt um eine neue Anbindung an die Realität, die jedoch immer virtueller, komplexer und widersprüchlicher wird. Immer mehr verschränken sich öffentliche und private Erfahrungsbereiche. Die Globalisierung schreitet mit ihren negativen Auswirkungen weiter fort. Es gibt verschiedene Wahrheiten, eine gemeinsame Richtung fehlt, und der Glaube an die Utopien scheint längst verloren gegangen. In der Kunst rücken wieder die psychische und soziale Verfassung der Gesellschaft und deren Institutionen in den Mittelpunkt, und als neue zentrale Kunstbewegung gilt die „Kontext-Kunst"[559], die den Blick auf die Bedingungen lenkt, unter denen die Welt funktioniert.

> „Eine Reorientierung findet statt, in deren Prozess die Kunst über ihr eigenes Feld hinausblickt und Methoden und Themen anderer Disziplinen menschlicher Kreativität und Forschung aneignet, wie Philosophie, Ethnologie, Soziologie, Architektur etc. Die Kunst wird dabei zu einer Art Recherche, die vom Begriff des Archivs ausgeht und Quellenmaterial studiert. Dieses Quellenmaterial kann den Ort betreffen, in dem das Kunstwerk situiert ist; es kann aber auch die Kunstgeschichte, das Arbeitsamt, ein soziologisches Institut, ein Museum der Völkerkunde dieses Quellenmaterial liefern. Verbindlich ist die Methode, den Kontext, in dem die künstlerischen Interventionen stattfinden, zum Ort der künstlerisch-analytischen Auseinandersetzung zu machen. Dadurch wird Kunst zu einem Instrument der Selbstbeobachtung der Gesellschaft, zu einem Instrument der Kritik und Analyse der sozialen Institutionen. Zu diesen Institutionen der Gesellschaft gehören nicht nur die Justiz, das Gesundheitswesen, die Wirtschaft, die Wissenschaft, die Familie, sondern auch die Kunst selbst."[560]

Das alles sind tatsächlich Aspekte, die bereits seit den 1960er Jahren ausgebildet worden waren. Aber jetzt es konkret beim Namen genannt und mit einem Label versehen. Während die Kontexte ins Zentrum rücken, zieht sich die Kunst auf eine eher

---

[557] Nina Möntmann, ebd.

[558] Hal Forster in einem Interview mit Stefan Germer, in: Texte zur Kunst, 2. Jahrgang, Heft 2, Frühjahr 1991, S. 64

[559] So der Titel der einflussreichen, von Peter Weibel kuratierten Ausstellung im Landesmuseum Joanneum in Graz anlässlich des Steirischen Herbstes 1993.

[560] Peter Weibel, Vorwort zu Kat. Ausst. Kontext Kunst, Landesmuseum Joanneum in Graz anlässlich des Steirischen Herbstes 1993, S. XIII f.

dienende Rolle[561] zurück. Sie recherchiert, sie arbeitet weiter an den sich stets verändernden Grundlagen und sucht davon ausgehend nach neuen Werten. Statt künstlerische Werke herzustellen und diese in Ausstellungen zu präsentieren, werden zu den dringlichen Themen der Zeit Konferenzen abgehalten, Vorträge, Publikationen, Workshops organisiert, Filmreihen zusammengestellt, politische Informationsarbeit geleistet.

Ein hervorstechendes Kennzeichen ist, dass alle Institutionen - und unter ihnen auch die Wissenschaften - nicht mehr als objektiv, passiv und autonom begriffen werden. Konnte die Ethnographie wie bei den Spurensicherern noch herangezogen werden, um fiktive künstlerische Welten zu konstruieren, so wird jetzt die soziale und kulturelle Konstruiertheit dieser Systeme entlarvt. Dem ethnographischen Blick der Künstler entgeht jetzt nichts mehr. Er wagt sich in andere Bereiche außerhalb des Systems Kunst, um beispielsweise die Naturwissenschaften, um den Charakter ihrer Arbeits- und Darstellungsmethoden zu enthüllen[562], oder analysiert soziale Gruppen und den Aspekt kultureller Identität, oder nimmt im Sinne einer künstlerischen visuellen Anthropologie die Erscheinungsweisen des Alltags ins Visier. Die Attitüde des Künstlers gleicht nun nach Katharina Hegewisch in vielen Fällen der eines Forschers, der den Problemen „in den Niederungen der Widersprüche, die das Leben heute ausmachen“[563] recht pragmatisch gegenübertritt. „Angestrebt wird ein kritisches Verhältnis zu den Instrumentarien unserer Reflexion.“[564]

Es kann nun gar nichts mehr als wahr und objektiv gelten. Jetzt steht auch das westliche Weltbild als Ganzes zur Debatte, wird einer kritischen Revision unterzogen, und das Andere, die Differenz, das Fremde rücken als Themen an die oberste Stelle der Priorität. Es scheint so, als wäre der Westen endlich da angelangt, wo das Andere nicht mehr bloß als das Andere des Westens definiert werden kann, sondern grundsätzlich ein Dialog mit dem Anderen hergestellt werden muss. Die Zeiten der Dualitäten von Selbst - Anderem, Natur - Kultur und Subjekt - Objekt sind vorbei und damit auch die Träume von einem besseren Anderen, die bei Baumgarten etwa von einer eurozentrischen Position aus durchaus noch fortwirken. Die Globalisierung überlagert in unterschiedlichsten Auslegungen die 1990er Jahre.

---

561 siehe dazu: Katharina Hegewisch, Von Luftballons und Bodenhaftung (High and Low). Tendenzen der Gegenwartskunst im Kontext ihrer Zeit, in: Kat. Ausst. Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1995

562 Witzgall (2003), S. 278

563 Katharina Hegewisch (1995), S. 16

564 Barbara Steiner, Einleitung, in: Kat. Ausst. Lost Paradise. Positionen der 90er Jahre, (Hrsg. Barbara Steiner), Stuttgart 1995, S. 8

Widersprüchlich, oder besser: komplexer denn je ist indessen auch der Aspekt, wie Ethnographie und vor allem ihr Gegenstand oder Thema - das Andere - in der Kunst angegangen wird. Offenkundig rücken in den 1990er Jahren Aspekte wie ethnische Differenz und Identität und Fragen des eurozentrischen Blickes auf andere Kulturen zu Themen der künstlerischen Auseinandersetzung und des korrespondierenden theoretischen Diskurses der Cultural Studies auf. Innerhalb dieser gibt es zwei Stränge, die zwar zusammenwirken, doch für ein besseres Verständnis gesondert gesehen werden müssen: Einerseits ist die kritisch, politisch motivierte Kunst der 1990er Jahre, wie Stella Rollig anmerkte, vom „Leitmotiv der lokalen Intervention“[565] geprägt. Pointiert gesprochen ist sie nun mehr denn je mit Feldforschung in der unmittelbaren Lebensumgebung, mit Integrationsprojekten von sozialen Randgruppen und mit kultureller Stadtteilarbeit beschäftigt. Andererseits stellen sich jetzt auch der Kunst ganz konkret die großen Auswirkungen in der postkolonialen Welt, die Fragen des Anderen, des kulturell Anderen. Diesem Aspekt wird jedoch auch im Kunstkontext selber weitgehend in theoretischen Diskursen, workshops und lectures nachgegangen, und diese Entwicklung schlägt sich beispielhaft im Konzept der Documenta 11 nieder.

Die Kunstpraxis selbst, mittlerweile wohl wissend um die Gefahr des Exotismus und vor dem Hintergrund der seit den 1960er Jahren gemachten Erfahrungen, dass das Andere zunächst eine Frage des eigenen Standpunkts ist, erforscht währenddessen verstärkt wie nie zuvor das Fremde im Eigenen. Das schlägt sich einerseits in den Photographien nieder, die Aspekte aus dem Alltäglichen lösen und dokumentarisch festhalten wie etwa die Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, von Peter Piller, von Fischli/Weiss oder in inszenierten Photographien, wie denen von Jeff Wall, deren Schauplätze die amerikanischen Vorstadtidyllen sind. Während diese noch konkret im Medium der Kunst arbeiten, gehen die oben erwähnten prozessorientierten Projektkünstler daran, konkret mit den Menschen innerhalb der eigenen Kultur zu arbeiten. Noch eine andere Position nehmen Künstler und Künstlerinnen ein, in denen die eigene Kultur in ihren Mechanismen bloßgelegt wird, indem sie verschiedene Aspekte daraus simulieren oder sich wie Biefer/Zgraggen in verschiedene Bereiche wie einen Fußballclub oder auch mal als Kriegsdienstverweigerer in ein Gefängnis begeben.

Ein Werbeslogan charakterisiert das vermeintlich Paradoxe zwischen dem lokalen und dem globalen Kulturanspruch heutiger Praxis klar und deutlich: „Think global, act local.“[566] Christoph Doswald zufolge „bringt (er) die Sehnsucht der heutigen Gesellschaft nach einer fruchtbaren Synthese von Eigenem und Fremde(m) sinnfällig

---

565 Stella Rollig, (1998), S. 20

566 Mit diesem Slogan startete der schweizerisch-schwedische Elektrokonzern Asea Brown Boveri eine Imagekampagne.

auf den Punkt“[567]. Tatsächlich sind viele der heutigen Bemühungen von der Intention geprägt, ein gleichberechtigtes Nebeneinander herzustellen, und wenn sie von westlicher Seite kommen, dann auch von der Bereitschaft, der Gefahr eines neuerlichen Eurozentrismus entgegenzutreten. Die Vision könnte, mit Habermas gesprochen, eine Kultur sein, „die zusammenführt, ohne Abstände zu tilgen, die verbindet, ohne Verschiedenes gleichnamig zu machen, die unter Fremden das Gemeinsame kenntlich macht, aber dem Anderen seine Andersheit lässt“[568]. Das klingt einfach, doch tatsächlich ist die theoretische Auseinandersetzung in den Postcolonial Cultural Studies und in der postkolonialen Theorie, die nun auch wesentlich von Intellektuellen aus ehemaligen Kolonien bestimmt werden, äußerst komplex und auch kompliziert.

Wichtig ist hervorzuheben, dass in der Kunst grundsätzlich das Prinzip ‚Dialog und Kommunikation’ zu einem entscheidenden Paradigma wurde. Hintergrund dieser Entwicklungen war u. a. die Theorie des russischen Literaturtheortikers und Semiologen Michail Michajlovic Bachtin, der die Sprache als dialogische Handlung erfasst hatte und ihren konkreten Einsatz im Auge hatte. Jeder Text wird konstruiert durch seinen außertextlichen Kontext, die soziale Situation, in der ein Text geäußert wird.

> „Durch Bachtins Methode der Interaktion, des Dialogs, des Kontextes entsteht eine polyphone Welt, in der die Kunst nicht außerhalb der Welt steht, sondern in komplizierten Verschlingungen die Kunst als Text der Welt und die Welt als Kontext der Kunst fungieren bzw. die Welt als Text für die Kunst und die Kunst als Kontext für die Welt.“[569]

Argumentiert wird hier im Sinne einer kulturellen Definition, die Kultur als Text auffasst, die wesentlich eine Neudefinition der Ethnologie (siehe 4.2.1) ausgelöst hat und neuerdings zu einem ethnographic turn in fast allen Geistes- und Sozialwissenschaften führte (siehe 5.2.).

Im Folgenden werden im Hinblick auf die gegenwärtige Kunst in drei Abschnitten Aspekte vorgestellt, denen Annäherungen der Kunst an die Ethnologie in verschiedener Hinsicht implizit sind. Nachdem nun grundsätzlich die Kunst im Sinne einer Ethnographie der eigenen Kultur begriffen werden kann, kommt hier nun auch wieder explizit das Andere zum Vorschein. Es ist jetzt aber eine völlig andere Welt, auf die sich die Kunst beruft, als noch in den 1960er Jahren. Das ist auch der grundsätzliche Unterschied zum ethnographic turn der Gegenwart. Üppige Bilder der Tropen und im klassischen Sinne ethnographisch interessante Ethnien kommen kaum mehr als thematischer Bezugspunkt in der zeitgenössischen Kunst vor. Zwar entlarvte bereits

---

[567] Christoph Doswald, Ethno, what Ethno? Künstlerische Praxis an der inneren Peripherie, unter www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/d-doswald.htm.

[568] Jürgen Habermas, Vergangenheit als Zukunft (Hrsg. Michael Haller), Zürich 1990, S. 158

[569] Weibel, Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst, in: Kat. Ausst. Kontext Kunst (1993), S. 14

Baumgarten das Bild des Fremden als unser eigenes, aber wie wir herausgefunden haben, schwingen eben idealistische und romantisierende Aspekte mit, die ihn in den Kontext der Moderne einbetten und das Andere zur Umkehrung des Eigenen stilisieren. Dekonstruktion mit deutlicher politischer und sozialer Ambition ist das Kennzeichen gegenwärtiger Kunst, deren Strategien in Sinne eines ethnographic turn interpretiert werden können.

Aus dem sich noch formierenden Feld der neuen Auseinandersetzung mit dem Anderen seien hier drei unterschiedliche Aspekte erwähnt, die für die aktuelle Kunst charakteristisch sind. Das Feld der Kunst lässt sich nicht mehr nach Ausstellungskonzepten, künstlerischen Arbeiten und Theorien trennen. Zunehmend verschmelzen die Identitäten auch im Kunstbereich. Das soll die Dreiteilung in scheinbar disparate Aspekte verteidigen.

Erstens wird der Aspekt der postkolonialen theoretischen Auseinandersetzung im Kontext der Kunst am Beispiel der Documenta 11 erörtert. Zweitens wird skizziert, wie nun explizit das Verhältnis zwischen Kunst und Anthropologie als Thema der Forschung des anglo-amerikanischen Sprachraums auftaucht. Drittens wird abschließend zu diesem Kapitel die neue postkoloniale künstlerische Ethnologie an den Konzeptionen von Adrian Piper und Renée Green vorgestellt. Hier geht es ausdrücklich um eine Perspektive nach Baumgarten, um Aspekte einer postkolonialen Kunst als Ethnographie. Baumgarten war an dieser Documenta nicht beteiligt[570].

3.5.2. Documenta 11: Dezentrierung des Westens. Postkoloniale Theorie und Kunst

Eine deutliche Antwort auf den Exotismus und den Ethnozentrismus, der die Auseinandersetzung mit dem Fremden, ja die Kunst allgemein prägte, sollte sie Documenta 11 im Jahr 2002 sein. Unter dem Einfluss des postkolonialen Diskurses und der Cultural Studies verlagerte der verantwortliche aus Nigeria stammende und in New lebende Kurator Okwui Enwezor das Gewicht der ästhetischen hin zu kulturellen Prämissen. Künstlerische Praxis wurde in erster Linie unter soziokulturellen und politischen Aspekten betrachtet und ausgewählt. Im Rahmen dieser wohl wichtigsten Schau der weltweiten Kunstproduktion wurden entscheidende Zeichen gesetzt: Implizit

---

570 Völlig anders war noch die Situation auf der dX 1997 von Chatherine David, diese ist zwar auch bereits mit einem politischen Programm aufgetreten und hat die Globalisierung erwähnt, aber eine Ausstellungstatistik von 58 Künstlern aus Deutschland und 42 aus Frankreich, die gemeinsam über die Hälfte der Künstler stellen, während einer aus Asien, zwei aus Afrika und 4 aus Südamerika dabei waren, zeigt die deutlich eurozentrische Perspektive, die damals noch die Debatte beherrschte (selbst die USA waren nur mit 3 Künstlern vertreten!). Zur dX war Baumgarten eingeladen mit Photos aus der Serie *Manipulierte Realität* und Yanaomami-Photos (siehe 2.2.5.2.).

ging es natürlich um die Frage nach der Weltkunst[571], die nun nicht mehr als ästhetische Kategorie, wie lange in der Kunst und Kunstgeschichte geschehen, verhandelt wird, sondern sich als politische in der aktuellen Diskussion stellt. In der bisherigen Kunstgeschichte erschien die Weltkunst als weiße Westkunst, die in unmittelbarer Verbindung mit der westlichen Ideologie gesehen werden musste und als solche, die wohl gewisse fremde Aspekte vereinnahmte, aber im gleichen Maße andere Kulturen und Äußerungen ausschloss. „Kunst wurde paradoxerweise zu einem Synonym für Exklusion."[572] Die Documenta 11 wollte dem entgegentreten und den Eurozentrismus, in dessen unmittelbarer Tradition sie steht, auflösen, auf alle Fälle hat sie ihn relativiert und kritisiert[573].

Die Documenta11 zeigte mit ausgeprägtem dokumentarischem Impetus viel von der Welt. Szenen des alltäglichen Lebens in den Krisenregionen der Welt, vom Osten Europas, vom Nahen Osten, aus Afrika, Asien, Lateinamerika und die Auswirkungen des Terrors auf das Leben in den westlichen Metropolen sowie das Elend an deren Rändern…Reportagephotographien aus dem Alltag einer sich radikal im gewaltsamen Umbruch befindlichen Welt führten in den Katalog der Plattform 5 ein. Programmatisch wurde damit visuell und durch geschickt ausgewählte emotional anrührende Momentaufnahmen unterstrichen, dass Kunst heute unter anderen Paradigmen steht. Unumgänglich ist der soziale und politische Hintergrund, doch es geht um die ganze Welt – und der Blick geht auch nicht mehr nur von der westlichen Welt aus. Was wirklich lange Zeit einfach nicht konkret in Frage stand, befindet sich nun auf der Tagesordnung ganz oben: Die postkoloniale Situation und die Auswirkungen der über 500 Jahre alten Kolonisation. Die Landkarte der Kunst kennt nicht mehr nur die westlichen Länder und ein paar exotische Länder am Rande, sondern wird mit einem Schwerpunkt auf die Krisenregionen, auf die Zwischenwelten, auf innere Migrationen etc. neu gezeichnet und findet sich aufgrund der komplexen weltweiten Realität mit ihren hybriden Zuständen selbst in permanenter Transformation. „Globalisierung bedeutet, wenn überhaupt etwas, dann Transformation *jeder* lokalen Kultur – auch der

---

[571] Die „Weltkunst" oder „ars una" geht von einem gemeinsamen kulturellen Grund aus und geht wesentlich auf Wilhelm Worringers Buch „Abstraktion und Einfühlung" von 1907 zurück. Leo Frobenius blickte aus ethnologischer Perspektive auf die Weltkunst und bekundete ein historisches Interesse an ihrer historischen Ordnung. Aus heutiger Perspektive ist die Weltkunst „zu einem Paradigma eines eurozentrischen Kunstbegriffs geworden". Siehe dazu Volkenandt, S. 22

[572] Peter Weibel, Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus, in: ders. (Hrsg.) Inklusion: Exklusion, Köln 1993, S. 11

[573] Die Documenta 11 ist durchaus kritisiert worden, was im einzelnen nicht hier ausgeführt werden kann, aber deutlich exemplarisch aus den Worten von Markus Brüderlin spricht der von „einem nivellierten Einheitsprogramm einer One-world unter Führung des universalen, säkularisierten Kunstbegriffs des Westens" spricht, Brüderlin in: Volkenandt S. 124.

westlichen Kulturen – über den Kontakt mit einer Vielzahl anderer lokaler Kulturen in ein Hybrid.“[574]

Auf der Documenta 11 rückten die ehemaligen Randgebiete ins Zentrum durch den Schwerpunkt auf nicht-westlicher Kunst und als Austragungsorte der konstituierenden Theorie-Plattformen. Kassel, als Sitz der wichtigsten Kunstausstellung seit 1945, wird an den Rand verlagert. Auf den vier der Ausstellung vorausgegangenen Plattformen ging es um Themen, die politisch, sozial, gesellschaftlich und kulturell prägend für die postkoloniale Situation der Gegenwart sind: Plattform 1 in Wien und Berlin 2001 trug den Titel „Demokratie als unvollendeter Prozess“, „Experimente mit Wahrheit“ war das Thema der Plattform 2 in New Dehli und untersuchte „Rechtsysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung“ in Staaten, die gerade Bürgerkriegs- und Genozid-Situationen entkommen waren, Plattform 3 in St. Lucia widmete sich der „Créolité und Kreolisierung“, und Plattform 4 in Lagos war überschrieben mit „Unter Belagerung: vier afrikanische Städte – Freetown, Johannesburg, Lagos, Kinshasa“. Durch die Ausstellung als fünfte Plattform wurde die Documenta11 als diskursives Medium neben die vier theoretischen Plattformen gestellt. Die Theorie bekommt nun deutliches Gewicht, und die Vernetzung der Kunst mit anderen Diskursen tritt deutlich hervor.

Die Neudefinitionen und globalen Veränderungen bieten entscheidende Chancen für die Kunst, denn nachdem sie sich nun tatsächlich bei aller Selbstkritik und Auseinandersetzungen mit dem Anderen beinahe schon im Kreise drehte, ist nach der kritischen Infragestellung des White Cube und der Einbeziehung aller Kontexte der Kunst nun tatsächlich eine explizite Kritik der weißen Kunst aus einer nicht-weißen, postkolonialen Perspektive überfällig. Es geht darum, den kolonialen Ballast kritisch zu hinterfragen und zu überwinden, oder, wie Homi K. Bhabha es auf den Punkt gebracht hat: „to relocate the culture of western modernity from the postcolonial perspective“[575].

Die D11 ist für diese Intention ein wichtiges Forum geworden und setzte dabei mehr als jede andere documenta auf die Achse der Theorie und des Diskurses. Dabei ging es jedoch nicht um die direkte Verbindung von wissenschaftlichen, politischen und sozialen Disziplinen mit der Kunst, denkt man etwa an Szeemanns documenta 5, von der oben die Rede war. Vielmehr stand die postkoloniale Situation selbst im Vordergrund der Plattformen, die sich als Foren für politische Debatte und Kontroverse verstanden, auf denen verschiedene Themen von Wissenschaftlern und Autoren aus unterschiedlichen Blickwinkeln, aber durchaus in ihren traditionellen Vermittlungsformaten Vortrag oder

---

[574] Oliver Marchard, Die Politik, die Theorie und der Westen, in: Volkenandt (2004), S. 109
[575] Homi K. Bhabha, The Location of Culture, London, New York, 1994

workshop untersucht, debattiert und vermittelt wurden[576]. Es ging also keineswegs um die Aufhebung von Gattungsgrenzen, sondern, so könnte man es durchaus im Sinne der Konzeption Enwezors lesen[577], eher exemplarisch um die Anerkennung der jeweiligen Spezifik und Individualität.

Wie sieht es dann mit der Kunst, der Hauptakteurin der Plattform 5, aus? Okwui Enwezor setzt die Ausstellung als „diagnostisches Instrumentarium“[578] ein, das sich bemüht, „die Beziehungen, Verbindungen und Trennungen zwischen unterschiedlichen Realitäten in Szene zu setzen, zwischen Künstlern, Institutionen, Disziplinen, Genres, Generationen, Prozessen, Formen, Medien und Aktivitäten sowie zwischen Identität und Subjektivierung. Die Ausstellung setzt einen „neuen Begriff von Moderne (ein), der auf den Ideen von Transkulturalität und Exterritorialität basiert“ und „weniger ein Gefäß für Gebrauchsobjekte als vielmehr die Zusammenfassung einer Pluralität von Stimmen, die materielle Reflexion über eine Reihe disparater und doch miteinander verknüpfter Aktionen und Prozesse“ darstellt[579]. Im Rückgriff auf die Auffassung von James Clifford, der die Ausstellung als Kontakt – und Konfliktzone auffasst[580], sollte die documenta genutzt werden, um die Konfliktfelder der postkolonialen Konstellation ins Blickfeld zu rücken und einer analytisch-politischen Kunstpraxis Vorrang gegeben werden.

Die Documenta 11 brachte einen wichtigen Prozess in der Kunst auf den Punkt: die Einbeziehung bislang eher marginalisierter Regionen und Künstler aus nicht-westlichen Kontexten. Fraglich ist indessen das Verhältnis von Theorie und Kunst. Während die Funktion der Theorie sehr klar zu sein scheint und auch ihr Vermittlungsformat als höchst abstrakt und theoretisch auftritt, ist die Frage nach der Kunst nicht ganz geklärt. Eindeutig ausgedient hat in den Worten Enwezors die Auffassung einer autonomen

---

576 Auf der Plattform 1 gab es etwa Beiträge zum Thema „Demokratie als unvollendeter Prozess“ von Vertretern der Philosophie, der politischen Theorie, der Cultural Studies, Postcolonial Studies und der Kunsttheorie wie Stuart Hall, Bikhu Parek, Immanuel Wallerstein, Chantal Moffe, Ernesto Laclau, Enrique Dussel, Homi Bhabha, Michael Hardt und Antonio Negri. Zugleich fanden politische und künstlerische aktivistische Projekte ein Forum wie „kein Mensch ist illegal“, „Arquitectos Sin Fronteras“ oder Aktionen des Roma-Aktivisten Sean Nazerali oder des US-amerikanischen Menschenrechtsanwalts Mark Potok. In Wien hatte man sich kurzfristig entschlossen, im Zuge der Proteste gegen die Regierungsbetetiligung der FPÖ die zivilgesellschaftliche Gruppierung „Demokratische Offensive“ einzuladen. Siehe dazu Okwui Enwezor u.a. (Hrsg.), Demokratie als unvollendeter Prozess. Documenta 11_Plattform 1, Ostfildern-Ruit 2002

577 oder auch mit Oliver Marchart, der gerade die Anerkennung von Heterogenität und Spezifik der künstlerischen Arbeiten und der Beiträge aus Theorie und Wissenschaft als als herausragendes Kennzeichen der D11 sieht. Siehe dazu Marchart, S. 111. Freilich sei darauf hingewiesen, dass die Theorielastigkeit gegenüber den sinnlichen, spezifisch künstlerischen Qualitäten gerade der D11 häufig kritisiert wurde.

578 Okwui Enwezor, Die Black Box, in: Kat. Ausst. Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung, Ostfildern-Ruit 2002, S. 55

579 Okwui Enwezor, ebd.

580 Siehe James Clifford, Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge, MA, 1997, u.a. S. 214.

Kunst, dennoch setzt er darauf, dass die Kunst in der Lage ist, „für sich selbst einen Raum zu schaffen, von dem aus sie sich auf alle Sphären des sozialen und politischen Lebens kritisch einlassen kann, ohne in deren Mechanismen aufzugehen“[581]. Dieser Raum bildete im Konzept der D11 die Austellung in Kassel, der vier Theorieveranstaltungen gegenüberstanden. Vermittlung und Erscheinungsbild suggerieren eine Gleichwertigkeit der fünf Plattformen. Freilich handelte es sich dabei um recht autonome Zirkel mit wenig Öffentlichkeitswirksamkeit, bei sicher wichtiger Symbolwirkung. Die Kunst gesellte sich dazu, vereinfacht ausgedrückt, eben „als materielle Reflexion“ über die globale politische Situation. Die Möglichkeiten des Erkenntnismediums Kunst wurden damit gegenüber dem überproportionalen Theorie-Part, dessen Vermittlungsweisen und Erkenntnisleistung im Gegensatz der Kunst nicht grundsätzlich in Frage gestellt, sondern eher hervorgehoben wurde, keiner besonderen Untersuchung unterzogen.

Für den Hintergrund unserer Fragestellung ist angesichts der Documenta 11 hervorzuheben, dass sich der ethnographische Blick angesichts der postkolonialen Situation weder auf das fremde Andere konzentriert noch auf das Andere in der eigenen Kultur oder selbstkritisch auf die eigene Kultur selbst, sondern nun selbst fokussiert wird. Innerhalb der Konzeption der Documenta 11 wurde ein Rekurs der Kunst auf einzelne Wissenschaften nicht gesondert hervorgehoben, von der Ethnographie ist explizit keine Rede. Aber das Herangehen des Kurators und die Analyse der für eine internationale Kunstausstellung relevanten gesellschaftspolitischen Fragen und Themen, wie sie sich auf den Plattformen zeigten, können im Sinne eines ethnographischen mappings gelesen werden, zu dem auch „documenting documenta – the political archeology of an institution“[582] gehörte. Mindestens implizit spiegelt sich diese Haltung in den Arbeiten der Künstler, die uns mit den Vororten der Welt, mit Menschen verschiedener ethnischer Gruppen konfrontieren. Das Konzept der documenta 11 wurde stark von den Cultural Studies beeinflusst, für die ethnographisches Vorgehen beinahe konstitutiv ist (siehe dazu 5.2.).

3.5.3. Von neuen Beziehungen zwischen Kunst und Ethnologie

Zu den oben im Kontext der Moderne und der 1960er Jahre genannten Annäherungen der Kunst an die Ethnographie gesellt sich im Hinblick auf die heutige Position der Kunst eine neue Form der Auseinandersetzung. Es geht nun nicht mehr um die von der Ethnographie gewonnenen Daten, sondern um die Disziplin selbst. Ethnographie dient

---

[581] Okwui Enwezor, ebd., S. 54

[582] siehe dazu Marchart, Die Politik, die Theorie und der Westen, in: Volkenandt (2004), S. 114. Marchart vermittelt hier als Mitarbeiter die dem Konzept zugrunde liegenden Fragestellungen.

nicht mehr als Medium der Inspiration, sondern als Instrument, mittels dessen es gelingen kann, die Kunstproduktion überhaupt noch durchzuführen.

Eine kritische Gruppe von Autoren rund um die Zeitschrift ‚October', zu denen etwa Hal Foster, Rosalind Krauss, Craig Owens und andere gehören, nehmen ebenso wie der Soziologe Pierre Bourdieu die Kunst und ihre Institutionen kritisch ins Visier und entlarven ihr Verwobensein mit Macht und Kapital. Das eigenständige Definieren der Grenzen der Kunst ist keine neutrale Tätigkeit, sondern „a form of cultural production", an exclusionary, boundary-maintaining activity, a hegemonic exercise of power through knowledge"[583]. Gegen die Fetischierung der Kunstwerke und das Huldigen ihrer Produktion durch den Kunstmarkt setzen sie die Auffassung der Kunst als einer Art speziellem Prinzip menschlicher Aktivität (so knüpft Foster an Benjamins Konzeption des Künstlers als Produzenten an). Die Autonomie der Kunst ist also dahin, die doch der Kunst in der Moderne noch eine privilegierte Position im Hinblick auf soziale und kulturelle Kritik ermöglicht hatte. Dieser Punkt ist tatsächlich zentral in der Auseinandersetzung der 1990er Jahre. Die Kunst und ihr kritisches Potential stehen wieder einmal, möglicherweise ernster als je zuvor, zur Debatte, denn irgendwie scheint sich alles im Kreise zu drehen, und um das Verwobensein mit Geld und Macht kommt niemand mehr herum. Zwar war genau dieser Aspekt Grund für die Kunst, sich dem Markt zu verweigern und stattdessen mittels „quasi-ethnographischer Vorgehensweisen" die eigene Kultur zu untersuchen. Mittlerweile jedoch wird auch hier kritisch gesehen, dass diese künstlerischen Feldarbeiter längst von den öffentlichen Kunstinstitutionen eingesetzt und für diverse kulturelle Tätigkeiten instrumentalisiert werden - sei es, um neue Personengruppen zu erschließen oder Recherchearbeiten zu bestimmten Themen vorzunehmen. Die neue ethnographische und ortsbezogene Kunst ist, verkürzt gesprochen, vielseitig einsetzbar geworden.

Da macht sich nun gegenwärtig die Ethnologie in Form der amerikanischen „Cultural Anthropology"[584] auf, die Kunstszene als Untersuchungsfeld zu entdecken – nachdem die Ethnologie nicht mehr als Quelle für Innovation innerhalb der künstlerischen Avantgarde dient, nachdem sie erkannt hat, dass es in erster Linie die Kunst war, die Aspekte der Ethnologie in den Kunstdiskurs eingebracht hat und wirklicher Dialog zwischen beiden Disziplinen noch ansteht und nachdem sie selbst eben nicht mehr an Aspekten wie dem lange Zeit stabilen Paradigma des Primitiven arbeitet. Nun ist es nach Marcus und Myers an der Zeit, dass die Ethnologie ihre Erfahrungen mit dem Kunstmarkt (in den sie ja auch Werke außereuropäischer Kunst einschleuste oder für

---

583 Marcus/Myers, The Traffic in Art and Culture, Berkeley u.a. 1995, S. 22. Marcus/Myers weisen an dieser Stelle vor allem auf den Essay von Thomas Crow, These Collectors, They Talk about Baudrillard Now, in: Hal Foster (Hrsg.), Discussions in Contemporary Culture, 2, Seattle 1987, S. 1-8

584 Auf die genaue Terminologie wird im folgenden Kapitel verwiesen. Im Folgenden bleibe ich deshalb beim deutschen Terminus Ethnologie oder Ethnographie.

ihn begutachtete) und vor allem ihre Methoden im Analysieren von kulturellen Phänomen und Institutionen nutzt. Sie soll der Kunst Hilfe anbieten bei einer Neudefinition ihrer Rolle und Aufgaben, wenn sie sich eben nicht mit dem Verlust ihrer zentralen Fähigkeiten abfinden will.

> „It requires accepting the loss of autonomy and making something positive of it – redefining the boundaries and modes of assimilating influence in order to produce art. This is what the critical ethnographic study can proffer from its side."[585]

Allerdings betonen Schneider und Wright:

> „The anthropology of art was developed within the categories and practices of Western art worlds themselves. It has traditionally either been critical of Western categories by demonstrating the difficulty of applying them cross-culturally, or it has appropriated Western art's categories to valorize non-Western culture as having aesthetics of equal value to ours."[586]

Es ist nun wirklich kein neuer Aspekt, der hier von Seiten der Anthropologie oder Ethnologie der Kunst attestiert wird. Die Autonomie der Kunst steht längst selbst zur Debatte, ja deren Infragestellung ist inzwischen geradezu ein konstituierendes Merkmal der Kunst. Zudem ist fraglich, ob die Ethnologie aktuell tatsächlich die geeignete Disziplin ist: „Neither artists nor anthropologists can now unproblematically claim a privileged position in regard to representing others or even their own cultures."[587] Allerdings sei hier bereits vorweggenommen, was im nächsten Kapitel hervorgehoben wird: Die Ethnologie hat eine ähnlich intensive Phase der Selbstreflexion hinter sich wie die Kunst. Sie sieht sich aufgrund der globalen Auswirkungen sowohl des Kapitalismus und der westlichen Kultureinflüsse in allen Bereichen der Erde wie auch durch die massiven Migrationsbewegungen und die daraus resultierenden neuen Konstellationen und Probleme und nicht zuletzt durch das Aufarbeiten der kolonialen Auswirkungen mit neuen Problemfeldern konfrontiert. Diese sind tatsächlich näher auch an den Themen, welche die Kunst untersucht. Zudem ist die Ethnologie angesichts der Dominanz unterschiedlicher visueller Kulturen weltweit auch damit konfrontiert, sich mit diesen visuellen Aspekten im Kontext ihrer Forschung auseinanderzusetzen. Es gibt also gegenwärtig neue Annäherungen zwischen beiden Disziplinen, die vorher in dieser Form nicht denkbar waren. Kosuth etwa musste sich für seine Definition des „artist as anthropologist" noch auf eine Ethnologie beziehen, der es um objektive Distanz zu ihrem Untersuchungsgegenstand, den fremden Kulturen, ging und stellte dem Ethnographen den „engagierten" Künstler gegenüber, der mit seinem Gegenstand verbunden ist. Mit ganz anderer Intention wandte Susan Hiller, die vor allem und fast

---

585 Marcus/Myers (1995), S. 24
586 Arnd Schneider/ Christopher Wright (Hrsg.), Contemporary Art and Anthopology, Oxford 2006, S. 18
587 Schneider/Wright, S. 20

ausschließlich im anglo-amerikanischen Kontext als Schlüsselfigur der Diskussion um Ethnologie und Kunst gilt[588], der „objektiven Wissenschaft vom Anderen“ den Rücken zu und entschied sich nach Ende des Studiums der Ethnologie und erster Erfahrungen in der Feldforschung Mittelamerikas Mitte der 1960er Jahre für den Wechsel zur Kunst. Nachdem sie eine Dia-Show über afrikanische Skulpturen gesehen hatte, beendete sie

> „the writing of a doctoral thesis whose objectification of the contrariness of lived events was destined to become another complicit thread woven into the fabric of ‘evidence’ that would help anthropology become a ‘science’. In contrast I felt art was, above all, irrational, mysterious, numinous: the images of African sculpture I was looking at stood as a sign for all this.”[589]

Deutlicher kann wohl kaum die Affinität zum Primitivismus durchsprechen, der nach den Anfängen um 1900 so lange Zeit die Begegnungen der Kunst mit dem Anderen bestimmte. Peter Weibel brachte das klar auf den Punkt: „Die formalen Erfindungen der sogenannten Stammeskünstler wurden angeeignet, enteignet, anverwandelt und dadurch kolonialisiert. Im künstlerischen Reich wurde das Gleiche getan wie im geopolitischen, nämlich Inbesitznahme.“[590] Diese Problematik wird sich als Schatten grundsätzlich über jede Begegnung der Kunst mit dem kulturell Anderen legen und ist auch der Ethnologie inhärent. Aber an dieser Stelle sei erwähnt, dass nach der intensiven Aufarbeitung und der berechtigten Kritik an den häufig auch zynischen Haltungen des Westens und seiner Künstler gegenüber der Kunst des Anderen, doch auch ein anderer Aspekt am Interesse an fremden Kulturen und hervorgehoben werden sollte. Wenn wir nicht nur in Kritik stecken bleiben, sondern auch an Weiterentwicklung, Neudefinitionen denken wollen, ist die grundsätzliche Bereitschaft, über den eigenen Tellerrand hinauszusehen, sich inspirieren zu lassen, sich zu öffnen für Neues und Anderes die Grundvoraussetzung für Dialog und Austausch. Unbestreitbar gehört dazu ebenso die Bereitschaft, den eigenen Kontext in Frage zu stellen. Die Zeichen für einen fruchtbaren Dialog könnten nun günstiger sein denn je. Das Streben des Westens, seine Produkte bis in die abgelegensten Gebiete der Erde zu liefern und die Lust darauf via verschiedenster Medien zu wecken sowie die Erziehungsmethoden der Kolonialmächte haben, wie Edward W. Said mit durchaus ironisch pointiertem, doch versöhnlichem und visionärem Impetus betonte, keineswegs nur Coca Cola, MacDonalds und MTV verbreitet, sondern auch die Kultur in einem etwas höheren Sinne.

---

588 Immer wieder hat James Clifford, der auch den Begriff des „ethnographic surrealism“ geprägt hat, auf das Werk von Susan Hiller verwiesen. Siehe James Clifford, Routes. Travel and Translation in late Twentieth Century, Cambridge (Mass.) 1997. Weitere Literatur zu Susan Hiller ist im Literaturverzeichnis angegeben.

589 Susan Hiller, Editor’s Introduction, in: Hiller (Hrsg.) The Myth of Primitivsm, London 1991, S. 2

590 Peter Weibel (1997), S. 34

> „Das Entscheidende ist, dass sich europäische Künstler überall bedient haben, und genau das trägt zu ihrer Interessantheit bei. Überdies werden die europäischen Künste erstmals in ihrer Geschichte nicht nur von Europäern, sondern auch von Chinesen, Ägyptern, Indonesiern, Trinidadern und Brasilianern geschätzt und bewundert. Der Interessentenkreis für die europäische Kultur hat sich – infolge des oben skizzierten imperialen Hintergrunds – weit über die Grenzen Europas ausgedehnt."[591]

Aus den Bewohnern der ehemals ausgegrenzten Regionen der Welt sind nun selbstbewusste Menschen geworden, gebildet, an anderen Kulturen, nämlich den europäischen, interessiert…Verkürzt und idealtypisch kommt das freilich daher, doch fehlt den Worten Saids alles, was den Diskurs über den Anderen sonst anhaftet: Hier geht es nicht mehr um Mitglieder anderer Kulturen, die Gegenstand von Untersuchungen sind, die vor europäischen Einflüssen geschützt werden müssen, welch gut gemeintes Ansinnen auch dahinter steht. Die Chinesen, Trinidader und Brasilianer können selbst entscheiden, wofür sie sich interessieren und welche Phänomene sie sich aneignen. Das ist der entscheidende neue Punkt der gegenwärtigen Situation: Die Aneignung vollzieht sich nicht nur von einer Seite her, denken wir an die Auseinandersetzung mit fremder Kunst in der Moderne oder an das Übernehmen ritueller Praktiken bei Beuys. Jetzt muss auch der Westen mit Aneignungen jeglicher Art aus anderen kulturellen Zusammenhängen rechnen. Das passiert in der zeitgenössischen globalen Kunst, wenn KünstlerInnen in früher peripher gelegenen Ländern oder mit Migrationshintergrund in westlichen Ländern arbeiten: Aspekte der eigenen Kulturen werden mit solchen der westlichen zu Kunstwerken transformiert. Jede Aneignung von Aspekten des Anderen vollzieht sich Schneider zufolge mittels Kreativität:

> „(…) appropriation works in the mediation of cultural differences and becomes operative in the work of artistis and anthropologists. Both share appropriation as a creative technique, and whilst there are differences as to the choice of appropriation strategies, some fundamental characteristics are common on both."[592]

Das ist ein verbindendes und versöhnliches Moment im Hinblick auf die Kunst, wenn sie grundsätzlich offen ist für Aneignungen aus jeder Richtung und für Transformationen ihrer selbst. Im Hinblick auf die Ethnologie ist sicher ein anderer Kontext zu berücksichtigen, und ethnographische Aneignung kann durch ihr stetiges Eingebundensein in den Forschungskontext, in staatliche Programme nicht unmittelbar mit künstlerischem Vorgehen verglichen werden[593].

---

[591] Edward W. Said, Kultur, Identität und Geschichte, in: Weibel (1997), S. 44

[592] Arnd Schneider, Appropriations, in: Schneider/Wright (2006), S. 36

[593] Es kündigt sich aber auch hier eine Nähe an durch die oben erwähnten künstlerischen Recherchen zur Geschichte der Institutionen, die auch durch öffentliche Forschungsprogramme finanziert werden.

Wohl ist die Ethnologie daraufhin zu befragen, wie sie mit der Kunst umgeht, die in fremden Kulturen unter der Aneignung westlicher Prinzipien entsteht. Diese Kunst ist nun auch Gegenstand der Ethnologie geworden, sofern sie noch nicht in die „Heiligen Hallen“ des Kunstmarkts aufgenommen worden ist. Die nach wie vor noch nicht geklärte Frage, in welchen Kontexten diese Kunstwerke eingegliedert werden[594], ist allerdings hier nicht unser Thema. Es gilt aber zu bedenken, dass die Ethnologie bislang noch mit einem Kunstbegriff operiert, der längst nicht mehr zeitgemäß ist. Wenn die Ethnologie Artefakte fremder Kulturen bespricht, dann ist nicht selten noch ein kunsthistorisches Instrumentarium aus früheren Dekaden im Einsatz, das nun teilweise immer noch auf die Situationen in anderen Gesellschaften angewendet wird[595].

Mit diesem Ausflug sollten die neuen Voraussetzungen ins Bewusstsein gerufen werden, die eine Auseinandersetzung der Kunst und der Gegenwart heute im Unterschied zu früheren Zeiten hat und auch die Chancen, die sich ergeben. Jegliche Aneignung vom Anderen setzt voraus, dass das Andere überhaupt als solches erkannt wird, und die Intentionen, die dazu führen, haben immer mit der jeweils aktuellen geschichtlichen Situation zu tun, mit deren ökonomischen, sozialen und kulturellen Machtbeziehungen.

3.5.4. Postkoloniale künstlerische Ethnographie: Adrian Piper und Renee Green

Im weiten Feld der gegenwärtigen künstlerisch-ethnographischen Vorgehensweise, die in enger Verbindung zu den methodischen Erweiterungen der Cultural Studies steht (siehe 5.2.) gibt es eine Reihe von Künstlern und Künstlerinnen, deren Vorgehensweisen paradigmatisch für diese neue Bewegung sind: Martha Rossler etwa mit ihren Kampagnen zur Obdachlosigkeit oder *The Bowery in Two Inadequate Discription Systems* 1974-75, Andrea Frasers kritische Demaskierungen des „Betriebssystems Kunst“[596] durch ihre seit 1986 inszenierten Museumsführungen und ihre Interviews mit Institutionsmitgliedern, Marc Dions „anthropologischer Blick auf die Naturwissenschaften“[597] und ihre Methoden der Repräsentation der Gesetzmäßigkeiten,

---

[594] Nach wie vor ist keineswegs selbstverständlich, dass die Arbeiten von Künstlern aus nicht-westlichen Ländern in Kunstinstitutionen ausgestellt werden, häufig sind nun auch Völkerkundemuseen im Westen deren Ausstellungsinstitutionen, obwohl die Arbeiten nicht mehr im klassischen Kontext der Stammesgesellschaften hergestellt worden sind, sondern sehr wohl Kunst im Sinne des westlichen Kunstbegriffs sind. Allerdings muss hier auch gesehen werden, dass die Ethnologie selbst und mit ihr die ethnologischen Museum keineswegs mehr allein dem Bewahren verpflichtet sind, sondern sich mit den zeitgenössischen Einflüssen in den fremden Ländern auseinandersetzen und eben auch mit Assimilationen und Transformationen in die Richtung westlicher Kultur.

[595] Siehe dazu auch: Barbara Einzig, Art and Anthropology, in: dies.(Hrsg.), Thinking about art, Manchester 1996, S.20.

[596] so der Titel des von Thomas Wulffen herausgegebenen Bandes der Zeitschrift Kunstforum International, Bd. 125, Jan./Feb. 1994

[597] siehe dazu auch Witzgall (2003)

denen Natur und Ökologie unterliegen. Besonders hervorzuheben ist auch Fred Wilsons Thematisierung der Funktion der musealen Präsentationstechniken, indem sich der afroamerikanische Künstler teilweise für längere Zeit in Museen einklinkt, um konkret am Beispiel anthropologischer Museen deutlich zu machen, wie mit kolonialistischem Impetus Identität zugeschrieben wird und Geschichte vermittelt wird. Dazu gehört aber nicht nur die Untersuchung der Repräsentationstechniken im Hinblick auf die Schwarze Kultur, sondern auch die Untersuchung der personellen Struktur der Museen der USA[598]. Der Österreicher Rainer Genahl indessen lebt ebenfalls in New York, doch die meiste Zeit verbringt er in anderen Ländern, um Sprachen zu lernen oder zu unterrichten. Das Lernen von Sprachen als Grundvoraussetzung des intensiveren Kennenlernens von fremden Kulturen und des Dialogs mit den Menschen wird bei ihm zum künstlerischen Prozess, dessen Langwierigkeit minutiös per Video aufgezeichnet und im Kunstkontext abgespielt wird[599].

Grundsätzlich ist diesen beispielhaft erwähnten Künstlern eine Affinität zur Praxis der teilnehmenden Beobachtung der Feldarbeit gemeinsam, der sie sich für die Erforschung der Arbeiten aussetzen[600]. Ihr Arbeitsfeld ist häufig unmittelbar der kulturelle Raum, der durch die Methode des „mapping“, der eingehenden Analyse eines Ortes unter konkreten Fragestellungen, erschlossen wird[601]. Das Modell des Künstlers ist das des

---

598 In seinem bisher umfassendsten Projekt *Mining the Museum* im Museum der Maryland Historical Society in Baltimore untersuchte er über Monate hinweg den kompletten Depotbestand, forschte über die Geschichte des Museums und befragte umfassend die Mitarbeiter. Schließlich veränderte er den Ausstellungsbestand und fügte im Depot gefundene Zeugnisse des Sklavenhandels hinzu, wodurch sich die Aussage der ausgestellten Dinge deutlich veränderte: So fanden sich im Raum mit dem Titel „Metalwork 1793-1880“ nun eiserne Handschellen von Sklaven neben dem silbernen Tafelgeschirr. Im wahrsten Sinne des Wortes schmiedet der Künstler Wilson neue Beziehungen zwischen den Dingen des Museums und trägt zu einer veränderten Wahrnehmung des Museums unter den Gesichtspunkten der Kolonialgeschichte bei.

599 *My First 500 Hours Basic Chinese* 1987-91 besteht etwa aus Photos, Papierarbeiten mit den Notizen seines Selbststudiums und Videokassetten, die die ersten 500 Stunden Chinesischunterricht wiedergeben. „Hinter der Schlichtheit und Einfachheit von Lesen, Sprechen, Lernen und Lehren in ihrer scheinbaren Privatheit verstecken sich komplizierte Verhältnisse, die es wert sind, reflektiert zu werden. Gerade weil sich im Lesen und Lernen Sprechen und Lehren eine mehr oder weniger gut abgeschirmte Unscheinbarkeit vor die Konflikte stellt, werden hier ideale Mischverhältnisse alte, bestehende und zukünftige Macht- und Gewaltkonstellationen jeder Art ablesbar und studierbar. Privilegien, strukturelle Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten, Einteilungen in Inländer und Ausländer, Gastarbeiter, Asylanten und Asylbewerber, Zentrum und Peripherie und nicht zuletzt rassistische, geschlechts- und klassenspezifische Vorurteile entstehen.“ Rainer Ganahl, Imported. A Reading Seminar, 1998, S. 352. Hier zit nach Kat. Ausst. Kunstwelten im Dialog, S. 349

600 Peter Weibel hat im Katalog Kontext Kunst aus verschiedenen Ausstellungen der 1990er Jahre die Namen der beteiligten KünstlerInnen aufgeführt, als Bestätigung für eine neue Kunstrichtung Kontext Kunst. Viele davon lassen sich auch grundsätzlich in den Kontext eines ethnographic turn bringen. Mit quasi-ethnographischem Blick untersuchen sie verschiedene außerkünstlerische Kontexte. siehe Weibel (1994) S. XII

601 siehe dazu sowohl Kat. Ausst. Atlas mapping. Hal Foster sieht im „mapping“ eine dominante Strategie: „Ethnographic mapping of an institution or a community has become the primary form of the site-specific art

Reisenden, der stets unterwegs zu seinen Interventionsorten ist. Das eigene Künstleratelier dient dabei höchstens als Zwischenstation, als Ort der Reisevorbereitung, der Organisation und schließlich der Nachbereitung der Forschung.

Da kommt als Bild wieder Baumgartens *Projektion* in den Sinn (siehe 2.1.2.1. und Abb. 52). Lothar Baumgartens künstlerisches Konzept schien besonders interessant, da er in seinem Frühwerk nicht Fremdes vereinnahmte, sondern Aufschlüsse über die eigene Kultur vermittelt, über ihr Bild vom Anderen und anhand ihrer Auseinandersetzung mit dem Anderen. Baumgartens Vorgehen ist zwar höchst reflexiv und vermittelt präzise Kenntnis über die Geschichte der Kolonialisierung und der Ethnologie, obwohl er im Unterschied zur jüngeren Generation den ästhetischen Aspekt dem sozialen vorzieht. Doch ist er selbst als westlicher weißer männlicher Künstler Teil des Kunstsystems und damit auch seiner Ausschließungsmechanismen. Themen, wie sie Baumgarten beschäftigten, werden nun unmittelbarer Bestandteil von Untersuchungen der eigenen kulturellen Identität und Herkunft von insbesondere afroamerikanischen KünstlerInnen, die ähnlich Wilson sich mit ihrem kulturellen Erbe auseinandersetzen. Darüber hinaus kommen nun auch KünstlerInnen hinzu, die in ihren Heimatländern, in denen sie noch hauptsächlich leben, die häufig koloniale Vergangenheit reflektieren, die ursprünglichen Wurzeln und die speziellen Auswirkungen der Globalisierung in diesen Teilen der Welt.

Die Frage der Alterität stellt sich darüber hinaus vielen Künstlern und Künstlerinnen als Frage der eigenen Identität vor dem Hintergrund nicht nur ethnischer, sondern auch sozialer, geschlechtlicher und sexueller Zugehörigkeit und wird heute auch deutlicher wahrgenommen[602]. Hier sind die Grenzen des Innen und des Außen, des Eigenen und des Fremden nicht mehr haarscharf zu ziehen. So tritt im künstlerischen Vorgehen und in den Untersuchungsmethoden der beiden afroamerikanischen Künstlerinnen Adrian Piper und Renée Green die Kombination einer teilhabenden mit einer außen stehenden Position noch deutlicher hervor als bei weißen männlichen Künstlern. Wichtig ist bei beiden Künstlerinnen der „Migrationshintergrund“, beide wurden als „Afro-

---

today.“ Foster, 1996 S. 185. Nach Nina Möntmann führt das „mapping“ allerdings zu einer „völlig neuen komplexen dynamischen Ortsbezogenheit in den 1990ern. Möntmann 2002, S. 136

602 Tatsächlich ist heute nicht mehr wie noch in den 1960er Jahren der weitaus größte Teil der Künstler und „Kunstmacher“ weiß, westlich und männlich, doch grundsätzlich sei hier hervorgehoben, dass es noch längst nicht alle anderen so einfach wie diese in den Markt und die Szene schaffen. So ist der weitaus größte Teil der farbigen KünstlerInnen, die im Kunstmarkt eine Rolle spielen, länger in westlichen Metropolen integriert und Nachfahre von seit mehreren Generationen hier lebenden Migranten. Auch Nina Möntmann hat darauf hingewiesen, dass „die Arbeit von Künstlern, die wie Wilson und Green in einer westlichen Großstadt leben, wo sie einer marginalisierten Gruppe angehören und diesen Identitätsfaktor in ihrer Arbeit thematisieren, (…) von einer Kunstproduktion in ländlichen Gebieten unterschieden werden (muss), die außerhalb des komplexen, hybriden kulturellen Raums in diesen Zentren stattfindet.“ Möntmann (2002), S. 138

Amerikanerinnen“ in den USA geboren und leben mittlerweile sowohl in den USA als auch in Europa, beide äußern sich zu den Fragen der Fremdheit, der Identität, der Aneignungsprozesse, der kolonialen Vergangenheit nicht nur in ihren vielschichtigen installativen und performativen Arbeiten, sondern veröffentlichen dazu auch selbst theoretische Texte. Das ist tatsächlich ein Novum in der Kunst, in der sich zwar seit den 1960er Jahren auch zunehmend Frauen mit ihren Arbeiten positionieren konnten, aber Angehörige fremder Ethnien im westlichen Kunstkontext noch keine entscheidende Rolle spielten.

Bei aller Ähnlichkeit zeigen die künstlerischen Vorgehensweisen dieser beiden Künstlerinnen sowohl individuelle Unterschiede als auch einen Generationsunterschied. Die 1948 in New York geborene Adrian Piper kommt aus dem Umfeld der Concept art, ist noch im multikulturellen Diskurs angesiedelt und setzt sich offensiv für die Anerkennung einer schwarzen Kultur ein. In ihren Arbeiten schwingt durchaus eine Idealisierung der schwarzen Kultur mit, jedenfalls werden die Unterschiede betont, wie in ihrem *Self-Portrait Exaggerating My Negroid Features* von 1981 (Abb. 143). Mit deutlich überzeichneten „negroiden“ Zügen zeichnete sich die Künstlerin und identifizierte sich damit deutlicher mit ihren schwarzen Wurzeln als mit der weißen Kultur. Im Sinne der black-power Bewegung, die seit Mitte der 1960er Jahre als Kontrast zur (pointiert ausgedrückt) weißen, rationalistischen, raffgierigen und ehrgeizigen Kultur auf das eigene „reichere“ Seelenleben der Schwarzen unter dem Motto „black ist beautiful“ setzte, ist das ein deutliches und freilich auch plakativ überzogenes Bekenntnis zum Anderssein. Adrian Pipers Einladungen zu ihren *funk lessons*[603] (Abb. 144), die die Musik der Afroamerikaner den Euroamerikanern nahe bringen und zu interkulturellem Dialog anregen wollten, lassen einen recht didaktischen Impetus durchscheinen. Es geht ihr jedoch explizit darum, neue Wege des Miteinanders zu erkunden, das als Vision formuliert wird:

> „In einer Gesellschaft, in der ich leben möchte, gibt es keinen unterschwelligen Rassenhass (…): In solch einer Gesellschaft brauche ich auch kein *Self-Portrait Exaggerating My Negroid Features* zeichnen, da es gar nie um mein rassistisches Erbe geht. In dieser verschmolzenen Gesellschaft braucht niemand mehr *Funk Lessons* geben, weil die Sprache der Arbeiterklasse kein Anlass für bittere Verachtung mehr ist. (…).“[604]

---

[603] Zwischen 1983 und 1985 veranstaltete Adrian Piper ihre *Funk Lesson* mit dem Untertitel *Collaborative Experiment in Cross-Cultural Transfusion*. Es waren jeweils Abende mit Gästen unterschiedlicher Kulturen, an deren Beginn Adrian Piper in die Idiome des Funk als typisch schwarzer Musik einführte, die Musikrichtung mit anderen verglich, die musikologische Struktur analysierte, mit den Gästen über Gründe der Ablehnung diskutierte und nach sozio-psychischen Ursachen suchte. Schließlich führte die Künstlerin den Tanz vor, und die Abende endeten in Funk/Rhythm-and-Blues-Tanzparties.

[604] Adrian Piper, Fremdenangst und indexikalische Gegenwart, in: Weibel, Kontext Kunst, S. 491 (Originaltext in: M. O’ Brian und C. Little (Hrsg.), Reimaging America: The Arts of Social Change, Philadelphia 1990)

Doch unter solchen nach wie vor aktuellen Vorzeichen geht es zunächst darum, der Gesellschaft auf den Grund zu gehen. Konkret gesprochen geht es um die Anwesenheit der Diskriminierung als lebensbestimmendem Prinzip, das hinterfragt und offen gelegt werden muss. Die Außenseiterposition als „Dritte-Welt-Frau“, wie sie sich selbst bezeichnet, erweist sich zumindest hierfür hilfreich:

> „Meistens betrachte ich meine Marginalität eher als Segen denn als Fluch, weil auch die Entfremdung ihr Gutes hat. Um in einer feindlichen Umgebung überleben zu können, muss man sich mit ihren Ressourcen vertraut machen, den Aggressor verstehen lernen und seinen Angriffen zuvorkommen, und schließlich angemessene Strategien der Selbstverteidigung entwickeln (…).“[605]

In den frühen Jahren stützte sie sich dabei auf umfangreiches statistisches Material, Landkarten und Zahlentabellen und nahm als schwarzer, rauchender Mann mit krauser Perücke, dunkler Sonnenbrille und Schnauzer, als sogenanntes *Mythic Being* verkleidet (Abb.145), soziologische Studien vor oder konfrontierte, wie im Münchner Kunstverein 1992, den Betrachter mit seinem latenten Rassismus in der Installation *Vote/Emote*, indem sie ihn in Wahlkabinen führte, wo er mit Photos von Afroamerikanern konfrontiert war, während er Fragebögen ausfüllen konnte (Abb.146).

Renée Green hat einen anderen Weg eingeschlagen und betont: “I never designated myself as other”[606] und “I won’ t play other to your same.”[607] Die ebenfalls afroamerikanische Künstlerin übt Kritik mit postkolonialem Impetus, am Postmodernismus und an der Philosophie des Multikulturalismus, der zwar dem Anderen in einer nicht zu unterschätzenden eurozentrischen Geste Raum gibt, aber ihm dadurch auch verweigert, der Gleiche zu sein. „Das Recht auf Alterität und Differenz gewährt noch nicht das Grundrecht auf Egalität“.[608]

> „Um die Dinge noch komplexer und einer kritischen Untersuchung geneigter zu machen, darf ‚westlich’ und ‚nicht-westlich’ nicht bloß im Sinne von Gegensatz und Trennung, sondern eher im Sinne von Differenz verstanden werden. Dies impliziert ein permanentes Hin und Her zwischen dem Gleichen und dem Anderen.“[609]

Tracing Lusitana ist eine langfristig angelegte Videoarbeit, die 1991 konzipiert wurde, kurz vor dem „Kolumbus-Gedenkjahr“, als einerseits die großen Entdeckungen gefeiert

---

[605] Adrian Piper, ebd., S. 491

[606] zit. nach Oliver Zahm, Nantes und die Geschichte des Sklavenhandels, in: Texte zur Kunst, 2. Jg., Nr. 5, Frühjahr 1992

[607] So lautet der Titel eines Artikels in der Zeitschrift Text zur Kunst, 1. Jg. Nr.3, Sommer 1993.

[608] Weibel (1997), S. 12. Konkret verweist er dabei auf folgende Publikationen: Joel S. Kahn, Culture, Multiculture, Postculture, London 1995, in der die Probleme des liberalen, postkolonialen Mulitkulturalismus analysiert werden.

[609] Trinh T. Minh-ha, zit. Nach Renée Green, Won’t Play Other to Your Same, in: Texte zur Kunst, 1. Jg., Nr. 3, Sommer 1993, S.152

wurden, aber auch Begriffe wie „Identitätspolitik“, „Multikulturalismus“ und „political correctness“ die intellektuellen und politischen Diskurse bestimmten (Abb. 147). Renée Green setzte dazu nicht die großen Begriffe wie Kolonialismus, Ethnozentrismus , Rassismus oder Imperialismus ein, die stets die Folie ihrer Arbeit bilden, sondern machte sich an die Untersuchung verschiedenster Orte und Situationen in Lissabon, betrieb Feldforschung in botanischen Gärten und Museen, analysierte Bücher und kam unter anderem nach Ceuta, der ersten 1415 vollzogenen portugiesischen Eroberung in Afrika. Dokumente dieser Recherchen und Reisen sind Videobänder, die ein breites Verweisgeflecht aufrollen, das implizit auf den Prozess der Sklaverei verweist, auf die Verknüpfung der Idee der Menschenrechte mit der Unterdrückung der Menschen in den Kolonien, ausgerechnet dort also, wo die Europäer Gold und Schätze, aber eben auch Freiheit suchten. Diese Geschichte kolonialer Ausbeutung in ihrem untrennbaren Verwobensein mit der Geschichte und Kultur Europas spielt vor allem in Arbeiten von Künstlern mit afrikanischer Herkunft eine große Rolle, da die Sklaverei als Prozess marginaler Eingliederung noch heute täglich erfahrbare Auswirkungen hat, bis hin zum Ausschluss aus dem sozialen System.

Explizit greift Renée Green in ihren umfangreichen thematischen Installationen auf ethnologische Untersuchungsmethoden zurück. In ihrem Projekt *Import/Export: Funk Office*“[610] aus dem Jahr 1992 ging sie der Rezeption des afroamerikanischen Hip-Hop in Deutschland nach und fragte beispielhaft nach den Mechanismen des internationalen Kulturtransfers (Abb. 148). Als Protagonisten, deren Porträts auf der Einladungskarte zur Eröffnung in der Kölner Galerie Nagel abgedruckt worden sind, dienten Adorno, der während des 2. Weltkriegs im kalifornischen Exil lebte und dort auch über Jazz geschrieben hat, und Angela Davis, die 1960 bei Adorno in Frankfurt studiert hatte und nach ihrer Rückkehr in die USA als Aktivistin der afroamerikanischen Freiheitsbewegung bekannt geworden ist. Das Projekt fand an verschiedenen Orten in Deutschland und Amerika statt und mündete in eine Rauminstallation aus Aluminiumregalen, in dem sich eine Art Archiv befand: Bücher aus dem Besitz des deutschen Pop-Theoretikers Diedrich Diedrichsen waren hier ausgelegt, der vor allem als Mitherausgeber der Zeitschrift Spex in Deutschland die politische Diskussion um schwarze Musik wesentlich mit initiiert hatte. Umgeben von den Regalen konnte der

---

610 Das Projekt bestand aus mehreren Versionen: Die erste Fassung entwickelte Green in der Galerie Christian Nagel in Köln als Art Porträt von Diedrichsen, der ebenfalls in Köln lebt. Die zweite Version entstand 1993 für die Whitney-Biennale in New York. Dort wurden die Bücher aus Diedrichs Besitz gegen neue, mit ihm gemeinsam in New York gekaufte eingetauscht. Während das Kölner Publikum vor allem Diedrichs kannte, war die Situation in New York anders: Hier erkannte das Publikum eher die Musik, und ein deutscher Kritiker wurde eingeführt. Im Zuge ihrer Ausstellung „World Tour“ kam die Installation nach Los Angeles, wo sie im Museum of Contemporary Art einen festen Platz bekommen hat. Das Projekt gilt jedoch nicht als abgeschlossen, sondern die Künstlerin arbeitet an einer Umstrukturierung des Datenmaterials und Transfer ins World Wide Web.

Rezipient anhand von Videos verschiedene Gespräche zwischen Green und Diedrichsen über afrodiasporische Kultur, die Rezeption schwarzer Musik in Europa verfolgen und Musik hören. „Collectanea“ stand auf einem Schild über dem Eingang, ein aus der Ethnologie entlehnter Begriff für während der Feldarbeit gesammelte Materialien.

Auffällig ist, dass sich sowohl Piper als auch Green explizit mit schwarzer populärer Musik auseinandersetzen. Vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen Fragestellungen ist es jedoch auch nahe liegend, denn Funk und HipHop stehen geradezu paradigmatisch für schwarze Kultur und das, was man als schwarzes Lebensgefühl bezeichnet. Während aber Piper mit dem Funk ein Stück ihrer Kultur vermitteln will, „problematisiert“ Green, wie Nina Möntmann hervorgehoben hat, mit dem Thema HipHop „eine zeitgenössische Perspektive interkultureller Kommunikation“[611] – und fragt auch nach deren Grenzen. HipHop ist aus dem Funk der 1970er Jahre hervorgegangen und das Medium der amerikanischen jüngeren Schwarzen schlechthin, über das sich die Gruppenidentität der „Ghettokids“ und ihr urbaner Freiheitskampf vermitteln. Das Interessante ist dann, was passiert, wenn ein Musikkritiker wie Diedrichsen, der nicht über die Möglichkeiten der Identifikation mit dieser Musik verfügt, gewissermaßen zum Sprachrohr dieser Bewegung in Deutschland wird[612]. Green hat im Fokus also vor allem das Verhältnis von schwarzer Musik und weißer Rezeption[613]. Dabei ist ihr Vorgehen im Sinne einer ethnographischen Untersuchung zu deuten. Die Künstlerin geht dem Thema nicht in ihrer eigenen unmittelbaren Umgebung New York nach, wo das Phänomen lokalisiert ist und auch genügend Weiße vorhanden wären. Sie wählt als Ausgangspunkt ihrer Forschungen einen recht weit entfernten Ort: Köln, das damals zwar neben New York als das Zentrum der zeitgenössischen Kunst galt, aber eben über keine schwarze Kultur verfügte. Stattdessen ist Köln Sitz von Spex, dem Organ des deutschen Spezialisten für schwarze Musik Diedrich Diedrichsen, der von hier aus ebenfalls als Forscher die weit entfernte Musik des amerikanischen HipHop studiert. Da kommt es zu spannenden Umkehrungen: Die schwarze „künstlerische Ethnologin“ Renée Green sucht sich im weißen Theoretiker Diedrichsen einen Informanten für ihr Thema, die Möglichkeiten interkulturellen Austauschs. Sie selbst tritt als teilnehmende Beobachterin hinter ihn zurück und beobachtet ihn auf Reisen, in Köln, in New York, als Dozenten in Los Angeles, in seiner „Rolle als Kulturimporteur oder -exporteur“. Sie filmt ihn, interviewt ihn, vertraut seiner Auswahl an Büchern. Doch er muss auch besondere Aufgaben erfüllen, wie etwa eine Musikzusammenstellung, die nicht von seiner besonderen

---

611 Nina Möntmann (2002), S. 147

612 wobei er das hauptsächlich für eine politisch orientierte Insiderszene geworden ist.

613 Vernachlässigt wird jedoch die Assimilation des Hip-Hop in andere Ländern als Ausdruck der dortigen Minderheiten, so sind z.B. in Deutschland durch türkische Immigranten oder in Frankreich durch die nordafrikanischen starke HipHop Bewegungen entstanden, die aber nicht das Thema von Diedrichsen sind.

Kennerschaft zeugt, sondern von jedem durchschnittlichen Popmusikkonsumenten hätte zusammengestellt werden können. Methodisch wird der Schwerpunkt auf ein dialogisches Vorgehen gelegt, das innerhalb der Reform der Ethnologie seit den 1980er Jahren diskutiert wird und auch als Diktum in den Cultural Studies im Hinblick auf die Untersuchung von Randgruppen eingesetzt wird. Das Postulat „to let them speak“ zielt auf eine Unterwanderung der lange Zeit mächtigen Rolle des Forschers und auf das daraus resultierende Ungleichgewicht zwischen Subjekt und Objekt. Der Rezipient ist gefordert, aktiv zu werden: Ihm wird keine erklärende Zusammenstellung geliefert, sondern ihm obliegt die Auswertung des von der Ethnographin Green zusammengetragenen Materials. Kann der Kulturaustausch funktionieren? Der Rezipient muss lesen, schauen, analysieren und kommt nicht umhin, die präsentierten Medien miteinander zu vernetzen. Welche Rolle spielt der eigene Hintergrund beim Hören fremder Musik?

Diese künstlerische Position repräsentiert beispielhaft die zeitgenössische Auseinandersetzung mit der Ethnologie in einem postkolonialen Sinn. Die Auseinandersetzung mit Ethnologie findet auf einem hohen theoretischen Niveau statt und beleuchtet die vielfältigen Facetten. Susanne Neubauer hat festgestellt, dass im Hinblick auf den Künstler als Ethnographen weniger wichtig der von Foster diagnostizierte Paradigmenwechsel vom Künstler als Produzenten zum Künstler als Ethnographen ist als die „Definitionen des ‚Anderen’, die neue Selbstreflexivität der ethnographischen Disposition mit ihrem prinzipiell utopischen Charakter, die ethnographische Ortsspezifität (‚ethnographic site’) und die Möglichkeiten von Kontaktzonen. James Clifford beschreibt in diesem Zusammenhang die Haltung des teilnehmenden Künstlers nicht mehr als eine, „die einer ‚kumulativen’ Kultur Beitrag leistet, sondern als die eines lokalen Akteurs, der in divergenten und dezentralen Kunstzentren in einem erweiterten kulturkritischen und ortsspezifischen Sinn und innerhalb von komplexen Produktionsnetzwerken tätig ist.“[614]

Für afroamerikanische, indisch-amerikaische, lateinamerikanische und nicht zuletzt auch für euroamerikanische und europäische Künstler, deren Thema die Identitätsproblematik innerhalb der heutigen Gesellschaft ist, ist die historische Rolle der Ethnologie eine konstituierende Facette. Gerade im Vorgehen dieser Künstler vermischen sich eine teilnehmende und eine außen stehende Position. Durch ihre Vertrautheit mit verschiedenen Kulturen kann ihnen eine „Translation“ im Sinne Homi Bhabas gelingen, aber auch eine neue kritische Sicht. Der Bezug zur Ethnologie ist einerseits daher durchaus im Sinne einer Wissenschaftskritik zu deuten, andererseits bietet die reformierte und interdisziplinär operierende Wissenschaft Ethnographie für die

---

[614] Susanne Neubauer (2004), S. 46

künstlerische Perspektive neue Impulse. Von der Ethnologie handelt das nächste Kapitel.

> „There is an affinitiy between art and anthropology as discursive arenas for comprehending or evaluating cultural activity. Art and anthropolgy are rooted in a common tradition, both situated in a critical stance toward the ‘modernity’ of which we are both a part.”[615]

[615] Georges E. Marcus und Fred R. Myers (1995) S. 5f.

4. Ethnographie und Ethnologie. Der Referenzrahmen

4.1. Ethnographie – Bestimmung ihres Begriffs, ihrer Geschichte und Methoden

Ethnographie ist als Bezugspunkt bisher ständig präsent gewesen. Lothar Baumgartens Kunst kann nicht ohne die Folie der Ethnographie in ihrer ganzen Dimension verstanden werden. Und dazu gehört nicht nur, dass Namen von Forschern und indianischen Gesellschaften in einzelnen Arbeiten auftauchen, sondern vor allem, wie er die Frage nach der Repräsentation des Anderen ins Spiel bringt, wie er seinen Aufenthalt bei den Yanomami verklärt, indem er Einzelheiten verschweigt usw. Kurzum, sein Vorgehen zeigt sein Wissen um die Geschichte der Ethnologie und die Problematik der postmodernen Ethnologie. Im zweiten Kapitel wurde, ausgehend von den Surrealisten als Sonderfall, insbesondere die Kunst seit den 1960er Jahren in ihren Vorgehensweisen, Medien und Intentionen in Analogie zur Ethnologie gesetzt. An ausgewählten künstlerischen Positionen wurde die neuartige künstlerische Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Disziplin vorgestellt. Mittlerweile ist das Feld der verschiedenen Annäherungen an die Ethnologie sehr komplex und die Ethnologie selbst ist inhaltlich solchen grundlegenden Neudefinitionen ausgesetzt worden, dass eine intensivere Auseinandersetzung mit der Ethnologie für das Verständnis einer Kunst als Ethnologie der eigenen Kultur notwendig ist.

Die Ethnologie soll als Disziplin durch für unseren Kontext relevante Aspekte definiert und skizziert werden. Das ist vor allem wichtig, wenn, von kunsthistorischer Seite aus, eine interdisziplinäre Betrachtungsweise angestrebt ist. Wenn von Kunst als Ethnologie bzw. von einer Analogie zwischen Kunst und Ethnologie gesprochen wird, muss klar sein, wovon die Referenzwissenschaft handelt, welche Fragen sich ihr stellen und von welcher Seite sie sich der Kunst annähert.

Von besonderer Wichtigkeit hierzu sind die neueren ethnologischen Entwicklungen seit den 1970er Jahren, die Kultur als Text begreifen. Der Rolle der Schrift beim Prozess der Kolonialisierung oder der Problematik der Repräsentation sind wir bereits bei Baumgarten begegnet. Der linguistische Diskurs der Ethnographie bildete zugleich den „background“, vor dem die Konzeption von Kosuths Arbeit zu betrachten ist. Beide Ansätze sind dennoch nicht verwandt. Setzte Kosuth die Schrift ein, um einen analytischen, reflexiven Status der Kunst zu behaupten, so wird sie bei Baumgarten immer auch als sinnlich wahrnehmbare ästhetische Form verwendet und im Hinblick auf ihre Fähigkeiten eingesetzt, beim Betrachter bzw. Leser Bilder zu evozieren, um die „Aromen der Namen“ zu verteilen. Damit ist seine Position näher bei Lévi-Strauss und der Visuellen Anthropologie anzusiedeln, in der die Übergänge zwischen Kunst und Wissenschaft, Ratio und Empfindung, dem Eigenen und dem Fremden fließend

geworden sind. Aber auch die dialogischen Konzeptionen der Ethnologie hatten konkreten Einfluss auf die Methode der künstlerisch situationsbezogenen, im sozialen Kontext stattfindenden prozessualen Arbeiten. Der Hindergrund wird im weiteren Verlauf der Argumentation deutlich werden. Doch beginnen wir mit terminologischen Aspekten.

4.1.1. Zur Terminologie

Im Titel der Arbeit ist von Ethnographie die Rede, bei Kosuth von „Anthropology", zwischendrin von Ethnologie oder Völkerkunde. Im Prinzip handeln die Begriffe vom Selben, doch da sie zu unterschiedlichen Zeiten und Orten entstanden sind und dementsprechend jeweils eigene Färbungen haben, seien hier die genauen Bedeutungen skizziert[616].

Der Terminus „Völkerkunde" entstammt nicht dem Kolonialismus, sondern dem aufgeklärten universitären Klima Göttingens, das im 18. Jahrhundert von der französischen Aufklärung und dem britischen Empirismus und Skeptizismus gekennzeichnet war. Hier wurde er 1770 geprägt und bezeichnete in Analogie zur Erdkunde ein neues Fach, das auf empirische Forschung statt auf philosophische Spekulation setzte. Mit dem Begriff wurde ein völlig neuer wissenschaftlicher Gegenstand bezeichnet: die Völker (gleichzeitig entstand auch die „Volkskunde", die sich mit dem eigenen Volk beschäftigt). Heute hat das auf den deutschsprachigen Raum beschränkte Wort eher einen altertümlichen Beigeschmack und findet sich als Bezeichnung von im Zuge der Aufklärung entstandenen Institutionen (Museum für Völkerkunde, Seminar für Völkerkunde). 1869 wurde in Deutschland die überhaupt erste reguläre Dozentur für Völkerkunde an der Berliner Universität eingerichtet und mit Adolf Bastian besetzt.

Gleichzeitig und am selben Ort wurde der Terminus „Ethnographie" geprägt, er bildet das Pendant zur Geographie. Er bezeichnet in Deutschland wörtlich genommen den beschreibenden Teil des Faches, in osteuropäischen Ländern steht er für das Gesamtfach, das im Deutschen als „Ethnologie" bezeichnet wird. „Ethnologie" gilt als die Übersetzung des Wortes „Völkerkunde" und wird heute überall in dieser Bedeutung gebraucht. Er bekam allerdings eine Bedeutungsverschiebung durch das Aufkommen der britischen und amerikanischen „Anthropology", die seit dem zweiten Weltkrieg für das Fach Ethnologie eingesetzt wird. „Ethnology" kommt dort im Sinne einer historischen Wissenschaft oder im Kontext des Museums vor.

In Deutschland dagegen bezeichnet der Terminus „Anthropologie" etwas anderes: Er wurde bereits im Zuge des Humanismus um 1500 geprägt und benannte eine

---

[616] Hierbei beziehe ich mich in puncto Terminologie weitgehend auf die Definitionen von Hans Fischer, Was ist Ethnologie?, in: ders. (Hrsg.), Ethnologie, Berlin 1992, S. 3 ff.

Wissenschaft, die den Menschen als körperliches und geistiges Wesen zum Gegenstand hatte. Es war Magnus Hundt, der 1501 das Wort Anthropologie für eine neue Wissenschaft, die sich nach seinen Vorstellungen in der Wahrheitssuche nicht nur der Ratio bedienen könne, sondern die über die Sinne wahrnehmen und erkennen müsse. Seine Forderung war, dass der Mensch sich erst selbst erkennen müsse, um anderes kennen zu lernen. Und schon damals hatte er nicht nur den Europäer im Sinn, sondern auch Angehörige fremder Kulturen. Nach dem Herausbilden der Ethnologie, die sich mit dem Menschen als kulturellem Wesen beschäftigt, blieb für die Anthropologie nur die Untersuchung der physis, sie wurde Teil der Biologie.

„Anthropology“ bezeichnet in den USA noch eine Wissenschaft mit zwei Unterabteilungen: „Physical Anthropology“ beschäftigt sich mit dem Körper des Menschen, während „Cultural Anthropology“ Kultur als Gegenstand ihrer Forschung bereits im um 1900 geprägten Namen explizit betont, wodurch sie sich von Rassentheorien u.ä. absetzt. Unterabteilungen der „Cultural Anthropology“ wiederum sind „Ethnology“, „Archaeology“ und „Linguistics“. Ein amerikanischer Ethnologe ist also zugleich „Anthropologist“ und bezeichnet sich auch in der Regel so. Zwischen der deutschen „Ethnologie“ und der „Anthropologie“ bestehen keine großen Unterschiede, während in den USA „Ethnology“ eine Unterabteilung der „Anthropology“ ist. Wenn Kosuth also von „Antropology“ spricht, dann meint er die Unterabteilung Cultural Anthropology, Fachbereich Ethnology, und hier ist auch Hal Fosters Ethnographer angesiedelt.

Diese Unterscheidung ist vor allem wichtig, wenn wir aus amerikanischen Schriften wie etwa bei Kosuth zitieren, in dem von „Anthropology“ die Rede ist. Im Deutschen sprechen wir im Rahmen dieser Arbeit von Ethnologie. Beide kommen hier nur in etwa synonymer Bedeutung vor. Auf weitere Ausdifferenzierungen in verschiedenen Ländern wird hier verzichtet.

Genauer ist noch auf Ethnographie und Ethnologie in deutschsprachigen Raum einzugehen. Die erstere wurde geprägt aus den griechischen Worten ethnos „Volk“ und graphein „beschreiben“, letzteres führt den Bestandteil logos „Kunde“ in sich. Ethnographie kann in eher traditioneller Weise als Unterabteilung der Ethnologie begriffen werden, die mit speziellen Methoden heute lebende Völker, für die es noch kein anderes Spezialfach gibt, untersucht und beschreibt, wobei ihre Grundlage die vom Forscher durch direkte Beobachtung und Befragung gewonnenen Informationen darstellen. Ethnographen waren aber auch Missionare, Kolonialbeamte, Forschungsreisende, Matrosen und Journalisten, die Texte über ihre Aufenthalte in fremden Kulturen verfassten, Zeichnungen, Photos, Filme, Tonbandaufzeichnungen, Gegenstände oder diverses Rohmaterial mitbrachten. Die Ethnologie bezieht sich auch

auf dieses Quellenmaterial der Ethnographen im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Arbeit:

> „in vergleichenden Untersuchungen beziehen Ethnologen sämtliche zur Verfügung stehenden Daten über alle Völker der Erde ein. Heutige oder frühere, noch existierende oder schon lange vergangene Völker, Daten aus Ausgrabungen ebenso wie solche, die von Soziologen oder Volkskundlern, Wirtschaftswissenschaftlern oder Geographen gewonnen wurden."[617]

Doch so einfach ist es nicht mehr. Im Zuge der weiter unten skizzierten postmodernen Diskussion hat die Ethnographie, vorher als Datenlieferant eher degradiert, eine Aufwertung erfahren und wird zugleich einer umfassenden kritischen Neudefinition ausgesetzt.

> „Ethno-Graphie (...) wird jetzt als ursprünglicher Akt der Inskription, in dem die anderen distanziert und objektiviert werden, als primärer Prozess der Produktion des Bildes der Anderen thematisiert - im Englischen hat man diesen Akt der Abgrenzung mit dem Neologismus ‚othering' belegt."[618]

Für manche repräsentiert die Ethnographie mittlerweile gar das ganze Fach, oder wird zum Synonym von Ethnologie oder Anthropologie. Vor allem Johannes Fabian hat sich mit dem Begriff der Ethnographie auseinandergesetzt und plädierte für eine Präzisierung, indem er Ethnographie vom reinen Schreiben trennt:

> „(...)das Element der Be-schreibung, das über-etwas-oder-jemanden-Schreiben, hatte von Anbeginn an nominalistische Färbung: es bezog sich weniger auf den Akt des Schreibens denn auf dessen Produkte: Beschreibungen, bildliche Darstellungen, kurzum Repräsentationen."[619]

Vor dem Hintergrund dieser Definitionen gebrauchen wir im Titel der Arbeit den Terminus „Ethnographie", da es Baumgarten und grundsätzlich der Kunst ganz zentral um die Frage der Repräsentation geht. In seinem Werk spielt Schrift eine zentrale Rolle, da mit dem Begriff die frühen „Ethnographen" evoziert werden und Baumgarten die eigene Kultur vor allem anhand ausgewählter Begriffe nahezu wörtlich beschreibt. Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass der Terminus „Ethnographie" den Aspekt der Feldforschung und der teilnehmenden Beobachtung, also die eigene Erfahrung in der fremden Kultur impliziert. Insgesamt sei angemerkt, dass sich durchaus die Zuständigkeitsbereiche von Ethnographie und Ethnologie überlappen. Im landläufigen

---

[617] ders., ebd. S. 10

[618] Eberhard Berg/Martin Fuchs, Phänomenologie der Differenz, in: diess.(Hrsg.), Kultur, soziale Praxis, Text, Frankfurt/M.1993, S. 13. Die Deutsche Übersetzung von „Othering" ist schwierig. Belassen wir es hier bei folgender Definition von Fuchs/Berg: „Othering bezeichnet die Einsicht, dass die Anderen nicht einfach gegeben sind, auch niemals einfach gefunden werden – sie werden *gemacht*." S.35. Weiter siehe dazu auch Waldenfels, Topographie des Fremden, Frankfurt 1999 S. 135 ff.

[619] Johannes Fabian, Präsenz und Repräsentation, in: Berg/Fuchs (1993), S. 342

deutschen Gebrauch wird meist immer noch die Ethnologie mit mehr Interdisziplinärität, Selbstreflexion und Erarbeitung größerer Zusammenhänge auf der Grundlage von ethnographischen Daten verbunden. Deshalb schwingt immer auch das Potential der Ethnologie mit, wenn wir von Ethnographie sprechen.

4.1. 2. Forschungsgegenstand

Die Ethnologie beschäftigt sich also mit Völkern und deren Kulturen, aber nicht immer mit allen. Entsprechend der Verwendung des ethnos-Begriffs durch die Griechen nur für nicht-griechische Menschengruppen mit anderen Sprachen, Gewohnheiten, Sitten, Institutionen etc.[620], sind es in der Regel fremde, meist außereuropäische, noch lebende Völker, bei denen während der Feldforschung durch Befragen und Beobachten Daten gewonnen werden können. Die genauere Bestimmung erfolgte in der Regel über negative Abgrenzungen zur eigenen Kultur zu jeweils unterschiedlichen Zeiten:

> „Je mehr sich eine bestimmte Lebensgemeinschaft von Menschen von unserer eigenen Kultur unterschied, desto eher schien sie dazu prädestiniert, zum Gegenstand ethnologischer Forschung zu werden.“[621]

Der Gegenstand ist also gar nicht so einfach zu fassen, und so spiegeln die Bezeichnungen des „Gegenstands“ eher die jeweiligen Problemstellungen und Grundannahmen, als dass sie das entsprechende Volk tatsächlich charakterisieren.

Die älteste Bezeichnung für die Völker, mit denen sich die Ethnologie später beschäftigen sollte, ist der im Zuge der Entdeckungsreisen des 15. und 16. Jahrhunderts geprägte Begriff „Wilder“ mit entsprechendem Vokabular in allen anderen europäischen Sprachen (z.B. frz. sauvage, engl. savages, span. salvajada), mit dem die Bewohner des neu entdeckten Kontinents jenseits des Atlantik bezeichnet wurden[622]. Mit ihm haben laut Kohl die Europäer auf die seit dem Mittelalter in der Epik, darstellenden Kunst und Volksüberlieferung beliebte Figur des „wilden Mannes“ und dem mit ihm verbundenen Vorstellungsrepertoire zurückgegriffen, um den Lesern ein Bild des fremden Menschen zu vermitteln. An dieser Stelle sei betont, was grundsätzlich heute problematisiert wird und worauf wir stets wieder zu sprechen kommen:

> „Doch entfaltet sich der ethnologische Diskurs nie in einem herrschaftsfreien Raum. Wörter sind keineswegs unschuldig. Wie eine fremde Kultur geschildert wird, kann für deren Angehörige verheerende Folgen haben. In diesem Fall sollte die Verzeichnung der Bewohner der Neuen Welt zu ‚Wilden’ letztlich der ideologischen

---

620 siehe Wolfgang Rudolf, Ethnos und Kultur, in: Fischer, S. 59
621 Karl-Heinz Kohl, Ethnologie. Die Wissenschaft vom Kulturell Fremden, 1993, S. 26
622 siehe Karl-Heinz Kohl (1993), S. 17ff.

> Legitimation des europäischen Kolonialismus und seiner ausbeuterischen Praktiken dienen.“[623]

Nachdem der Begriff nun formiert war, wurden weltweit alle im Zuge der europäischen Reisen „entdeckten“ Völker als „Wilde“ bezeichnet. Derweil bekamen sie auch ein oppositionelles Pendant: die Zivilisierten[624]. Einerseits nun konnten die Europäer guten Gewissens ausströmen, um den „Wilden“ die Zivilisation zu überbringen, andererseits entstand ein idealisiertes Bild vom Wilden, mit dem Zivilisationskritik in der eigenen Kultur betrieben werden konnte[625]. Beispielhaft seinen hier die „Guten Wilden“ (bon sauvages) von Montaigne, Rousseau, Voltaire oder Diderot erwähnt.

Im vom Imperialismus und von rasanter technischer Entwicklung und Industrialisierung geprägten 19. Jahrhundert, das kaum noch weiße Flecken auf der Landkarte kannte und alle indigenen Völker entdeckt hatte, hatte das Bild des „Wilden“, ob Feindbild oder Identifikationsfigur, ausgedient, auch wenn der Begriff noch lange darüber hinaus Konjunktur hatte. „Die Grenze zwischen ‚uns’ und den ‚anderen’ wurde noch schärfer gezogen.“[626] Während sich der zivilisierte Westen in technischer und industrieller Hinsicht schnell entwickelte, versetzte man die fremden Völker auf eine frühe Stufe der Menschheitsentwicklung, sah in ihnen nur mehr eine Art stehen gebliebenen „Urmenschen“. Dieser wurde zum „Primitiven“, der nur mit Hilfe des weißen Mannes höhere Stufen der Gattungsentwicklung zu vollziehen vermag[627]. In Deutschland, das sich erst ab 1884 einen Platz unter den Kolonialmächten sicherte, sprach man eher von „Naturvölkern“[628], stellte sich selbst ihnen als Kulturnation gegenüber.

So weist das Kriterium „primitiv“ auf den Evolutionismus des 19. Jahrhunderts und seine Suche nach Gesetzmäßigkeiten in der Entwicklung der Menschheit. Die Bezeichnung „Naturvolk“ trägt verschiedene Konnotationen: im Rousseauschen Sinne schwingt es als Verherrlichung des Naturmenschen bei gleichzeitiger Zivilisationskritik mit. Es weist auf einen naturwissenschaftlichen Aspekt, der auf der Suche nach einfachen Gesetzmäßigkeiten ist und benennt naturabhängige, technisch gering ausgerüstete, eher peripher lebende Völker und reflektiert die Unterscheidung hin zum „Kulturvolk“. Beim letzten Aspekt spielt das Kriterium der Schrift eine zentrale Rolle, es ist aber auch

---

623 Kohl (1993), S. 18

624 siehe auch Urs Bitterli, Die Wilden und die Zivilisierten. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung, München 1976

625 Eine ausführliche Geschichte vom Bild des Guten Wilden gibt Karl-Heinz Kohl, Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden, Frankfurt/Main 1986.

626 Kohl (1993), S. 19

627 …und stellte nach dem britischen Kolonialschriftsteller Rudyard Kipling gar „die Last des weißen Mannes dar“, siehe Kohl (1993), S. 20

628 Das Wort geht auf Rousseaus „homme naturel“ zurück und ist laut Kohl das erste Mal nachweisbar in Gottfried Herders „Ältester Kunde des Menschengeschlechts“ von 1774-76.

entscheidend für das gesamte Fach. „Wo keine schriftlichen Quellen existieren, muss die Aufklärung der Geschichte sich auf andere Quellen stützen, müssen andere Methoden angewendet werden. Damit steht am Anfang auch ein besonderes Forschungsziel: eben das der Aufklärung der Geschichte, das Ziel einer tatsächlichen Universal-Historie unter Einschluss aller Völker.“[629] Andere Kriterien wie vor- bzw. nicht-staatlich oder „Stammesgesellschaft“ fußen auf organisatorischen Merkmalen der untersuchten Kulturen, doch sind sie aus diesen selbst allein kaum zu bestimmen.

Da alle diese Charakterisierungen wie auch der Begriff „Volk“ mehr oder weniger durch ihre Herkunft belastet sind, wird gegenwärtig immer häufiger von „indigenen Ethnien“ gesprochen. Dennoch lassen sich „alte“ Bezeichnungen nicht immer umgehen, so belastet diese auch sind. Auch in dieser Arbeit wird immer wieder, je nach Zusammenhang und mit Vorsicht, von „Naturvölkern“, „Primitiven“ oder auch von „Stammesgesellschaften“ gesprochen. Wir befinden uns in einem geschichtlichen Kontinuum, das Bewusstheit über die Verwendung der Begriffe erfordert, dieser Problematik aber nicht durch die Einführung eines neuen Terminus, der zudem lediglich eine Übersetzung der belasteten Begriffe sein muss, allein vollkommen politisch korrekt entgegentreten kann. So muss aufgrund einer fehlenden objektiven wissenschaftlichen Terminologie vorsichtig mit alten Bezeichnungen umgegangen werden, oder auf zumindest objektivere Bezeichnungen zurückgegriffen werden.

Als einziges Kriterium soll hier das der Schriftlosigkeit, das am häufigsten eingesetzt wird und in engem Bezug zu unserem Thema steht, etwas genauer betrachtet werden. Es überlagern sich hier zwei Eigenschaften der vorzugsweise von der Ethnologie untersuchten Kulturen, denn meist haben schriftlose Gesellschaften auch eine andere gesellschaftliche Organisationsform als den Staat. Die Schriftlosigkeit der jeweiligen Kulturen war ein Grund, weshalb sich nicht historisch-philologisch arbeitende Disziplinen mit ihnen beschäftigten. Durch sie unterscheiden sich die zu untersuchenden Gesellschaften extremer als andere von der eigenen. Um diese relativ kleinen, homogenen und isolierten Gruppen zu verstehen, musste die Ethnologie als Spezialwissenschaft neue Perspektiven einnehmen und ein spezielles methodisches Instrumentarium entwickeln. Dazu zählt an vorderster Stelle die Feldforschung, denn die Aufzeichnung ihrer Sprachen, die Dokumentation ihrer Institutionen, Überlieferungen und Lebensformen konnte nicht über Bücher, sondern musste vor Ort erfolgen. Auf den Charakter der Feldforschung wird weiter unten einzugehen sein. Gerade durch die Entwicklung einer neuen Perspektive konnte auch die eigene Kultur anders in Augenschein genommen werden, denn der in der Fremde geschulte Blick erlaubt es, die eigenen sozialen Institutionen, Normen und Werte, Gewohnheiten und kulturellen Selbstverständlichkeiten aus der distanzierten Sicht eines von außen kommenden

---

[629] Fischer (1992), S. 14

Beobachters zu betrachten. Damit nähern wir uns dem Kern der Thematik, und tatsächlich wird das laut Kohl zunehmend auch in die Tat umgesetzt:

> „Die Beschäftigung mit dem kulturell Fremden steht zwar weiterhin im Mittelpunkt des Faches; doch erweist das Fremde sich oft nur als Umweg, um zu einem besseren Verständnis auch unserer eigenen Kultur zu gelangen."[630]

4.1.3. Die ethnologische Definition von Kultur

Was meint der ethnologische Kulturbegriff? Der eigentliche Gegenstand der Ethnologie ist das kulturell Fremde, „aber der Gegenstand der ethnologischen Theoriebildung (ist) die Kultur selbst"[631]. Allerdings gibt es mindestens so zahlreiche Definitionen von Kultur wie etwa von Kunst. Eines scheint jedoch klar zu sein: dass nämlich „der ethnologische Kulturbegriff nicht identisch mit weit verbreiteten populären Kulturbegriffen ist", denn diese „umfassen gewöhnlich nicht mehr als die Teilbereiche Religion, Wissenschaft und Kunst, mitunter auch nur die beiden letztgenannten oder Kunst allein, und außerdem wird Kultur auch auf Pflanzenbau oder verfeinerte Sitten bezogen. Die technischen, wirtschaftlichen sowie im weiteren Sinn sozialen Bereiche von ‚Kultur' in ethnologischer Bedeutung sind dagegen nicht berücksichtigt"[632]. Die Folgende, freilich recht funktionalistische, dem westlichen modernen Prinzip der Avantgarde folgende Definition zeigt, wie kontextabhängig Kultur ist:

> „Kultur umfasst alles Materielle und Nichtmaterielle, was im menschlichen Dasein nicht von Natur aus gegeben ist, sondern von Menschen durch ‚Innovationen' zielgerichtet hinzugefügt wurde. Die Definition von ‚Kultur' ist dementsprechend: ‚Gesamtheit der Ergebnisse von Innovationen'."[633]

Kultur durchdringt also alle möglichen Bereiche menschlichen Daseins und äußert sich in der Organisation der Gesamtgesellschaft ebenso wie in der Kunst, in Erziehung und sinnstiftenden Systemen. Kultur lässt sich vom Menschen nicht trennen. Sie tritt nur in unterschiedlichen Erscheinungsformen auf, weil sie individuelle Gestaltungsmöglichkeiten erlaubt und weil es beispielsweise durch die natürlichen Gegebenheiten in verschiedenen Regionen Begrenzungen und Aufgaben gibt[634]. Zudem ist Kultur formbar und kann von Generation zu Generation durch weitere Innovationen verändert werden[635].

---

630 Kohl (1993), S. 98
631 Kohl (1993), S. 130
632 Wolfgang Rudolf, Ethnos und Kultur, in: Fischer (1992), S. 61
633 ebd. S. 62
634 siehe ebd. S. 66
635 siehe ebd. S. 70

Aus der für die Ethnologie entscheidenden Frage, „wie sich die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den menschlichen Kulturen zureichend erklären lassen“, hat sich die Disziplin in zwei grobe Richtungen aufgeteilt: So gibt es „zum einen die Theorien, welchen es vor allem darauf ankommt, hinter der Mannigfaltigkeit menschlicher Kulturen ein einheitliches Prinzip aufzuzeigen; zum anderen die Theorien, die gewissermaßen den umgekehrten Weg einschlagen und nach Gründen für die scheinbar unendliche Vielfalt menschlicher Kultur suchen“[636]. Diesen zwei Polen lassen sich die ethnologischen Schulrichtungen zuordnen. Allein die grundlegenden Fragestellungen zumindest zu erwähnen scheint wesentlich, um eine Vorstellung vom Boden der Ethnologie zu bekommen.

Eine Revision des Kulturbegriffs wurde durch die amerikanischen Cultural Studies nach 1945 geleistet. Kultur ist demnach der ganze vielschichtige, aber keineswegs einheitliche soziale Prozess, die alltäglichen Lebensweisen und die unterschiedlichen Vorstellungen, durch die die Menschen ihr leben wahrnehmen, erfahren und gestalten. Vor dem Hintergrund eines Rückgriffs auf die Semiotik wurde die „Kultur als Text“ definiert:

> „Kultur ist eine eigene Praxis der Signifikation, die Bedeutung produziert; Kultur ist das jeweils ‚selbstgesponnene Bedeutungsgewebe’, in dem die Menschen ihre Handlungen ständig in Zeichen übersetzen.“[637]

Insgesamt betrachtet, hat sich der Kulturbegriff in der zeitgenössischen Theorie verflüchtigt und zeigt seinen Charakter als westlich-abendländisches Konstrukt.

4.1.4. Ethnographie und die eigene Kultur

Ethnologie ist also untrennbar mit der europäischen Kultur, in der sie entstand, verbunden. Ihre Geschichte, ihre Fragen und Ziele entwickelten sich in engem Zusammenhang mit der europäischen Geschichte. In anderen Kulturen gibt es keine unmittelbar vergleichbare wissenschaftliche Disziplin. So wird ihr heute von kritischer Seite häufig Eurozentrismus vorgeworfen. Diese Debatte kann hier nicht einzeln dargelegt werden, sie scheint jedoch in vielen Passagen dieser Arbeit immer wieder durch. Doch kann es, wie Karl-Heinz Kohl fragt, eine „nicht an die eigene Kultur gebundene und ihre Kategorien nicht aus der gesellschaftlichen Erfahrung beziehende Sicht überhaupt geben?“[638]

Ethnozentrisch ist die Grundeinstellung jeder geschlossenen Gruppe gegenüber ihrer jeweiligen sozialen Umwelt. Viele fremde Gesellschaften benennen sich etwa selbst mit

---

[636] Kohl (1993), S. 132
[637] Kohl (1993), S. 16
[638] Karl-Heinz Kohl, Abwehr und Verlangen, Frankfurt/Main 1987, S. 123

dem Wort ihrer eigenen Sprache für Mensch, aus ihrer Perspektive haben sie die richtige Sprache, die richtigen Sitten und Religionen, kurzum - sie stehen im Mittelpunkt ihres geographisch-kosmischen Weltbildes, während die anderen nur „halbe Menschen“ oder ähnliches an der Peripherie sind. Desinteresse und gar Verachtung des Fremden sind überall eingeschrieben. Der Eurozentrismus geht über solche Identifikationen hinaus, er versammelt verschiedene Ethnozentrismen in sich. Sein Ursprung liegt in der im Mittelalter vorherrschenden Idee des christlichen Abendlandes, doch hatte seine Ausprägung die geographischen und naturwissenschaftlichen Entdeckungen der Neuzeit zur Voraussetzung. Die Kolonialisierung Amerikas spielt eine zentrale Rolle, allerdings brauchte es bis zur Aufklärung, um „die Beschäftigung mit den Gesellschafts- und Lebensformen außereuropäischer Völker aus der Verschränkung mit christlich-heilsgeschichtlichen Spekulationen zu lösen“[639]. Von da an bildete sich ein gesellschaftskritisch vermitteltes Interesse an fremden Völkern heraus. Im abendländischen Denken fand es einen Höhepunkt im Disput zwischen Voltaire, der die europäische Philosophie, Wissenschaft und Kunst als das non-plus-ultra der Gattungsentwicklung sah und sich mit ihr identifizierte, und Rousseau, der nur den Zerfall der europäischen Zivilisation betrachtete und sich von dieser distanzierte.[640]

> „Im Unterschied zur *ethnozentrischen* Grundhaltung ist der Eurozentrismus zutiefst zwiespältig. Er schwankt, insofern er die Infragestellung der eigenen Kulturposition schon immer voraussetzt, zwischen der Alternative einer bewussten Parteinahme für die eigene und einer Idealisierung dessen, was am Fremden als die Negation des Eigengesellschaftlichen erscheint.“[641]

Zwischen diesen beiden Polen, dem „identifikatorischen“ und dem „nichtidentifikatorischen“[642] Eurozentrismus, pendelte auch die Ethnologie, nachdem sie sich aus dem philosophischen Diskurs gelöst hatte und sich im 19. Jahrhundert als eigenständige Disziplin zu etablieren begann. Es gab auch dezidierte Versuche verschiedener ethnologischer Schulen, den Eurozentrismus zu überwinden[643], doch sie zeigten einmal mehr, „dass das Interesse an fremden Gesellschaften nie ein unmittelbares ist, dass es vielmehr ein Urteil über die eigene Gesellschaft schon immer voraussetzt“[644].

---

639 Kohl (1993), S. 125

640 siehe dazu Hinrich Fink-Eitel, Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte, Hamburg 1994. Eine der Hauptthesen des Buches ist die zeitweise Verwandlung der Philosophie in eine Ethnologie der eigenen Kultur durch die Rückwendung des ethnologischen Blicks auf die eigene Kultur.

641 Kohl (1993), S. 131

642 Kohl (1993), S. 132

643 etwa die Kulturrelativisten mit ihrem kulturellen Polyzentrismus

644 Kohl, ebd., S. 140

Nun ist freilich ein Urteil und Bewusstsein über das Eingebundensein in die eigene Kultur noch keine Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur. Darüber wird vielmehr die wissenschaftliche Disziplin verortet. Aber deutlich werden doch die Problematik und Ambivalenz, welche der Ethnologie in Bezug auf die eigene Kultur eigen war, bzw., was ihr über die Konzentration auf die fremden Kulturen, für deren Untersuchung sie ihr methodisches Instrumentarium ausbildete, im Hinblick auf die eigene entging und wie sie beiden nie vollständig gerecht werden konnte und kann. Der Eurozentrismus lässt sich nicht auflösen. Das bedeutet aber nicht nur immer wiederkehrende Vereinnahmung usw., sondern kann auch den Versuch darstellen, sich mit der eigenen Kultur explizit auseinanderzusetzen und mit fremden Völkern in gleichberechtigten Dialog zu treten, sie auch zu Wort kommen zu lassen, von ihnen zu lernen. Das ist aber ein recht neues Phänomen, im kolonial geprägten 19. Jahrhundert definierte sich Europa schlichtweg noch als das Normale, das Menschliche, und man sprach davon nicht unbedingt wie von einer Kultur, denn man hätte sich ja dadurch, wie Eagleton betont[645], auf gleichem Niveau in den großen Reigen all der Kulturen eingereiht und wäre nicht mehr als eine von vielen möglichen Lebensformen gewesen. „Kultur ist die Idee vom Anderen (auch wenn ich sie auf mich selbst anwende).“[646]

Aber wie sieht es nach diesem kurzen Exkurs zum Eurozentrismus konkret mit der eigenen Kultur als Gegenstand der Ethnologie aus? Auch die Ethnologie selbst wendet ihren in der Fremde geschulten Blick auf die eigene Kultur und überschreitet damit die Grenzen zu anderen Disziplinen wie der Soziologie. In neuerer Zeit finden sich häufiger auch ethnologische Studien über Erfahrungsfelder in der eigenen Kultur, sei es in den USA oder einer deutschen Großstadt. Dies zeigt Einflüsse auch auf die traditionell als Volkskunde bezeichnete Schwester-Disziplin: als „europäische Ethnologie“ (Universität Marburg) oder „Kulturanthropologie“ (Universität Frankfurt)[647] erforscht sie nun ländliche Lebensformen ebenso wie ausgewählte Bereiche der modernen städtischen Alltagskultur. Mittlerweile ist nicht zuletzt durch die Aufnahme der Geschichte des Faches als Gegenstand der Ethnologie ein entscheidender Schritt in die Richtung der eigenen Kultur getan worden, der ein Licht auf das wechselnde kulturelle Selbstverständnis europäischer Gesellschaften sowie auf die Konflikte und Entwicklungen in der eigenen Gesellschaft wirft.

Durch intensive Befragungen des Fremden ist in den letzten Jahren klar geworden, dass sich auch in kleinen Differenzen das Fremde finden lässt. In der städtischen Subkultur oder im dörflichen Schützenverein findet sich eine der Wissenschaft komplett fremde Lebenswelt. Unabhängig von ethnologischen Schulen wenden vor allem einzelne

---

645 Eagleton, Was ist Kultur? Eine Einführung, München 2001, S. 41
646 Frederic Jameson, zit. nach Eagleton 2001, S. 41
647 siehe dazu von der Lehrstuhlinhaberin Ina-Maria Greverus, Kultur und Alltagswelt, München 1978

zeitgenössische Ethnologen den Blick auf die eigene Kultur. Nigel Barley etwa plädiert für ein Misstrauen der Grenzziehung zwischen der Soziologie (die die eigene Kultur erforscht) und der Ethnographie (die „draußen“ arbeitet): „Allzu leicht behalten wir unter dem Deckmantel einer solchen Trennung unsere angeborene Überlegenheit und Rationalität oder halten Mythen und Vorurteile über die Welt und unseren bevorrechtigten Platz in ihr aufrecht.“[648] Trotz aller Schwierigkeiten, in der sich ein Ethnologe in seiner eigenen Kultur befindet, versuchte sich der am British Museum in London tätige Kustos für afrikanische Kunst in nahezu satirischer Weise an der Erforschung seiner eigenen Kultur. Frei nach Lévi-Strauss und Malinowski nennt er sein Ergebnis: „Traurige Insulaner. Als Ethnologe bei den Engländern“.

Auch der französische Ethnologe Marc Auge wandte sich neuen Erfahrungsfeldern zu. Er verlagerte seine Feldforschung in die unterirdischen Gewölbe der Pariser Métro oder befasste sich mit Warenhäusern und Supermärkten[649]. Sein Spezialgebiet ist, wie wir bereits im Rahmen der Besprechung von Baumgartens Arbeit *Accés aux Quais* gesehen haben (2.4.1.3.) die Welt der Pariser Untergrundbahn. Hier, glaubte er, könne die schizophrene Forderung der Ethnologie, „auf Distanz zu bleiben und gleichzeitig teilnehmender Beobachter zu sein“[650], praktiziert werden. Doch es geht ihm nicht nur um das Finden eines neuen Forschungsfeldes für die Wissenschaft, auch wenn er die Erfahrung in der U-Bahn immer wieder mit dem Blick zu ethnologischen Methoden und Fragestellungen verknüpft. Wesentlich ist die neue, durchaus persönliche Wahrnehmung der vertrauten Umgebung mit ethnologisch geschultem Blick.

Grundsätzlich erfordern die zunehmend globalen Veränderungsprozesse ein Umdenken. Hatte lange Zeit die Ethnologie geglaubt, in der weiten Welt könnten Gesellschaften abgegrenzt werden, im Sinne von kulturellen Ganzheiten, die sich über Werte, Kriterien usw. definieren und einen eindeutigen Schlüssel zur Deutung bereithalten, so gibt es solche Distanz mittlerweile schlicht nicht mehr. Die westliche Welt dringt tatsächlich via TV bis in die Indianer-Dörfer am Amazonas vor, und Immigranten aus den ehemaligen Kolonien leben seit mehreren Generationen in den europäischen Städten.

> „Das moderne Weltbild, das ist das Ergebnis des Grenzganges Ethnologie, konnte die anderen Weltbilder nicht entwerten. Die Aufdeckung der Vielschichtigkeit, Lückenhaftigkeit und Widersprüchlichkeit der bei uns gültigen Anschauungsweisen selbst hat die Kompatibilität, die Möglichkeit der Koexistenz einander ausschließender Realitäten gezeigt. Dazu war die Rückkehr von der

---

[648] Nigel Barley, Traurige Insulaner, Als Ethnologe bei den Engländern, Stuttgart 1993, S. 8

[649] Marc Auge, Ein Ethnologe in der Métro, Frankfurt/M. 1988; ders., Orte und Nicht-Orte, 1994. Ort der wichtigen Nichtigkeiten. Ein Ethnologe am Strand, in: Le Monde Diplomatique, August 1995, Berlin, Zürich S.23

[650] Marc Augé, Ein Ethnologe in der Métro, Frankfurt/M. 1988, S. 18

> Grenzüberschreitung Voraussetzung. Erst der ethnographische Blick auf die eigenen Verhältnisse hat die Rede von ‚unserer Kultur', die unzulässigerweise mit dem wissenschaftlichen Weltbild gleichgesetzt wurde, obsolet gemacht."[651]

4.1.5. Feldforschung und Teilnehmende Beobachtung

Aus den Berichten der in unterschiedlichsten Missionen reisenden Europäer zog die junge Ethnologie um 1800 ihre Daten und Informationen. Die Forderung, ein Ethnologe selbst müsse seinem Forschungsgebiet tatsächlich begegnen, ist recht neuen Datums. Zur Zeit der Etablierung der Ethnologie als wissenschaftlicher Disziplin Ende des 19. Jahrhunderts war es noch Usus, sich auf Reiseberichte, Bulletins der Kolonialverwaltungen und Missionsgesellschaften als Quellengrundlage zu stützen, dazu gesellten sich als aktuelles Material Fragebögen, die Handlungsreisenden, Missionaren oder Beamten mitgegeben wurden. Theoriebildung fand mit dem Zettelkasten am heimischen Schreibtisch und in der Bibliothek statt. Das ist eine Tatsache, mit der ja auch Baumgarten spielte, indem er auf die imaginäre Seite hingewiesen hat.

Auch noch an der Wende zum 20. Jahrhundert konnte von intensiver Feldforschung nicht die Rede sein. Die reisenden Ethnologen hielten sich nur kurz in den jeweiligen Kulturen auf. Die Zeit reichte nicht aus, um die Sprache tatsächlich zu erlernen, daher waren sie ihre jeweilige Muttersprache sprechende Informanten angewiesen. So konzentrierte sich, wie Malinowski ironisch beschrieb[652], die Tätigkeit des reisenden Forschers auf Interviews, die er im Sessel auf der Veranda von Regierungsgebäuden und Farmen mit Bleistift und Notizzettel bewaffnet durchführte, was dieser Praxis der Feldforschung später die Bezeichnung „rocking-chair-anthropology"[653] einbrachte.

Erst Bronislaw Malinowski formulierte nach seinem Aufenthalt auf Mailu und den Trobriand-Inseln in den Jahren 1914-18 das Postulat der „teilnehmenden Beobachtung". In der Folge setzte er das Postulat konsequent und mit weit reichenden Auswirkungen auf die wissenschaftliche Forschungsmethode um. Als Voraussetzungen dazu legte er in der Einleitung zu seiner 1922 erschienen Abhandlung „Argonauten des westlichen Pazifik" [654] seine methodischen Grundlagen fest: Feldforschung heißt teilnehmende Beobachtung. Der Ethnograph muss die Sprache der Kultur erlernen. Distanziert und bescheiden soll er zuhören und zuschauen, anstatt lange Interviews zu führen oder fremden Quellen zu vertrauen. Er muss längere Zeit unter den Menschen der zu

---

651 Streck (1997), S. 22

652 Bronislaw Malinowski, Magie, Wissenschaft und Religion. Und andere Schriften, Frankfurt/M. 1973, S. 128

653 Karl-Heinz Kohl, Exotik als Beruf, Wiesbaden 1978, S. 34

654 Bronislaw Malinowski, Argonauten des westlichen Pazifik. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea, (Hrsg. Fritz Kramer), Eschborn 2001

untersuchenden Kultur leben und an ihrem Alltagsleben teilnehmen. Wichtig ist während dieses Prozesses, alle Kontakte zur eigenen Kultur abzubrechen. Die Methode der teilnehmenden Beobachtung wurde von nun an zum Charakteristikum der modernen professionellen Ethnologie.

Gleichsam legte Malinowski jedoch selbst den Grundstein für die abenteuerlich-romantische Verklärung der Feldarbeit und Heroisierung des Ethnologen im Felde. „Open-air anthropology is a hard work but also a great fun.“[655] Die Feldforschungsarbeit scheint nun den Weg zu Lebensformen zu öffnen, die weniger entfremdet sind und die den Menschen erlauben, in Einklang mit der Natur zu leben. An diesen teilzuhaben erfordert nicht mehr als den Verzicht auf die Annehmlichkeiten der Zivilisation. Im Anschluss daran schwärmten die westlichen Ethnologen in Scharen in die fremden Kulturen aus. Damit war die „klassische Zeit der Ethnologie“ angebrochen, während derer ihre wissenschaftlichen Vertreter im Schutz der jeweiligen Kolonialregierungen ihren Forschungen ungestört nachgehen konnten.

In der Feldarbeit schienen nun die ehemals getrennten Bereiche von Theorie und Praxis miteinander versöhnt. Zugleich konnte der wissenschaftliche Status behauptet werden, den die teilnehmende Beobachtung impliziert, etwa in folgendem Sinne: Ich war einer von ihnen, und so kann ich mit ihrer Stimme sprechen. Allerdings ist es allein die Erfahrung des Forschers im Feld, die hier als Quelle dient, und das ist entscheidend. Anhand dieses Punktes wird später die Ethnologie aus den eigenen Reihen einer kritischen Revision unterzogen. Für einen Künstler wie Baumgarten ist das weniger ein Problem, er betont zwar auch immer wieder, dass er einer von denen war, doch er spricht nicht für sie und als Künstler kann er sich ja gerade auf die persönliche Erfahrung berufen, auch wenn er sie geschickt tarnt und um sein Erlebnis im Feld ein Geheimnis macht (womit er durchaus in der Tradition der Heroisierung der Feldarbeit steht). Doch blicken wir im Folgenden kurz auf das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität in der klassischen modernen Ethnologie, denn das ist wesentlich für die Frage nach einer Analogie zwischen Kunst und Ethnologie.

4.1.6.Subjektivität und Objektivität

Ethnologie ist eine Wissenschaft, und als solche strebt sie nach Objektivität und behauptet, ihre Erkenntnisse nach den Regeln strenger Wissenschaftlichkeit zu gewinnen. Diese Auffassung repräsentiert eine Ethnologie, die im Zuge der imperialen Expansion des Westens entstand und gleichzeitig die dort weit verbreitete Wissenschaftsgläubigkeit repräsentiert. Aber anders als in der Naturwissenschaft, wo sich der Mensch vollends hinter Daten und Fakten in der sterilen Atmosphäre des

---

[655] zit. nach Kohl (1978), S. 34

Labors zurücknehmen kann, werden die Person des Forschers, seine Einstellungen, seine Erfahrungen und seine persönliche Konstitution in der Feldforschung während der Arbeit mit Menschen zwangsläufig zum Einsatz kommen und können daher nicht gänzlich aus der Disziplin Ethnologie eliminiert werden.

Unangefochten sind auch bei Malinowski der positivistische Empirismus und die Orientierung der Ethnologie am Vorbild der exakten Wissenschaften, in deren Reihen die junge Disziplin erst aufgenommen werden musste[656]. Allerdings muss sich der Feldforscher, wenn er es nicht beim bloß passiven Aufnehmen visueller Sinneseindrücke belassen will, sondern „den Standpunkt des Eingeborenen, *seinen* Bezug zum Leben (...) verstehen und sich *seine* Sicht seiner Welt vor Augen (...) führen“[657] will, von den Werten, Normen und Verhaltensweisen seiner eigenen Kultur lösen. Das kann ihm allerdings nur gelingen, indem er über persönliche Erfahrung mit der fremden Kultur diese in all ihren Aspekten kennen lernt. An der Auseinandersetzung mit der eigenen Person und dem Einbringen der eigenen Persönlichkeit kommt der Feldforscher nicht vorbei.

Ein Schüler Malinowskis, E.E. Evans-Pritchard, betonte die subjektive Seite der Feldforschung und ging einen entscheidenden Schritt weiter, indem er die Ethnographie zur Kunst erklärte[658]. Er stellte einen Katalog von konstitutionellen Eigenschaften auf, über die ein solcher Künstler-Ethnograph verfügen müsse. Im Zentrum standen dabei intuitive Kräfte und der Einsatz der ganzen Persönlichkeit[659]. Aber auch bei der Betonung der Subjektivität stand selbstbewusst der wissenschaftliche Ertrag der Feldforschung außer Zweifel[660]. Ebenfalls auf Intuition setzte Margaret Mead mit ihrem Anspruch, das Grundprinzip einer Kultur durch erhöhte Sensibilität für Formen, Stimmungen, Gesten und Verhaltensweisen zu erfassen[661].

---

656 In einem Vorwort in Raymond Firths Buch „We, the Tikopia“ schrieb er 1936: dass „die Kulturanthropologie kein Sammelsurium von Parolen oder Etikettierungen, keine Fabrik impressionistischer Verkürzungen oder auf Mutmaßungen basierende Rekonstruktion zu sein braucht“, sondern „(...) eine Sozialwissenschaft - (...), die Naturwissenschaft unter den sozialen Studien“ ist, zit. nach Clifford Geertz, Die künstlichen Wilden, München 1990, S. 19

657 Kohl, ebd., S. 110

658 „ (...) social anthropology is best regarded as an art and not as a natural science.“ zit. nach ebd. S. 103

659 „Anthropological fieldwork requires in addition to a theoretical knowledge and technical training a certain kind of character and temperament. Some men cannot stand the strain of isolation, especially what are often incomfortable and unhealthy conditions. Others cannot make the intellectual and emotional transference required (...) To succeed in this feed, a man must be able to abandon himself without reserve, and must also have intuitive powers which not all possess.“ Zit. nach ebd. S. 42

660 „Für einen Menschen, der weiß, wonach er sucht und wie er danach suchen soll, ist es fast unmöglich, sich über die Fakten zu täuschen, wenn er zwei Jahre unter einem kleinen und kulturell homogenen Volk verbringt und nichts anderes tut, als ihre Lebensweise zu studieren. Zit . nach Geertz (1990), S. 66

661 James Clifford, Über ethnographische Autorität, in: Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hrsg.), Kultur, soziale Praxis, Text, Frankfurt/M. 1993, S. 127

Claude Levi-Strass schließlich versuchte, die (künstlerische) Subjektivität und die positivistische Objektivität in der Ethnologie auszubalancieren. Er stellte den Prozess von Selbst- und Fremderfahrung in das Zentrum seines kommunikationstheoretischen Ansatzes der strukturalen Anthropologie. Die Feldarbeit erklärte er nicht nur zum Korrelat zur theoretischen Analyse, sondern zum unerlässlichen Prüfstein im Leben eines Anthropologen, der zugleich kathartische Wirkung für sein eigenes Leben hat, der im Sinne einer Initiation aus ihm einen neuen Menschen mache[662]. Doch er blieb um Objektivität bemüht und proklamierte für die strukturale Anthropologie eine prominente Stellung im System der Wissenschaften[663].

Wissenschaftliche Objektivität ist für alle Ethnologen in der klassischen Phase ihrer Disziplin durch die während der Feldforschung ermittelten Daten gewährleistet, denn der Forscher ist ja weit von ihnen distanziert und befindet sich dementsprechend in einer Art interesselosem Verhältnis, er ist nicht schon von jeher auch in seinem Leben mit ihnen involviert wie etwa der Sozialwissenschaftler mit Phänomen seiner eigenen Kultur. Gleichwohl können insbesondere für Lévi-Strauss die fremden Gesellschaften subjektiv erfahren werden, „insofern in den ‚primitiven' Gesellschaften, aufgrund der sie kennzeichnenden Authentizität der kommunikativen Beziehungen, die soziale Tatsache sich noch der jeweils individuellen Erfahrung verkörpert, bleibt sie subjektiv wie objektiv erfassbar."[664]

Halten wir fest, dass grundsätzlich und anders als bei anderen Wissenschaften vom Ethnologen hoher persönlicher Einsatz, eine durchaus extreme Form von Selbsterfahrung, Grundvoraussetzung ist.

> „Der Ethnograph ist in die Gesellschaft, deren wissenschaftliche, und das heißt eben auch: objektive Darstellung er anstrebt, subjektiv involviert. Er ist Subjekt und Objekt der Forschung zugleich, er ist Beobachter, Instrument der Beobachtung und Beobachteter in einem."[665]

Er tritt in ein vielmaschiges Beziehungsnetz ein, das ihn mehr oder weniger persönlich gefangen nimmt, in dem er persönlich wachsen und wissenschaftlich scheitern kann oder umgekehrt, über das sich persönliche Projektionen stülpen können. Keinesfalls ist der Forscher ein Medium, dem es gelingt, die Realität, so wie sie ist, aufzuzeichnen und zu vermitteln. Allein kann er durch das Bewusstsein über sein persönliches Gepäck möglicherweise einen Teil der Verzerrungen neutralisieren. Die Gefahr von Umkehrungen im Sinne von Umdeutungen des aufgenommen Datenmaterials unter

---

[662] siehe auch Kohl (1993), S. 87/88

[663] Letztendlich war aber die Feldforschung bei ihm doch nicht das Wesentliche, seine Aufenthalte bei den fremden Kulturen beschränkten sich auf wenige Wochen.

[664] ebd., S. 85

[665] Kohl (1993), S. 114

Bezug auf die eigene Kultur bleibt stets immanent. Hundertprozentige Objektivität jedoch - dies als Fazit dieses Abschnitts - ist auch der Wissenschaft Ethnologie nicht möglich.

4.1.7. Ein Repräsentationsproblem: ethnologische Darstellungen fremder Kulturen

Auf die Darstellung der fremden Kulturen, ja explizit auf das Schreiben, fiel in den letzen zwei Jahrzehnten die Aufmerksamkeit in neuen ethnologischen Ansätzen, die auf Kritik und Revision der eigenen Disziplin setzen. Hier nun ist auch Baumgartens Kritik an der Ethnologie angesiedelt. Er selbst bezog sich ja neben frühen Reiseberichten hauptsächlich auf ethnologische Darstellungen und in ihnen schlägt sich die jeweilige Auffassung des Faches sowie das Verhältnis zum Gegenüber nieder. Wobei betont werden muss, dass neben der Kritik die ethnologische Literatur auch immer als Stimulanz für imaginäre Reisen gesehen werden muss.

Feldforschung ist das kennzeichnende Merkmal der Ethnologie. Die ganzheitliche Perspektive der teilnehmenden Beobachtung forderte das volle Einlassen auf die fremde Kultur über einen längeren Zeitraum hinweg und zielte auf möglichst präzise Objekterfassung. Sie stand am Anfang der klassisch-wissenschaftlichen ethnologischen Epoche. Ihre Resultate schlagen sich in Dokumenten wie dem Arbeitstagebuch, einer linguistischen Kartei, einem Herbarium, Skizzen, Photos, Tonbandaufzeichnungen, Genealogien, Gesprächsprotokollen nieder. Ihr entspricht ein wissenschaftliches Darstellungsgenre, nämlich die ethnographische Monographie: Der Text sollte keine persönlichen Züge tragen. Malinowski hatte den Weg vorgezeichnet. Es war die Zeit, „als man noch dem ‚unschuldigen' Glauben anhängen durfte, subjektiv Erlebtes und objektiv Erfasstes voneinander trennen zu können - und zu müssen“[666]. Die Erfahrung der Feldarbeit verwandelt sich in eine trockene, wissenschaftliche Abhandlung. Persönliches oder das Dilemma der Autorschaft wurden ins Vorwort verbannt, und dieses wurde zu einer „eigenen literarischen Gattung“[667], mithin zu einer Art „Rechenschaftsbericht“[668], der spannender und lebensnaher ist als der eigentliche wissenschaftliche Text über die fremde Kultur. Mit der Monographie glaubte man ein den kleinen geschlossenen Gesellschaften entsprechendes Repräsentationsmedium parat zu haben. Dabei waren und sind ihr Aufbau und ihre Methodik erstaunlich stereotyp. Meist sind sie im Präsens geschrieben, sie bilden Momentaufnahmen der Gesellschaften, sie geben sich den Anschein objektiver Beschreibung, orientieren sich am naturwissenschaftlichen Laborbericht, sind nach den Institutionen der eigenen Gesellschaft wie Sozialordnung, Wirtschaft, Politik, Religion gegliedert. Das führte zu

---

666 Reinhard Krapfer u.a. Vorwort der Herausgeber, in: ders., u.a., Wegmarken. Eine Bibliothek der ethnologischen Imagination, Trickster Jahrbuch Band 2, Wuppertal 1998, S. 9

667 ebd.

668 ebd.

einer ganzen Reihe von einander äußerst ähnlichen Büchern, in der Aufmachung und Visualisierung wie in der Konzeption. Überhaupt spielten das Visuelle und die sinnliche Aufbereitung eine geringe Rolle. Ausnahmen hierfür sind etwa die Publikationen Evans-Pitchards, die mit Photos, Zeichnungen, Diagrammen und visuellen Fußnoten am Rande des Textes Vorstellungen verbildlichen wollen.

Die klassische Epoche der Ethnologie mit dem Feldforschungsparadigma und der Monographie als Darstellungsform markiert wieder ein mit Malinowski verbundenes Datum. 1967 werden posthum seine Feldtagebücher veröffentlicht[669]. In diesen privaten Aufzeichnungen zerfällt das Bild des souverän teilnehmend beobachtenden Forschers. Aus ihnen spricht die Einsamkeit des Ethnographen, sein Unvermögen, wirklich intensive Beziehungen zu den Menschen der zu untersuchenden Kultur aufzubauen. Nun rückte eine literarische Gattung, das Tagebuch, wenn auch vom Autor unbeabsichtigt, in das Zentrum des ethnologischen Diskurses und löste vor dem Hintergrund der mittlerweile veränderten weltpolitischen Situation eine breite erkenntnistheoretische Auseinandersetzung an. Doch bevor wir uns mit diesen neuesten Entwicklungen, in denen die Ethnologie sich auch Richtung anderer Disziplinen und der Kunst hin öffnet, befassen, soll im Folgenden näher auf die Tradition persönlich gefärbter Berichte im ethnologischen Kontext eingegangen werden

4.1.8. Künstler-Ethnographen der Moderne

In den 1920er und 1930er Jahren waren es eher ethnologische Außenseiter, die über ihre Feldforschung keine objektzentrierten klassischen Monographien erstellten, sondern den Forschungsprozess offenkundig machten, indem sie die subjektiven Anteile ihrer Tätigkeit im Feld betonten und ihre Gefühle, Sehnsüchte, Ängste ausdrückten[670]. Mittlerweile wird von einigen Ethnologen der Terminus „professionelle Kunst"[671] gebraucht, um langzeitliche Studien zu bezeichnen, deren Ergebnisse nicht nur trockene Fakten sind, sondern eher literarische Darstellungen. Gleichzeitig bezeichnet der Terminus auch „als notwendig betrachtete und nicht lehrbare Sensibilität für die Erfahrung fremder Alltagswelten"[672].

---

669 Bronsislaw Malinowski, Ein Tagebuch im strikten Sinne des Wortes, Neuguinea 1914-18, Frankfurt 1985. Ein wirkliches Novum ist das Tagebuch nicht. Malinowski war keineswegs der erste und einzige, der persönlich gefärbte Tagebücher verfasste. Aber es war umso erstaunlicher, als er in seinen sonstigen Studien diese Seite aussparte. Sein Tagebuch war eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt.

670 Der Bogen spannt sich bis zu ethnographischen Erfahrungsberichten des Britischen Ethnologen Nigel Barley, in denen er breit die Widrigkeiten und seine persönlichen Stimmungen schildert, während die Umgebung zur bloßen Kulisse wird. Siehe auch: Nigel Barley, Die Raupenplage, von einem, der auszog, Ethnologie zu betreiben, Stuttgart 1989 und ders., Traumatische Tropen, Notizen aus meiner Lehmhütte, Stuttgart 1983

671 M. Gluckmann, zit. nach Ina-Maria Greverus, Kultur und Alltagswelt, München 1978, S. 115

672 ebd.

Vor allem französische Ethnologen waren es, die frühe Zeugnisse eines „ethnographischen Konfessionalismus“[673] verfassten. Beispielhaft seien hier nur Victor Segalen [674], Aimé Césaire[675] und Michel Leiris[676] erwähnt. Der 1934 veröffentlichte Bericht der Teilnahme von Leiris an der Dakar-Djibouti-Expedition in den Jahren 1931-33 trägt den bezeichnenden Titel „L’Afrique fantôme“. Darauf hat bereits Baumgarten angespielt (2.2.3.). Leiris war zunächst Schriftsteller, der bis 1929 aktiv an der surrealistischen Bewegung teilgenommen hatte. Provokation, Revolte und Grenzüberschreitungen praktizierte er als surrealistischer Dichter, zu dessen Erfahrungsrepertoire die Öffnung zum Traum und zum Unbewussten gehörten, das Zulassen von Chaos und das Ausprobieren zwischen Bewusstem und Unbewusstem. Kunst hatte dabei die Funktion, eine neue Zivilisation und einen neuen ganzheitlichen Menschen zu erfassen und paradigmatisch vorzuleben. Entsprechend jagte sein Wissenschaftsverständnis als Ethnologe, als der er 1930 erstmals den Aufsatz „L’Oeil de l’ethnographie“ publizierte, keinem Objektivitätsideal nach: „Ethnologie ist eine Wissenschaft, in der sich der Forscher vielleicht persönlicher verbürgt als in jeder anderen Wissenschaft.“[677] Leiris ist sich der besonderen Kommunikationssituation, in der er als Ethnologe steht, bewusst. Sein Augenmerk gilt daher der Beobachtungssituation, mit der der Ethnologe die Lebenszusammenhänge und „sozialen Tatsachen“ erfassen will. Diese ist untrennbar mit der Persönlichkeit des Beobachters verbunden, seiner Sprache, seinem Körper, seinen Wahrnehmungsmechanismen usw., die von einem gesellschaftlichen System und einer Vergangenheit geprägt sind. Oder, wie Hans-Jürgen Heinrichs feststellte: „der Beobachter verrät mehr wissenschaftlich Auswertbares als das untersuchte Objekt.“[678]

Leiris sagte sich zwar als Künstler von der surrealistischen Bewegung los und wechselte in den Beruf des Ethnographen, doch Eigenanalyse in Form von Rekonstruktionen seiner Kindheit und Beschreibungen und Erforschung seiner Traum- und Alltagswelt, Aufdeckung seiner Verhaltensweisen und Neigungen und Vermittlungen der Phänomene des Fremden vermischen sich. „Leiris ist Ethnologe des Selbst und der Anderen - sein System: das übergreifende System der Kulturen und

---

673 Kohl, Ethnologie, S. 123

674 siehe auch Victor Segalen, Die Ästhetik des Diversen, Frankfurt/M. 1983. Zu Segalen: James Clifford, A Poetics of Displacement: Victor Segalen, in: ders., The Predicament of Culture, Cambridge/Mass., 1988, S. 152-165

675 siehe James Clifford, A Politics of Neologism: Aimé Césaire, ebd., S. 175

676 Michel Leiris, Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933, Erster und Zweiter Teil, Frankfurt/M. 1985. s.a. Hans-Jürgen Heinrichs, Ein Leben als Künstler und Ethnologe. Über Michel Leiris, Frankfurt/M. 1981, James Clifford, Tell About your Trip: Michel Leiris, in: a.a.O., S. 165-175

677 zit. nach Hans-Jürgen Heinrichs, Ein Leben als Künstler und Ethnologe. Über Michel Leiris, Frankfurt/M. 1981, S. 36

678 ebd., S. 47

Vorstellungswelten."[679] Dokument seiner ethnologischen, poetischen und existentiellen Auffassung ist das Tagebuch seiner ersten ethnographischen Expedition von Dakar nach Djibuti, an der er als Sekretär und Archivar Marcel Griaules teilnahm. Es ist jedoch keineswegs eine Chronik der Reise, sondern Leiris enthüllte seine persönlichen Erfahrungen und stellte die Feldforschung, ihre Ziele, Methoden und Ideale in Frage. Die eurozentristische Idee, dem Fremden authentisch begegnen zu können und es dadurch objektiv zu dokumentieren, wird entlarvt als brutale Geste der Vereinnahmung, ja des Raubs. Leiris deckt gnadenlos auf, was sich hinter dem Mythos des Ethnologen und hinter den Segen der Zivilisation verbirgt. Die Tagebücher vermitteln die Kehrseite der offiziellen Version der Dakar-Djibouti-Expedition. Begierig wurden Objekte für das Musée de l'Homme gerafft, deren ästhetischen Reizen das Auge des Künstlers Leiris jedoch nicht erliegen konnte, darüber hinaus hat die Expedition Photographien, Fragebögen, Tabellen und phonographische Dokumente als Forschungsmaterialien für die Ethnologie geliefert.

Wie bereits erwähnt, war auch Claude Lèvi-Strauss mit dem Kreis der Surrealisten eng verbunden, vor allem im amerikanischen Exil mit seinen Freunden Max Ernst und André Breton. Von den Surrealisten wurden überkommene, verbindliche Bedeutungen in Frage gestellt, an deren Stelle nun die mögliche Aura des Poetischen, Ungewöhnlichen, Geheimnisvollen und Eigenartigen treten konnte. Auch Lévi-Strauss' Blick war durch die Sichtweise der Surrealisten geschult. So verglich er in seinem Reisebericht „Traurige Tropen" den Anblick verfallener Telegraphenleitungen mitten im Urwald mit einem Bild Tanguys[680]. Tatsächlich ist für ihn Kunst „ein Wegweiser, ein Lehrinstrument, eine Anleitung für die Wirklichkeit gewissermaßen"[681]. Er glaubte, dass eine „totale Transformation der Ethnologie (...) dem Surrealismus zugeschrieben werden kann"[682]. Sein Reisebericht, der zugleich als sein persönliches Bekenntnis betrachtet werden kann, ist voller Melancholie über jene verpasste historische Begegnung, als im 16. Jahrhundert die Europäer in der Neuen Welt landeten und diese zerstörten, statt sie in ihrer Eigenart zu entdecken und den Dialog mit ihr aufzunehmen. Der 1908 in Brüssel als Sohn des Kunstmalers Raymond Lévi-Strauss geborene Anthropologe schildert darin seine Erfahrungen in Brasilien, seine Besuche in Haziendas und Ghost Towns der Kolonialzeit, seine Begegnungen mit Weißen und Mischlingen und seine Reisen zu den Resten indianischer Kulturen. Das Buch nimmt im komplexen Werk von Lévi-Strauss einen herausragenden Platz ein. Mit ihm stellte er das, was Ethnologie ist, in Frage. Es ist keine wissenschaftliche Arbeit, sondern markiert eher die Abwendung von der

---

679 ebd., S. 69

680 Claude Lévi-Strauss, Traurige Tropen, Frankfurt/M., 1993, S. 264

681 Claude Lévi-Strauss, „Primitive" und „Zivilisierte", nach Gesprächen aufgezeichnet von Georges Charbonnier, Zürich 1972, S. 135

682 Lévi-Strauss, Mythos und Bedeutung, Frankfurt/M. 1980, S. 116

klassischen wissenschaftlichen Arbeit und damit eine persönliche Standortbestimmung. Die Existenz des Ethnographen versteht er als „Versuch der Wiedergutmachung“ und als Symbol der Sühne“[683]. In den Traurigen Tropen verwischen sich in ihm die Grenzen zwischen ethnographischem Bericht, persönlichen Bekenntnissen, Autobiographie, theoretischen Reflexionen und literarischem Essay. „Lévi-Strauss ist Gelehrter und Künstler zugleich. Die Wahl seiner Themen, Beispiele, Bezugrahmen und Vergleiche ist durch einen erstaunlichen Eklektizismus gekennzeichnet.“[684]

Die postmoderne ethnologische Diskussion führt schließlich hin zu für das Thema Kunst und Ethnologie relevanten Ansätzen. Sie werden anders als Lévi-Strauss nicht nur deshalb besprochen, weil Baumgartens Arbeiten mit Schriften zahlreiche Aspekte ins bildnerische Medium transformierte, sondern weil nun auch die Ethnologie ihren objektiv-wissenschaftlichen Status in Frage stellt und sich anderen Disziplinen gegenüber, zu denen nicht zuletzt die Kunst zählt, in neuer Form zu öffnen beginnt.

4.2. Neuere theoretische Entwicklungen der Ethnographie zum Kernproblem

Selbstkritik und Selbstreflexion sind spätestens mit den „Künstler-Ethnographen“ wie Leiris in den ethnologischen Diskurs eingezogen. Der französische Strukturalismus von Lévi-Strauss brachte neue Anstöße in die Disziplin, auch wenn seine Auswirkungen eher über sein eigenes Fach hinausreichten. Die Zeiten des wissenschaftlichen Ethnographen, der auszieht, um die Kulturen ferner Länder zu entdecken, zu erforschen und zu verstehen, sind seit Lévi-Strauss vorbei und einer kritischen Revision unterzogen worden.

Die Ethnologie hatte sich im historischen Kontext der kolonialen Expansion Europas herausgebildet. So stand die Ausbildung der empirischen Ausrichtung in engem Zusammenhang mit dem herrschaftspolitischen Interesse an Kenntnissen über die Kultur der Kolonien. Ethnologie wurde zu einer Staatsangelegenheit. Mit der Veränderung der weltpolitischen Situation und dem Ende der Kolonialherrschaft war es zwangsläufig mit dem Boom europäischer Ethnologie vorbei. Möglicherweise auch weil Forschungsmittel ausblieben, wurde nun eine Reflexion über die Bedingtheit und die Möglichkeiten der Disziplin ausgelöst. Nun wollte sich die Ethnologie von den kolonialen Machtverhältnissen lösen, auf denen sie beruhte. Dazu musste sie sich neu definieren, denn nichts, wie William S. Willis, Jr. Ende der 1960er Jahre feststellte, blieb mehr beim Alten: „Yet there is now real reason to fear for the future of anthropology. The end of

---

683 Claude Lévi-Strauss, zit. nach Fink-Eitel, S. 35
684 Dan Sperber, Das Wissen des Ethnologen, Frankfurt/Main u.a. 1989, S. 111

imperialism is probable contingency. Its end will mean the end of what has been anthropology (...).“[685]

Dennoch war statt Panik eher Umdenken in einer Zeit wachsender Kommunikation und interkultureller Bewegungen angezeigt, denn: „Diese mehrdeutige, vielstimmige Welt macht es zunehmend schwierig, sich die menschliche Vielfältigkeit in abgegrenzte unabhängige Kulturen eingeschrieben vorzustellen.“[686] Spätestens jetzt musste die Vorstellung von Kulturen als homogenen Ganzheiten zugunsten eines auf Kulturenvermischung ausgerichteten Verständnisses aufgegeben werden. Das eröffnete aber neue Blickwinkel und Perspektiven für die Disziplin.

Vor allem in den USA erlebte nach dem zweiten Weltkrieg die Ethnologie als Cultural Anthropology einen enormen Aufschwung an den Universitäten und entwickelt seither neue theoretische Ansätze[687]. Das Postulat der Feldforschung tritt in den Hintergrund. Stattdessen richtet sich das Augenmerk auf die ethnologischen Darstellungen fremder Kulturen selbst, und es werden Untersuchungen zu den Repräsentationsstrategien angestellt. Nach dem Fremden und, in Ansätzen, dem Forscher wird nun die Wissenschaft selbst zum Objekt der Ethnologie. Es war in etwa die Zeit Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre, als sich die Kunst bereits ihrer Mittel und Medien vergewissert hatte und sich daran machte, explizit die eigene Kultur zu analysieren und ihre Rolle darin zu definieren.

Bereits in den 50er Jahren begründeten kritische amerikanische Anthropologen die so genannte „new ethnography“, welche die alte Trennung zwischen Theorie und Praxis aufheben wollte und die Ethnographie, die ja für den Feldforschungs- und Datensammlungspart zuständig war, selbst zum theoretischen Unterfangen erklärte. Während die meisten die Ethnographie mit neuen Regeln und Methoden ausstatten wollten, lenkte nach Johannes Fabian vor allem Dell Hymes die Aufmerksamkeit auf das anthropologische Schreiben selbst und stellte die Objektivität der Wissenschaft Ethnologie in Frage[688]. Diese „Wende zur Sprache“[689] legte den Grundstock zur postmodernen ethnologischen Diskussion. Näher kann darauf nicht eingegangen werden, aber allein die Bewusstmachung dieser Tatsache ist wichtig, da Joseph Kosuth an der New School of Social Research in New York bei Bob Scholte und Stanley

---

685 William S. Willis, Jr., Skeletons in Anthropological Closet, in: Dell Hymes, Reinventing Anthropology, New York 1969, S. 146

686 James Clifford, Über ethnographische Autorität, in: Berg/Fuchs, S. 109

687 Wesentlich später entwickelt sich im Kontext der Cultural Studies auch eine deutsche Form: Kulturanthropologie, die von der Ethnologie ausging. Siehe dazu: Assmann, Aleida u.a. Positionen der Kulturanthropologie, Frankfurt 2004

688 Johannes Fabian, Präsenz und Repräsentation, in: Berg, Eberhard und Fuchs, Martin, Kultur, soziale Praxis, Text, Frankfurt/M. 1993, S. 343/344

689 ebd., S. 344

Diamond studierte, also bei amerikanischen Ethnologen im Umkreis von Hymes (siehe auch 3.3.2.4.)[690]. Die Hinwendung zur Sprache in Kunst und Ethnologie verlief parallel und fand in dieser Begegnung eine konkrete Überschneidung.

Zur moralisch-politischen Frage nach der Rolle der Ethnographie im imperialistischen Machtspiel gesellten sich nun Fragen, die sich an den für die wissenschaftliche Disziplin spezifischen Diskurs selbst richten. Im Zuge der postmodernen Debatten ist es auch in der Anthropologie zu einer selbstreflexiven Auseinandersetzung mit dem Problem der kulturellen Alterität und dem Umgang mit dem Anderen gekommen. Im Zentrum der Diskussion stand die kritische Frage nach der möglichen fiktionalen Dimension ethnographischer Texte, der Konstitution des Subjekts des Anthropologen und seines Forschungsfeldes durch seine Texte. Im Zentrum der Kritik am Objektivierungsverfahren der Wissenschaft stand die Frage der Repräsentation. Ist das Untersuchungsfeld wahrhaft beschrieben oder ist mittels Mustern seiner eigenen Sprache, Mentalität und Vorstellungskraft nur ein Bild desselben gemalt worden[691]? In diesem Kontext entstand auch das Konzept einer dialogischen Anthropologie, die auf gleichberechtigte Kommunikation zwischen dem Ethnologen und dem Mitglied einer fremden Kultur zielt[692]. Diese neueren Ansätze brachten es mit sich, dass der Szientismus und mit ihm „die Gläubigkeit an die heilbringende(n) Wissenschaft“[693], die Leitmotive der modernen Ethnologie waren, ihre Vormachtstellung verloren haben. Stattdessen vereint die Cultural Anthropology eine Vielzahl unschiedlicher theoretischer Ansätze. „Der gegenwärtige Spielstand in der Disziplin ist zugleich ungeordnet und einfallsreich, planlos und vielfältig.“[694] Die unterschiedlichen Facetten sollen hier nicht im Einzelnen

---

690 Verschiedene kritische Aufsätze sind versammelt in: Dell Hymes (Hrsg.), Reinventing Anthropology, New York 196. Vor allem Dell Hymes, The Use of Anthropolgy: Critical, Political, Personal, S. 3-83, Stanley Diamond, Anthropology in Question, S. 401-430 und Bob Scholte, Toward a Reflexive and Critical Anthropology, S. 430-459. Darüber hinaus siehe Dell Hymes und Florian Coulmas, Soziolinguistik. Zur Ethnographie der Kommunikation, Frankfurt 2002

691 Siehe James Clifford, On ethnographic authority, in: Representations 2, 1983, S. 118-146 (dt. Über ethnographische Autorität, in: Berg/Fuchs, (Hrsg.), Kultur, soziale Praxis, Text, Frankfurt/M. 1993, S. 109-158), George E. Marcus und Dick E. Cushman, Ethnography as a Text, in: Annual Review of Anthroplogy 11, 1982, S. 25-69,.

692 Zur Aktualität der Frage des Dialogischen, der Rolle der Interpretation und der Frage der Alterität in der philosophischen, literaturtheoretischen und anthropologischen Diskussion der 80er Jahre siehe Tullio Maranhão (Hrsg.) The Interpretation of Dialogue, Chicago u.a. 1990. Dazu siehe auch: Dell Hymes und Florian Coulmas, Soziolinguistik. Zur Ethnographie der Kommunikation, Frankfurt 2002

693 Clifford Geertz, Die künstlichen Wilden, Anthropologen als Schriftsteller, München 1990, S. 141. In diesem Buch geht Geertz der Frage nach, wer wir sind, die für die Fremden sprechen. Er analysiert die Texte von vier Ethnologen (Claude Lévi-Strauss, E. E. Evans-Pritchards, Bronislaw Malinowski, Ruth Benedict) und beschreibt ihre wissenschaftlichen Werke als romanhafte subjektive Erlebnisberichte, indem der Andere als Kunstfigur rekonstruiert wird, jedoch nie erkannt wird. Schließlich plädiert er dafür, die Texte nicht nur im Hinblick auf ihre Wissenschaftlichkeit zu betrachten, sondern sie selbst wie Beispiele der Erzählliteratur zu interpretieren und zu kritisieren.

694 ders., ebd., S. 142

dargelegt werden. Dennoch kristallisieren sich bei näherer Betrachtung einige zentrale wichtige Aspekte heraus, die für unseren Kontext erhellend sind und die Kunst und Ethnologie in ihren Intentionen näher zusammenbringen. Daher seien sie im Folgenden skizziert. Die neuen Begegnungen zwischen Kunst und Ethnographie formieren sich nicht mehr in erster Linie über ein fremdes Anderes. Verbindend wird die grundsätzliche Überprüfung der Rolle und der Aufgaben, dies vollzieht sich jedoch unter Reflexion der aktuellen gesellschaftlichen und kulturellen Situation, die nicht mehr losgelöst von der Geschichte des Kolonialismus gesehen werden kann.

4.2.1. Zwei grundlegende Paradigmen

Die neuere Diskussion in der Ethnologie ist durch zwei grundsätzliche Stränge bestimmt. Für den einen Strang ist wesentlich die Auffassung der Kultur als Text, für die Clifford Geertz steht und die schließlich in James Cliffords und Georges Marcus' Writing Culture Debatte[695] mündet, die die Frage nach der Darstellbarkeit fremder Kulturen ausgeworfen hat und die Krise der Repräsentation zugespitzt hat. Ethnologie spielt sich hier nurmehr auf einer Metaebene ab und ist von der Forschung abgekoppelt. Der andere Strang sucht gerade nach praktischeren Anwendungen und setzt auf Dialog und Interaktion statt nur auf teilnehmende Beobachtung.

4.2.1.1. Kultur als Text

> „'Was macht der Ethnograph' – Antwort: er schreibt."[696]

Clifford Geertz initiierte ein neues literarisches Bewusstsein in der Ethnologie und löste die Bewegung der Reflexion über das ethnographische Tun entscheidend mit aus. Durch die Übertragung der Texthermeneutik auf das Feld sozialen Handelns lenkte er die Aufmerksamkeit auf die Problematik des Schreibens, auf die Autorschaft sowie auf die Konstruiertheit sozialwissenschaftlicher Darstellungen. Bereits durch die 1973 veröffentlichte Publikation „Thick Description. Toward an Interpretative Theory of Culture"[697] forderte Clifford Geertz, dass es die Ethnologie nicht mehr bei der Beschreibung der empirisch erforschten Daten und Fakten belassen könne, sondern sie müsse eine Darstellungsform entwickeln, „die dem Handeln und Denken der Einheimischen als eine interpretativ zu erschließende innere Logik zugrunde liegt."[698]

---

695 James Clifford und Georges Marcus, Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography, Berkeley 1986

696 Clifford Geertz, zit. nach Werner Petermann, Die Geschichte der Ethnologie, Wuppertal 2004, S. 987

697 Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures. Selected Essays, New York, 1973 (dt. Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt/M., 1983)

698 Kohl (1993), S. 165

Er entwickelte ausgehend von der „Frage, wie Symbole das Wahrnehmen, Fühlen und Denken formen und dem sozialen Leben Bedeutung verleihen“[699], die so genannte interpretative Anthropologie. Diese geht davon aus, dass die Wahrnehmung von Natur und Landschaften durch Geschichte und Geschichten, Mythen, Legenden und Erinnerungen geprägt ist. Die Welt des Menschen ist eine Welt voll Bedeutungen, eine immer schon interpretierte Welt, eine objektive, nackte Wirklichkeit existiert also nicht. Alles ist bedeutsam und durch Zeichen und Texte überformt, aus denen das kulturelle Gedächtnis durchscheint. Kultur ist demnach lesbar wie ein Text.

> „Für die interpretative Kulturanthropologie gibt es nun keine geschlossenen Strukturen und kein einheitliches kulturelles Gesamtgefüge mehr, sondern Kultur ist vielmehr eine Konstellation von Texten, die - über das geschriebene oder gesprochene Wort hinaus - auch in Ritualen, Theater, Gebärden, Festen usw. sind.“[700]

Daraus folgt:

> „Das Arbeitsfeld einer interpretativen Ethnologie erstreckt sich auf das Spektrum menschlicher Betätigungen, Artikulationsweisen und Objektivierungen, die symbolischen Dimensionen sozialen Handelns, in seiner ganzen Breite - von Kunst, Religion, Ideologie und Wissenschaft bis hin zu Recht, Moral und Common Sense.“[701]

Doch wie können fremde Lebenswelten und Weltentwürfe konkret vom westlichen Ethnologen erschlossen werden? Schließlich sollen sie laut Berg/Fuchs auch zur Erweiterung des eigenen Horizonts genutzt werden[702]. Die Wende zur Hermeneutik bedingt gleichsam eine Neudefinition ethnographischer Arbeit. Nun kann es nicht mehr um Verhaltensbeobachtung und ähnliches gehen, sondern die Sichtweise der Einheimischen, ihr Symbolsystem und dessen Logik, müssen entschlüsselt und übersetzt werden. So muss der Ethnologe in Anlehnung an Paul Ricœur, der die hermeneutische Begründung der Sozialwissenschaft versucht hat, zunächst den mündlichen Dialog niederschreiben und den Bedeutungsgehalt herausdestillieren. Schließlich besteht ein wichtiger Aspekt seiner Tätigkeit im Auslegen, „Lesen“ von Handlungen.

> „Ethnographie betreiben gleicht dem Versuch ein Manuskript zu lesen (im Sinne von eine Lesart entwickeln), das fremdartig, verblasst, unvollständig, voll von Widersprüchen, fragwürdigen Verbesserungen und tendenziösen Kommentaren ist,

---

699 Kohl (1993), S. 165

700 Doris Bachmann-Medick, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Frankfurt/M., 1996, S. 9/10

701 Berg/Fuchs, Phänomenologie der Differenz, in: dies.(Hrsg.), Kultur, soziale Praxis, Text, Frankfurt/M 1993, S. 44f.

702 siehe Fuchs/Berg (1993), S. 44

> aber nicht in konventionellen Lautzeichen, sondern in vergänglichen Beispielen geformten Verhaltens geschrieben ist.“[703]

Voraussetzung für ein solches Vorgehen, für die „Dichte Beschreibung“ kultureller Texte ist die Konzentration auf das Besondere, auf das Lokale und das Detail, die minutiös beschrieben werden. Ein konkretes Beispiel für dieses Vorgehen gibt Geertz selbst in seinem Essay „Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight“ von 1972[704]. Es handelt sich um eine „dichte Beschreibung“ eines kulturellen Schlüsselrituals, den auf den Dorfplätzen Balis durchgeführten Hahnenkampf. Diesen betrachtet er als eine Art „Kunstform“[705], die vergleichbar mit westlicher Kunst und Literatur ist. Tatsächlich sprengt er hier die formalen Grenzen der ethnologischen Schreibweise und nutzt die literarische Umsetzung im Sinne einer Erzählung, um den Leser regelrecht zu verführen[706] und emotional einzubeziehen.

Doch im wörtlichen Sinne kann kaum eine fremde Kultur von einem nur temporär und marginal in diese involvierten Wissenschaftler gelesen werden. Das Dokument, das sich vor ihm ausbreitet, kann nur im Dialog mit den Kulturangehörigen, und damit über ihre Interpretation, erschlossen werden. Der Andere taucht nun als Produzent seiner eigenen Interpretationen auf und trägt Merkmale eines Subjekts im westlichen Sinne. Berg/Fuchs kritisieren an Clifford Geertz, dass von Dialog keine Rede sein kann, wenn der Betrachter nur über die Schultern der Einheimischen die als Text ausgebreitete Kultur zu lesen braucht[707]. Der Anthropologe bleibt also das „aktive Subjekt, das in den Text der fremden Kultur eindringt“[708]. Die Handlungen, etwa der balinesische Hahnenkampf, werden von den Handlungssubjekten, hier also den Balinesen, abgelöst. Doch immerhin ist der konstruierte, fiktionale Charakter ethnographischer Darstellungen entlarvt[709]. Das bisherige Objekt der Ethnographie, die Anderen, können nicht mehr als gegeben vorausgesetzt werden, sondern erst die ethnographische Repräsentation macht aus dem Fremden den Anderen, und dazu kommt noch, dass im Sinne Gramscis der ethnologische Diskurs auch jenem Teil des „hegemonialen“ westlichen Kulturanspruchs unterliegt, der den Anderen von uns trennt. Johannes Fabian stellte denn auch die entscheidende Frage „How Anthropology Makes Its Object?“[710] und attestiert der Ethnologie ein stetes Zuarbeiten an asymmetrischer Repräsentation, die

---

[703] Geertz (1983), S. 15
[704] in: Geertz (1983), S. 206-260.
[705] Geertz (1983), S. 246
[706] Hans-Jürgen Heinrichs, Erzählte Welt. Lesarten der Wirklichkeit in Geschichte, Kunst und Wissenschaft, Hamburg 1996 , S. 299
[707] siehe Berg/Fuchs, (1993), S. 57
[708] ebd., S. 60
[709] siehe auch Geertz (1983), S. 23
[710] Johannes Fabian, Time and the Other: How Anthropology Makes Its Objects, New York 1983

den Anderen nicht nur in räumliche, sondern auch zeitliche Ferne verbannte und die Gleichzeitigkeit der kolonialen Situation ausblendete oder rechtfertigte.

Geertz läutete den Beginn der deutlich selbstreflexiven Phase der Ethnologie ein, das Arbeitsfeld der Ethnographie wird nun eine Metaebene und sie selbst zu einem „literarischen Genre“[711]. Doch die Bereitschaft zur Selbstbefragung resultierte bereits aus der verunsichernden Erfahrung der unmittelbaren Begegnung mit anderen Kulturen, je mehr die Ethnologie nicht zuletzt aufgrund der veränderten weltpolitischen Situation[712] sensibel für theoretische, gesellschaftskritische und methodenkritische Neuorientierungen wurde, die sich dann konkret in der Formation der Kulturwissenschaft niederschlägt, die im nächsten Kapitel zur Sprache kommt. Von der Mitte der 1970er Jahre an setzte die Diskussion zum Selbst- und Objektverständnis voll ein. Traditionelle Disziplinen und Diskursfelder wurden durchbrochen und im Sinne Derridas dekonstruiert. Konsens herrschte seitdem darüber, dass nicht mehr über und für andere gesprochen werden soll, sondern dass diese nun endlich selbst zu Wort kommen sollen. Aber wie?

4.2.1.2. Dialog

> „Ethnographie redet über und für Andere, mit denen sie doch vorher im Dialog gestanden haben muss.“[713]

Ethnographie ohne Dialog gibt es nicht, so wenig wie Kunst ohne Dialog. Selbst die monographische Darstellung einer Gesellschaft beruht auf einem direkten Kontakt mit ihr, und zudem muss auch Dialog zwischen dem Forscher und Mitgliedern der Gesellschaft stattgefunden haben. Doch immer ist eine „Instrumentalisierung der Kommunikation“ im Spiel, um wissenschaftliche Ergebnisse zu erlangen. Das ist ein Hauptgrund, weshalb sich Baumgarten während seines Aufenthaltes bei den Yanomami vom Status eines Ethnologen distanziert. So besteht er darauf, ihn hätten keine Zwecke dorthin geführt, zumindest kein Auftrag. Doch auch ein stark persönliches Interesse, sei es ihm Hinblick auf das eigene Leben und die Kunst, das zweifellos bei einem derart extremen Unternehmen mitspielt, stellt ein Ziel dar, dem der direkte Dialog mit den fremden Menschen dienen soll. Von solchen dialogischen Situationen bleibt in der Repräsentation nicht mehr viel übrig, streng genommen auch in Kunstwerken und Photographien Baumgartens nicht. Die Indianer bleiben reizvolle photographische Motive.

---

711 Petermann (2004), S. 1004

712 Talal Asad (Hrsg.), Anthropology and the Colonial Encounter, London 1973. Edward W. Said, Kultur und Imperialismus, Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht, Frankfurt/M. 1994

713 Berg/Fuchs (1993), S. 7

Ähnlich monologisch sind auch in der Ethnologie sowohl die objektzentrierten ethnographischen Feldmonographien als auch die bekenntnishaften Berichte, in denen das Subjekt des Forschers im Zentrum stand. In der Moderne, als sich beide Darstellungsformen herausbildeten, dienten die Anderen als Hintergrund, von dem man sich abhebt, und gleichzeitig werden sie angeeignet. Andere Lebensformen dienen als Spiegel und Gegenüber. Beispielhaft sei hier nur an die die Aneignung fremder Formen durch die Kunst erinnert, die das positive Andere zur eigenen Gesellschaft zu repräsentieren schienen und gleichzeitig von den Avantgardebewegungen benutzt worden sind, um die westliche Kultur voranzutreiben.

> „Die Ethnographie als Verwalterin dessen, von dem die Moderne sich abgrenzt und das durch diese Ausgrenzungen seine Bestimmung erhält, offenbart in ihrer Geschichte den prekären Status ihres Objektbereichs.“[714]

Die Ethnographie machte sich lange daran, möglichst die ganze Welt zu erschließen und ging fraglos davon aus, dass ihre „Studienobjekte“ das gleiche Interesse mit den Forschern teilen, d.h., dass sie keine weißen Flecken auf der Landkarte mehr sein wollen. Das konnte so lange gut gehen, bis die Forscher zugaben, dass solche Kongruenz kaum möglich ist[715]. Dringend nötig erschien es nun, den Anderen in der ethnographischen Repräsentation selbst sprechen zu lassen. Die dialogische Ethnographie will der asymmetrischen Konstellation zwischen dem Subjekt des Ethnographen und dem Objekt, seinem im Rahmen der teilnehmenden Beobachtung avisierten Untersuchungsgegenstand eine gleichberechtigte Kommunikation zwischen beiden Partnern entgegensetzen[716].

Zahlreiche Ethnographen versuchen dem Anderen durch dialogisch-experimentelle Ethnographie besser gerecht zu werden als im wissenschaftlichen Diskurs. Sie stellen die diskursiven Prozesse der Ethnographie in der Form eines Dialogs zwischen zwei Personen dar, die sich idealerweise als gleichberechtigte Gesprächspartner aktiv austauschen, um eine gemeinsame Sicht über die Realität zu erlangen. In hierzu grundlegenden Publikationen wie denen von Vincent Crapanzano oder Kevin Dwyers[717] vermischen sich wörtliche Wiedergaben der geführten Dialoge, Assoziationen und selbstreflexive Statements des Ethnographen. Ziel ist, „dass das Text gewordene

---

[714] Berg/Fuchs, Vorwort, in: S. 7

[715] Harald Streck hat eine solche Situation präzise beschrieben: Der betrogene Forscher, in: ders. Fröhliche Wissenschaft Ethnologie, Wuppertal 1997, S. 220 ff.
Teilweise kommunizierten die Leute der fremden Kulturen nämlich aus ganz anderen Intentionen heraus mit ihnen. Oder sagten Falsches, weil ihnen die „Ausfragesituation“ bewusst war und vermutet wurde, dass irgendeine Behörde dahinter stehe.

[716] siehe Dennis Tedlock, The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology, in: Journal of Anthropology Research 35, S. 387-400

[717] Vincent Crapanzano, Tuhami. Porträt eines Marokkaners, Stuttgart 1983 und Kevin Dwyer, Maroccan Dialogues, Long Grove, Illinois 1982

Gewebe des Anderen und somit auch des deutenden Selbst aufgerissen wird“[718]. Letztendlich gab es in der Diskussion dialogische Ansätze, die vor allem in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts ihren Boom hatten, daraus entstanden unendlich viele, auch widersprüchliche Facetten und Nuancen[719]. Doch als Ergebnis machen die dialogischen Ethnographien deutlich, wie Einzelpersönlichkeiten kulturell geprägt sind und Wirklichkeit entsprechend unterschiedlich konzipieren. Zudem tritt der Wissenschaftler von seinem privilegierten Status etwas zurück. Er beansprucht keine anderen Fähigkeiten mehr als alltägliche, kommunikative, die auch dem Gegenüber zugebilligt werden. Es geht jetzt um eine Vielzahl von Erzählungen, die unter den Angehörigen der zu untersuchenden Gesellschaft kursieren oder solchen, die zwischen Forscher und Informant entstehen. Die teilnehmende Beobachtung hat ausgedient, nun liegt in der so genannten Ethnorhetorik, deren grundlegender Theoretiker Stephen Tyler[720] ist, der Schwerpunkt auf der Mündlichkeit, auf der konkreten dialogischen „face-to-face-relation“, in der Austausch zwischen zwei Menschen stattfindet. Da aber beide Menschen untrennbar mit ihrem eigenen kulturellen Kontext verwoben sind, bleibt grundsätzlich ein Verständigungsproblem. Wie kann die Andersheit überhaupt verstanden, geschweige denn vermittelt werden?

Clifford Geertz merkte an, dass, niedergeschrieben als Text, auch die Begegnungen zweier Individuen im Rahmen der Feldforschung doch nur wieder „Repräsentationen des Dialogs“[721] sind. Dies übrigens gilt auch in der künstlerischen Umsetzung eines wie auch immer vorher stattgefundenen intensiven Dialogs, dem dann während der Rezeption geantwortet wird. Angesprochen ist damit die zweite Seite des dialogischen Prozesses. Denn der Autor steht nicht nur im Dialog mit denen, über die er später sprachlich oder visuell berichtet, sondern auch mit seinen potentiellen Lesern/Betrachtern. Dieses Problem teilen sich die Kunst und die Ethnographie, innerhalb ihrer Suche nach Dialog mit dem Betrachter wie auch im Hinblick auf den Dialog mit anderen Kulturen.

Die Lage ist vertrackt. Kann denn überhaupt Distanz aufgehoben werden? Ist wahrhafter Dialog zwischen zwei Kulturen überhaupt möglich? Wie könnte denn wirklich die Repräsentation umgangen werden, oder soll auf sie ganz verzichtet werden? Jede

---

[718] Berg/Fuchs (1993)

[719] So reagierte beispielsweise Vincent Crapanzano auf Dennis Tedlocks dialogisches Konzept (siehe Dennis Tedlock, Die analogische Tradition und die Anfänge einer dialogischen Anthroplogie, in: Trickster 12/13, S. 62-74) kritisch, indem er den Dialog als alleinige Rettung für die Anthropologie bezweifelte, da er etwas eindimensional sei und die Gefahr einer Ideologie von scheinbarer Gleichberechtigung und Authentizität vortäusche, zudem könnte der Andere vorschnell idealisiert werden (s. Vincent Crapanzano, Hermes' Dilemma and Hamlet's Desire. On Epistemology of Interpretation, Cambridge/London 1992).

[720] Stephen Tyler, Das Unaussprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der postmodernen Welt (amerikanisches Original 1987), München 1991

[721] Clifford Geertz, ebd., S. 138

weitere Metakritik führt scheinbar nur noch einmal im Kreis herum. Berg/Fuchs rufen zu Recht folgende Tatsache ins Bewusstsein: „Distanz und Dialog sind (...) *unser* Thema."[722] So bringt die Aufhebung der Distanzierung des Dialogs noch keine tatsächliche Änderung der Verhältnisse. „Alle Versuche der Revision der Repräsentationsweisen verbleiben so lange in den engen selbst gesteckten Grenzen, wie wir nicht unsere Tradition der Repräsentation der Konfrontation mit anderen Repräsentationstraditionen aussetzen."[723]

Weitere Strategien der Auseinandersetzung mit dem Unternehmen Repräsentation ist einmal, diese ganz zu verwerfen, wie Stephen Tyler vorschlägt, oder weiter über sie aufzuklären bzw. wieder zum Tagesgeschäft überzugehen[724]. Als einer der unkonventionellsten zeitgenössischen Anthropologen geht Stephen Tyler davon aus, dass „jeder Akt der Repräsentation ein Akt politischer Unterdrückung ist"[725]. „Dialog im Dienst der Repräsentation ist immer ein Trick, aber das heißt nicht, dass wir den Dialog aufgeben sollten; ganz im Gegenteil, wir geben die Repräsentation auf!"[726] Stattdessen setzt Tyler auf Evokation. Im Text werden nur mehr Andeutungen gegeben, die auf die Imagination des Lesers setzen und nicht-steuerbare Effekte auslösen. Tyler zufolge vollzieht sich ein Wandel des „Dokuments des Okkulten" zum „okkulten Dokument". Das heißt, es geht nun nicht mehr darum, das Dunkle, das Andere in Texte oder Bilder zu fassen, „die mit der eigenen Kultur vereinbar waren und in ihr als Dokument einen Platz finden konnten. Das ‚okkulte Dokument' ist dagegen dasjenige ethnographische Produkt, das sich der begrifflichen Vereinfachung verweigert und nur versucht, wie Stephen Tyler sagt,

> „Zugänge zu einer ‚Evokation des Anderen', der anderen Kultur, der anderen Lebensweise, der anderen Begrifflichkeit zu ermöglichen. Solche auf Evokationen zielende Dokumente enthalten immer die Stimmen von mehreren – die Stimmen der Ethnographen und derjenigen, mit denen sie in Dialog treten. Dabei wird die Stimme der anderen nicht der Stimme des Ethnographen untergeordnet, wie dies früher der Fall war."[727]

---

[722] Berg/Fuchs, S.93

[723] Berg/Fuchs, S. 96

[724] „The problem now is twofold: on the one hand we have to continue and deepen the critique, to correct its excess, to explore and conceptualize new facts of our predicament as ethnographers in a postcolonial postindustrial area, and on the other hand, we have to get on with our work of writing about other cultures and to move ahead with the common ethnographic enterprise." Edward M. Bruner, Introduction: The Ethnographic Self and the Personal Self, in: Paul Benson (Hrsg.), Anthropolgy and Literature, Urbana/Chicago 1993

[725] Stephen Tyler, Zum ‚Be-/Abschreiben' als ‚Sprechen für'. Ein Kommentar, in Berg/Fuchs, S. 288/89

[726] ebd., S. 295

[727] Ivo Strecker, Ton, Film und polyphone Ethnographie. Erfahrungen aus Hamar, in: Ballhaus, Edmund u.a. (Hrsg.), Der Ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis, Berlin 1995, S. 81

Missverstehen wird dabei offen einkalkuliert zugunsten eines Verhältnisses, das jedem zugesteht, ein Selbst zu sein, das sich definiert durch Verschiedenheit (différence) zu einem Anderem. Das ist übrigens ein ganz entscheidender Aspekt des postkolonialen Diskurses, wie er sich auch in der Kunst und den Cultural Studies manifestiert. Wir haben oben schon darauf hingewiesen, dass man sich auf die „différence“ im Sinne Derridas beruft, weil diese die Möglichkeit einer Aufhebung der alten Polaritäten in Aussicht stellt.

Kritisch bemerkten Berg/Fuchs dazu, dass das Ergebnis nun nicht die Aufhebung der Subjektivität ist, sondern deren Potenzierung, dass es letztendlich des Anderen gar nicht mehr bedarf[728]. „Eine postmoderne Ethnographie ist der kooperativ erstellte Text von Diskursfragmenten, der im Bewusstsein seiner Schreiber und Leser die Phantasie einer möglichen lebensweltlichen Wirklichkeit evozieren will, um damit eine ästhetische Integration therapeutischen Effekts zu provozieren.“[729]

Doch da alles auf Dialog beruht, geht es nicht um Verzicht auf ein Gegenüber. Letztendlich jedoch schreibt Streck, hat „Ivo Strecker das Problem beim richtigen Namen benannt, als er forderte, der Dialog um die immer offene Identität brauche eine lebenslange Freundschaft. Das heißt Verzicht auf Festschreibung, auf unsere traditionelle Stilisierung von Fremdkategorien, denn ein Dialog lebt von seinem Fließen, seiner Offenheit, seinem offenen Ende“[730]. Ist nun alles beliebig? Nein, aber grundsätzlich in Frage gestellt, und da gibt es manchmal Situationen, aus denen nicht immer gleich hervorgeht, wie alles detailliert ablaufen soll und wo es hinführen wird.

An dieser dialogischen Auffassung der Ethnologie wird die Verwandtschaft zur zeitgenössischen Kunst evident. Kunst will evozieren und auch etwas bewirken, auslösen. Sie verzichtet in den neueren Konzepten häufig, wie wir es gesehen haben, auf Darstellung und bietet stattdessen Konzepte an, die vom Betrachter weitergedacht werden. Häufig kommen dabei auch uninterpretiert Stimmen der Anderen zu Wort, etwa von Migranten oder verschiedenen Bevölkerungsgruppen, denken wir etwa an den Einsatz der „free speach“ bei Renée Green oder an Martha Roslers „to let them speak“. Dagegen ist die Vorgehensweise Baumgartens tatsächlich mehr die der Interpretation der Kultur als Text. Die Anderen kommen nicht zu Wort. Dabei geht es nicht um die Realität, sondern um den Text der Kulturen und wie wir diesen lesen. Er führt uns vor Auge, dass Kulturen meist nur vermittelt erlebt werden. Kaum indirekter kann man auf das Andere verweisen, und doch erkennen wir im Grünkohl Urwald (allerdings ist hier schon ein recht geschickter Inszenierungskünstler am Werk), und unsere Phantasie

---

728 Berg/Fuchs, S. 89
729 Tyler, in: ebd., S. 89
730 Streck, Fröhliche Wissenschaft, S. 221

driftet angesichts von Namen wie Bororo in fremde imaginäre Gefilde ab. Minimalistischer kann wohl kaum das Andere beim Rezipienten evoziert werden. Freilich geht es der Ethnologie hier noch um anderes, es geht ja gerade darum, den Anderen zu Wort kommen zu lassen und möglichst nichts zu inszenieren, während Baumgarten auf die Erzählung setzt.

In den verschiedenen Spielarten durchziehen dialogische Aspekte die zeitgenössische Kunst, aus dem Rezipienten ist ein unmittelbar Mitschaffender geworden; oder die Künstler suchen Dialog zu anderen Disziplinen beziehungsweise konkret zu bestimmten Gruppen im gesellschaftlichen Gefüge mit ethnographischen oder soziologischen Konzeptionen. Dabei können die Modelle, die die Kunst vorschlägt und als künstlerische Arbeiten realisiert, im besten Sinne als „okkulte Dokumente“ aufgefasst werden und damit als Vorbilder für die Ethnographie. Die Kunst muss nicht alles wissenschaftlich ausbreiten, sondern kann „Dunkles“ stehen lassen, es beim Evozieren belassen und auf Imagination setzen.

Im Folgenden gehen wir ethnographischen Konzeptionen nach, in denen mit jeweils anderer Gewichtung die Kunst durchaus im Sinne eines Vorbilds für eine Neudefinition ethnographischen Handelns aufscheint.

4.2.2. Ethnographische Grenzüberschreitungen zur Kunst

Kultur als Text zu begreifen, fordert ein interdisziplinäres Vorgehen heraus, da diese Auffassung entsprechend individueller Lesarten unterschiedliche Optionen der Annäherung offen hält. Entsprechend breit ist das Spektrum der verschiedenen neueren Ansätze. Die postmodernen anthropologischen Theorien haben - so unterschiedlich, widersprüchlich und verwirrend die verschiedenen Ansätze daher kommen und sich einem konkreten Ergebnis verweigern - ein komplexeres Verständnis vom Umgang mit dem Anderen vorgeschlagen. Um zu einem solchen zu gelangen, haben sie sich auch mit anderen Wegen der Annäherung auseinandergesetzt. Die kritische Standortbestimmung der Anthropologie wagt auch Grenzüberschreitungen zu anderen Kontexten wie der Psychoanalyse, der Literatur, Kunst und Ästhetik.

4.2.2.1. James Clifford: ethnographic surrealism

James Clifford repräsentiert eine Ethnographie, die sich aus dem Tagesgeschäft der Feldforschung zurückgezogen hat. Stattdessen nimmt er Repräsentationen unserer Kultur über die Anderen ins Visier und läutete die Erforschung der Ethnographie anhand ihrer Zeugnisse selbst ein. Ihm geht es nicht zuletzt um die Dekonstruktion der Disziplin

Ethnologie[731]. Zugleich ist er derjenige unter den Ethnologen, der sich explizit auch mit der westlichen Kunst auseinander gesetzt hat und in ihr auch modellhafte Ansätze für die Ethnologie sieht. Im Folgenden konzentrieren wir uns auf seine These eines „ethnographic surrealism“(siehe auch 3.1.2.)[732], die er in Auseinandersetzung mit den französischen Surrealismus entwickelt hat. Seine zugrunde liegende Definition der Ethnographie ist weit gefasst und dadurch auch nicht allein auf fremde Kulturen bezogen, sondern definiert einen Bezug zur Welt, der nicht allein einer wissenschaftlichen Disziplin eigen ist, aber auf dem Prinzip der teilnehmenden Beobachtung beruht: „Ethnography is simpy diverse ways of thinking and writing about culture from a standpoint of participant observation.”[733] Eine so verstandene „Ethnography“ wird von Clifford als Prinzip verstanden, das sich die „Anthropology“ und die Kunst teilen[734].

Die Avantgardebewegungen der Moderne spielen auch in der Postmoderne wieder eine wichtige Rolle, allerdings wird nun versucht, andere Lesarten als nur die des utopischen Impetus im Hinblick auf ein Einreißen der Grenzen zwischen Kunst und Leben zu entwickeln. So interessiert sich Clifford in erster Linie nicht für den emanzipatorisch-politischen Aspekt des Surrealismus, sondern entdeckt ein dem ethnographischen Vorgehen ähnliches Verhalten der Surrealisten im Pariser Stadtraum. Durch die surrealistische Wahrnehmungsweise, die fragmentiert und dadurch die Künstlichkeit kultureller Zusammenhänge freilegt, treten die Künstler in ein ähnlich distanziertes Verhältnis zur eigenen Gesellschaft wie der Ethnologe zur fremden. Andererseits bilden die Öffnung der Surrealisten für die Gegenstände anderer nicht-okzidentaler Kulturen und ihre Auseinandersetzung mit anderen Disziplinen, vor allem der Ethnologie, ein weiteres Argument für seine Auseinandersetzung mit der surrealistischen Bewegung. Durch dieses Verknüpfen einer künstlerischen Avantgardebewegung und der

---

731 Dabei sieht er sich im Sinne von Foucault als „kritischer Genealoge seiner Wissenschaft“, siehe Petermann (2004), S. 1008

732 James Clifford ist sicher einer der US-amerikanischen Anthropologen, der sich am intensivsten mit der Grenzüberschreitung zur Kunst auseinandergesetzt hat. Siehe dazu auch seinen Essay „Histories of the Tribal and the Modern“, in dem er an aktuellen Ausstellungen und Installationen in New York speziell die Präsentation außereuropäischer Kunst analysiert. In: Art in America, April 1985, S. 164-177

733 James Clifford, The Predicament of Culture, Cambridge, Mass.,1988, S. 8

734 An dieser Stelle ist eine weitere terminologische Klärung vonnöten. Der englischsprachige Autor Clifford setzt „Ethnography“ ein statt “Anthropology” und erläutert das folgendermaßen: „The term ethnography as I am using it here is evidently different from the empirical research technique of a human science that in France was called ethnology, in England social anthropolgy, and in America cultural anthropolgy. I am referring to a more general cultural predisposition that cuts through modern anthropology and that this science shares with twentieth-century art and writing.” James Clifford, On ethnographic Surrealism, in: ders., The predicament of Culture, Cambridge u.a. 1988, S. 121. Dieser Aspekt ist auch eine weitere Begründung dafür, dass der Titel der Arbeit mit Ethnographie überschrieben ist und nicht mit Ethnologie. Der Aspekt, den Clifford hervorhebt, ist tatsächlich auch beinahe synonym mit dem deutschen Wort Ethnographie zu verwenden, da in deren Aufgabenbereich ja die Feldforschung und das Prinzip der teilnehmenden Beobachtung gehört wie auch der Aspekt des Repräsentierens.

Anthropologie erhoffte sich James Clifford neue Wege der kulturellen Analyse. Explizit öffnete sich hier die Anthropologie für künstlerische Sichtweisen und trat noch einen Schritt weiter vom Wissenschaftsdogma zurück. Clifford plädiert für einen Austausch der Disziplinen:

> „The boundaries of art and science (especially human sciences) are ideological and shifting, and intellectual history is itself enmeshed in these shifts. Its genres do not remain firmly anchored. Changing definitions of art or science must provoke new retrospective unities, new ideal types for historical description. In this sense, ethnographic surrealism is an utopian construct, a statement at once about past and future possibilities for cultural analysis.“[735]

Der Surrealismus, den Clifford im Auge hatte, meint nicht die Gruppe um André Breton, sondern eher dessen abtrünnige Mitglieder wie Georges Bataille, André Masson oder Antonin Artaud und nicht zuletzt auch Michel Leiris. Doch er hatte darüber hinaus einen umfassenderen Surrealismusbegriff im Sinn, der mehr als die Bezeichnung einer künstlerischen Bewegung implizierte.

> „I am using the term surrealism in an obviously expanse sense to circumscribe an aesthetic that values fragments, curious collections, unexpected juxtapositions - that works to provoke the manifestation of extraordinary realities drawn from the domains of the erotic, the exotic, and the unconscious.“[736]

In seinem Text „On Ethnographic Surrealism“ nimmt die von Georges Bataille als Forum für die Texte der von ihm herausgegebene Zeitschrift „Documents“[737] einen wichtigen Stellenwert ein. Allein schon ihr Untertitel „Archéologie, Beaux Arts, Ethnographie, Variétés“ verdeutlicht exemplarisch die von Clifford angestrebte neue Interdisziplinarität. Statt konventioneller Themen und Vorgehensweisen wird hier mit neuen Repräsentationsmöglichkeiten experimentiert.

> „Documents, particulary in its use of photographs, creates the order of an unfinished collage rather than that of a unified organism. Its images, in their equalizing gloss and distancing effect, present in the same plane a Châtelet show advertisment, a Hollywood movie clip, a Picasso, a Giacometti, a documentary photo from new Caledonia, a newspaper clip, an Eskimo masl, an Old Master, musical instrument - the world´s iconography and cultural forms presented as evidence or data. Evidence of what? Evidence, one can only say, of surprising, declassified cultural orders and of an expanded range of human artistic invention.

---

[735] James Clifford (1988), S. 118

[736] ebd., S. 118

[737] Documents, Dir. Georges Bataille, Nr. 1-7 (1929), Nr. 1-8 (1930). Reprint: Paris: Jean-Michel Place 1991 (2 Bände). Mitarbeiter waren neben den Surrealisten Michel Leiris, Robert Desnos, Raymond Queneau, Georges Limbour die Ethnologen Marcel Cohen, Paul Rivet, Marcel Mauss, Alfred Métraux, Marcel Griaule, Leo Frobenius, Museologen wie Georges-Henri Rivière, Musikwissenschaftler wie André Schaeffner und verschiedenste Schreiber wie Alejo Carpentier, Carl Einstein, André Malraux oder Jacques Prévert.

> This odd museum merely documents, juxtaposes, relativizes -a perverse collection.“[738]

Gerade in ihrer „Subversivität“ und „Anarchie“ eröffnet nach Clifford die Zeitschrift „Documents“ neue Horizonte für die gegenwärtigen Cultural Studies, die sich mit dem, was Marcel Mauss „fait social total“[739] nannte, auseinandersetzten. „Reality after the surrealist twenties, could never again be seen as simple or continuous, describable empirically or through induction.“[740] Als eine Art Hommage an die Zeitschrift „Documents“ fertigte Clifford eine Collage an, in der er seine eigenen, im wissenschaftlichen Essay „On Ethnographic Surrealism“ dargelegten Thesen isoliert und in der Form einer Collage durch neue Fragen und Bildmaterial in einen anderen Kontext stellt. Es ist sein Beitrag zur reflexiven Anthropologie, die mit neuen Formen des Schreibens von ethnographischen Texten experimentiert und, wie Klengel feststellte, den eigenen Diskurs und die Autorität seines Aufsatzes bricht[741]. Interessanterweise ist Cliffords Collage ein Beitrag zu einer Ausstellung über den Surrealismus, also gerade nicht im anthropologischen Kontext entstanden. Ausgangspunkt dazu war folgende Charakterisierung der „Documents”, bei der unübersehbar der Bezug zur eigenen Kultur ist; die Zeitschrift kann als künstlerisch-ethographisches Dokument über die eigene Kultur gelesen werden:

> „The journal mixed archeology, reports on non-Western art and customs, European folklore and popular culture, with articles on modern art, music, and writing. The *currency* of the ‘other’ (exotic, forgotten, excluded, devalued, ugly, bestial, excessiv, occult) was a constant theme, contributing to a relentless criticism of European ‘Civilization’.“[742]

In Cliffords Collage finden sich photographische Materialien der „Documents“ neben Zitaten lateinamerikanischer Autoren wie Aimé Césaire, Vicente Huidobro und Theoretikern der lateinamerikanischen Literatur- und Kulturgeschichtsschreibung. Seine eigene Intention ist es, die Zeit der Pariser Avantgarde als Begegnung zwischen Alter und Neuer Welt neu zu betrachten. Dabei hat er auch Alejo Carpentiers, den Pendler zwischen den Kontinenten im Auge, dem wir mit seiner Vorstellung der „wunderbaren

---

[738] Clifford (1998), S. 133/4

[739] Der Begriff ist eng verbunden mit dem des „homme totale“, in dem die biophysischen, psychologischen und soziologischen Aspekte untrennbar sind. Untersuchung der sozialen Tatsachen heißt also mehr als deren Analyse etwa als Ding. Berücksichtigt werden müssen vor allem die Vorstellungs- und Symbolsysteme und ihre Bedeutung für die Handelnden. Zu Marcel Mauss siehe auch: Pierre Centlivres, Marcel Mauss, in: Wolfgang Marschall (Hrsg.), Klassiker der Kulturanthropolgie, München 1990, S. 171-197, Marcel Mauss, Soziologie und Anthropologie, 2 Bd., München 1974, darin: Claude Lévi-Strauss, Einleitung in das Werk von Marcel Mauss.

[740] Clifford (1988), S. 134

[741] Susanne Klengel, S. 162

[742] James Clifford, Documents. A Decomposition, in: Kat. Ausst. Anxious Visions. Surrealist Art, University Art Museum, Berkely 1990, S. 181

Wirklichkeit“ schon bei Baumgarten begegnet sind. Es geht Clifford darum, „ (…) to rewrite Paris of the twenties and thirties as travel encounters: New World detours through the Old; a place of departures, arrivels, transits...“[743]. Mit seiner Anwendung des Prinzips Collage steht Clifford indessen selbst in der Tradition eines den Surrealisten nahe stehenden Ethnologen: Lévi-Strauss bemühte einen Vergleich zur Collage im Hinblick auf seine Mythologica:

> „Gibt es nicht eine unzweifelhafte Analogie zwischen dem, was ich lange nach ihm, in meinen Büchern versucht habe, und der Stellung, die er der Malerei stets zugewiesen hat? Wie die Gemälde und Collagen Max Ernsts entwickelte sich mein der Mythologie gewidmetes Unternehmen mit Hilfe äußerer Anleihen, der Mythen selbst in diesem Falle: wie Bilder, ausgeschnitten aus den alten Büchern, in denen ich sie fand, lassen sie sich frei über die Seiten verteilen..."[744]

4.2.2.2. Die Ethnographie und das Visuelle

Unübersehbar ist die Überprüfung der Ethnographie aus einem lingustic turn hervorgegangen. Das Zurückziehen der Ethnologie aus dem „Tagesgeschäft der Feldforschung“ und die Erschütterung des Glaubens an die Objektivität sind Ergebnis einer Menge von Überschneidungen vor allem zwischen Ethnologie und Literatur bzw. Literaturwissenschaft. Die Fragen der Repräsentation der fremden Realität wurden in erster Linie über die Texte gestellt. Der visuelle Aspekt von Repräsentation und ästhetische Fragen wurden dagegen eher mit weniger Aufmerksamkeit an den Rändern der Disziplin untersucht. Doch seit geraumer Zeit mehren sich auch von ethnologischer Seite Forderungen, sich den performativen Aspekten von Kunstwerken und der generellen Vermittlung von Bildern und Kunstwerken zuzuwenden. Das sind jedoch eher neueste Aspekte der Kunst-Ethnologie, die mit den zu untersuchenden Kulturen zu tun haben, und eben nicht mit den eigenen visuellen Praktiken der Ethnographen[745].

Für unseren Kontext müssen wir eher nach Annäherungen der beiden Disziplinen Bildende Kunst und Ethnologie fahnden, nachdem der Einfluss der Literatur und die Rolle des Textes bereits zur Sprache gekommen sind. Tatsächlich verlegte die Ethnologie, wie Anna Grimshaw[746] hervorgehoben hat, alles Experimentelle und auch solche Grenzüberschreitungen in die Frühzeit des 20. Jahrhunderts, als sich die Disziplin Ethnologie erst um Aufnahme in den Kontext der universitären Disziplinen bemühte. Hier fanden auch die von uns festgestellten intensivsten Auseinandersetzungen zwischen (surrealistischer) Kunst und Ethnologie statt. Tatsächlich ist nach wie vor Skepsis gegenüber dem Potential des Bildes und der Kunst

---

[743] ebd., S. 117
[744] Claude Lévi-Strauss, Der Blick aus der Ferne, München 1985, S. 355
[745] siehe Gell, Alfred, Art and Agency: An Anthropological Theory of Art, Oxford 1998
[746] Anna Grimshaw, The Ethnographer’s Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology, Cambridge, 2001

zu spüren, wenn etwa Alfred Gell die Ansicht vertritt, dass „anthropologists should not ‚succumb' to the ‚enchantment' of art"[747].

In den letzten zehn Jahren, also etwa im Zeitraum der Konzeption dieser Arbeit und ihrer Fertigstellung, haben sich vor allem Georges E. Marcus und Arnd Schneider, ausgebildete Anthropologen, mit den Beziehungen zwischen Kunst und Ethnologie auseinander gesetzt und wichtige Publikationen herausgebracht[748], die bereits oben im Kontext der Kunst der 1990er Jahre erwähnt worden sind. Verschiedene Aspekte solcher Annäherungen, vor allem im Hinblick auf die Themen, die Vorgehensweisen und die Art der Selbstreflexion bilden den Subtext dieser Arbeit und werden hier nicht explizit vorgestellt, sondern an verschiedenen Stellen eingebaut.

Grundsätzlich mehren sich Tendenzen in der Ethnologie, dass nicht mehr stoisch daran festgehalten wird, alle Objekte und Handlungen im Sinne Clifford Geertz' so zu untersuchen, als seien sie Texte, wodurch viele unklare, schwierige Aspekte und Bedeutungen unter den Tisch fallen konnten. Es steht unmittelbar die Konfrontation mit der Tatsache an, dass Text und Sprache nicht die einzigen Paradigmen für Verstehen und Erklärung sind, obwohl sie sich auch als Leitlinie in die Visuelle Anthropologie eingeschlichen haben. Es werden alternative neue Wege eingeschlagen, die den Hintergrund künstlerischer Methoden reflektieren und Aspekte daraus in die ethnologischen Untersuchungen einbeziehen, ohne Angst vor zu viel Subjektivität andere Erkenntnismethoden nutzen und transformieren, aber dennoch nicht die ethnologische Praxis mit der künstlerischen gleichsetzen.

Lediglich als Beispiel für eine Praktik, die sich von der stark textorientierten Repräsentationstechnik absetzt, ist die filmtheoretische Konzeption und praktische filmerische Arbeit des ethnographischen Filmemachers Jean Rouch. Der Franzose nähert sich rituellen Praktiken im Zuge seiner Konzeption der „ciné-trance" mit den Augen eines Filmemachers und führt neue Perspektiven bei deren Betrachtung und Wiedergabe ein, wobei auch für ihn der Surrealismus ein maßgeblicher Fixpunkt ist. Die Kamera wird von ihm als „stylo automatique" bezeichnet, und der Film als „écriture automatique". Verkürzt können wir uns den filmerischen Prozess so vorstellen, dass Kamera und filmendes Subjekt eine unmittelbare Einheit eingehen. Sie geben sich direkt dem rituellen Prozess hin, der vermittelt werden soll, oder initiieren ihn regelrecht. Rouch setzte darauf, dass unter Ausschaltung rationaler Kriterien es möglich ist, sich

---

[747] Gell, Alfred, The Enchantment of Technology and Technology of Enchantment, in: Coote, J. U.a. (Hrsg.), Anthropology, Art and Aesthetics, Oxford 1992, S. 40-63, hier zit. Nach Schneider, A., Contemporary Art and Anthropology, Oxford 2006, S. 8

[748] Besonders hervorzuheben sind hier: Marcus, Georges E./Myers, Fred R. (Hrsg.), The Traffic in Art and Culture. Refiguring Art and Anthropology, Berkeley u.a. 1995 und Arnd Schneider/Christopher Wright (Hrsg.), Contemporary Art and Anthropology, Oxford u.a. 2006

zufällig einer Wahrheit zu nähern. „Erst die Befreiung vom Gewicht ethnologischer und filmischer Theorien und Konventionen und die Rückkehr zur ‚Barbarei des Erfindens'", so Rouch, schaffe eine „Poesie des Zufälligen"[749]. Durch die „ciné-trance werden die Dimensionen etwa eines Besessenheitsrituals methodisch in das Medium des Films übersetzt. Intention dieser Konzeption ist es, *unter* die Oberfläche des bloß Sichtbaren zu dringen, anstelle der konventionalisierten Aussagenlogik des Dokumentarfilms zufolge als möglichst neutrales Darstellungsmittel unter Zuhilfenahme von sprachlichen Kommentaren Aussagen *über* einen Gegenstand zu machen[750].

Rouchs filmerische Konzeption impliziert eine Nähe zur Kunst, doch ist der Einsatz von Filmen in der Ethnographie stets eng an die jeweiligen Ziele und ethnographischen Auffassungen geknüpft und niemals Selbstzweck, sondern Visualisierungsmedium. Insgesamt gibt es jedoch viele Interferenzen. Künstlerische Konzeptionen werden in der Ethnographie eingesetzt, wie umgekehrt ethnographische in der Kunst. Baumgarten greift etwa in seinem Film ein möglichst wenig handlungsbezogenes dokumentarisches Schema auf, dessen Struktur sich aus dem Ablauf eines Tages ergibt und sich in einem kleinen räumlichen Kontext auf die Natur konzentriert, dabei aber durchaus auf die Ästhetik der Bilder und Atmosphäre setzt. Renée Green dagegen befragt ihren „Informanten" Diedrich Diedrichsen im Sinne der dialogischen Ethnologie, für die der Film als wesentliches Aufzeichnungsmedium unter Vernachlässigung künstlerischer oder reportageartiger Elemente fungiert. Alles ist auf sein Wort konzentriert.

Es ist keineswegs so, dass hier allein möglichst künstlerisch scheinende und provokante Herangehensweisen im Film oder generell im Hinblick auf die Repräsentation durch die Ethnologie interessieren. Das ist mehr die Annährungsleistung von Seiten der Ethnologie. Für die Kunst dagegen ist es wichtig, mit der Objektivität zu spielen, um sie zu entlarven.

> „Ohne die bekannten Reproduktionstechniken der Photographie und des Videos ist dieser ethnographisch-dokumentarische Anspruch, zumindest im dokumentarischen Sinne nicht geltend zu machen. Das Werk Lothar Baumgartens stellt beispielhaft die Frage, wie sich seine künstlerische Aussage innerhalb der angesprochenen ethnographischen Disposition mit den Mitteln der dokumentarischen Reproduktion

---

749 Birgit Maier, Zur Methodik der Filmanalyse von ethnographischen Filmen, in: Ballhaus 1995, S. 245

750 Über weite Strecken wird der Film in der Ethnographie eingesetzt aufgrund seiner scheinbaren Fähigkeit, die Realität authentisch vermitteln. Vor dem Hintergrund dieser Auffassung ist der Film Dokumentarmedium der auf gleichberechtigten Dialog setzenden Ethnologie von Tyler oder von Ivo Strecker. Anstelle von inszenatorischen Kunstgriffen nimmt die Kamera möglichst neutral die Gesprächssituation auf. Gerade Ivo Strecker verzichtet dabei teilweise auf das Bild und nahm die Gesprächssituation oder die Rede allein per Mikrophon auf, um jeglichem Manipulationsvorwurf zu entgehen.

verhält und wie der Künstler mit seinen Mitteln Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit vermittelt oder in Frage stellt.“[751]

4.2.2.3. Ansätze vom Rand der deutschen Ethnologie

Bis hierher haben wir weitgehend aus dem anglo-amerikanischen Kontext heraus von einer neuen Definition von Kunst gesprochen. Doch auch im deutschen Kontext haben sich einzelne, eher am Rand der Disziplin tätige und den Verfechtern der rein wissenschaftlich ausgerichteten Disziplin kritisch gegenüberstehende Ethnologen Standpunkte entwickelt, die den wechselseitigen Austausch zwischen Kunst und Ethnologie im Blick haben und in der Frage der Repräsentation den Überschneidungen und Anknüpfungspunkten zwischen Kunst und Ethnologie nachgehen. Die Positionen sollen hier konkret erwähnt werden.

4.2.2.3.1. Mark Münzel: Lernen von der Kunst

Mark Münzel forderte 1989 für die Wissenschaft eine „phantasievolle Theorie“[752] und eine Öffnung der Ethnologie der Kunstgeschichte wie der Kunst gegenüber. Dabei erinnerte er an Frobenius[753], der mit der Kunstgeschichte in Dialog gestanden hat und an Beuys:

> „Frobenius war Expressionist, was heute in der Ethnologie absurderweise als ein Schlagetotargument gegen ihn dient - woran man sieht, wie weit die Ethnologie heruntergekommen ist, dass sie sich schämt, weil einer über den Tellerrand geguckt hat. Natürlich ist heute nicht mehr die Zeit des Expressionismus. Aber warum gibt es in der Ethnologie auch keine Versuche des Gesprächs mit neueren Richtungen der Phantasie?
> Zum Beispiel Beuys. Es geht mir jetzt nicht um die Frage, wie wertvoll seine Werke in ein paar Jahren sein werden. Aber warum hat sich die Ethnologie nie damit befasst, dass Beuys in seiner Kunsttheorie versucht hat, Ethnologie und Kunst zu

---

751 Susanne Neubauer, 2004, S. 46f.

752 Mark Münzel im Gespräch mit Reinhard Kapfer, in: Trickster 17, Oktober 1989, S. 55

753 Frobenius hatte vor allem in seiner Münchner Zeit Kontakt zur Bohème, deren expressionistische Kunstauffassung sich in seiner Wissenschaftsauffassung niederschlug. In München war er neben Oswald Spengler Mitglied des Gründungskuratoriums des Forschungsinstituts für Kulturmorphologie. Spengler und Frobenius begriffen die Kultur als lebendigen Organismus und forderten zum Verständnis kultureller Phänomene ein intuitives statt eines analytischen Vorgehens. 1925 zog Frobenius mit dem Institut nach Frankfurt/M. um, wo er die so genannte Frankfurter Schule der Völkerkunde begründete, die weiterhin an die Kunsttraditionen ihrer Zeit anknüpfte und mit der Kunstgeschichte in engen Dialog stand. Übrigens war Frobenius auch Autor der Zeitschrift „Documents“! „Der Appell an die Intuition (...) macht die so stark gefühlsbetonte Grundposition von Frobenius deutlich, der kein systematischer Denker war, sondern ein im höchsten Grade erlebnisfähiger Mensch (...).“ Helmut Straube, Leo Frobenius (1873-1938), in: Wolfgang Marschall (Hrsg.), Klassiker der Kulturanthropologie, München 1990, S. 170

> verbinden? Schriftsätze des Entwicklungsministeriums, ja, die interessieren den Ethnologen, aber ein Künstler nicht. Warum nicht?“[754]

1997 setzte sich der in Marburg lehrende Ethnologe Münzel in einem Vortrag mit den Grenzen zwischen Kunst und Ethnologie auseinander[755]. Dabei ging er zunächst davon aus, dass Inszenierung von Abenteuer ein wesentliches Moment der Ethnologie gewesen ist. Sie ist demnach eben - anders als ihre Nachbarwissenschaften - gekennzeichnet durch das Überschreiten der „Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation“, wodurch der Ethnographie wie dem Ethnographen ein bestimmtes verklärtes „image“ zugestanden wird.

> „Stephen Tyler ist kein Ethnologe aus Opas Völkerkunde mehr, trägt nicht mehr Tropenhelm noch Schmetterlingsnetz, aber auf eine neue, postmoderne Weise ist er auch wieder ein Wilder, ein ganz Toller, der aus dem Dschungel kommt. Seine Unverständlichkeit ist eine großartige Inszenierung, seine radikale Absage an den geordneten, lesbaren Text eine Show - und war nicht schon Adolf Bastians Unverständlichkeit eine Inszenierung der Verrücktheit, die man nur einem Ethnologen durchgehen ließ?“[756]

Eine Analogie zum Künstler tritt hier offen zu Tage. Auch der Künstler hat durch seinen Zugang zu fernen, zwar nicht unbedingt geographisch entfernten Welten und sein stetes Überschreiten von Grenzen einen Sonderstatus im gesellschaftlichen Gefüge eingeräumt bekommen. Interessant, dass sich Verrücktheit in der Ethnologie nicht mehr als hinderlich für den ethnographischen Erkenntnisprozess erweist, während zeitgenössische Künstler meist weniger extravagante Positionen beanspruchen, sondern sich nicht selten wie Wissenschaftler oder Sozialarbeiter inszenieren. Baumgarten etwa malt stets in feines Tuch gekleidet akkurat seine Schriften an die Wände und verweist im Gespräch und in Texten auf sein präzises Vorgehen und seine historischen Studien, freilich nicht ohne ein gewisses Eingebundensein in größere Zusammenhänge zu implizieren. Ein Künstler, der sich mit fremden Kulturen auseinandersetzt, vermeidet also heute eher, etwa in weiten Gewändern mit folkloristischen Accessoires aufzutreten. Der Künstler zieht dem Exotismus die Seriosität vor, während dem Ethnologen gegenwärtig Exaltiertheit zugebilligt wird. Auch die Berufung des Ethnologen ist mit der des Künstlers zu vergleichen, wenn Werner Müller konstatiert: „Ethnologie kann man nicht lernen. Als Ethnologe wird man geboren.“[757] Den polemischen Ton Münzels abgeschwächt, wird deutlich, dass es ihm

---

754 ebd., S. 57

755 Mark Münzel, Ethnologie und Inszenierung (zu den Grenzen unserer Kunst), in: Zeitschrift für Ethnologie, Bd.122, Berlin 1997, S. 33-43

756 ebd., S. 36/37

757 zit. nach Margarete Reinhart und Werner Petermann, Auf dem Zaum oder zwischen den Stühlen, Dokumentation eines Gesprächs mit Hans Peter Duerr, in: Trickster 17, Oktober 1989, S. 62/63

nicht um das Etablieren eines der Kunst verwandten Status geht, sondern wesentlich um die zentrale Frage der Postmoderne nach dem Verhältnis von Fiktion und Realität:

> „Vielmehr suche ich nach einem Weg zurück zu Lévi-Strauss' schonungsloser Selbstreflexion, aber auch zu seinem Versuch, das künstliche Feldforschungstheater durch ehrliche Inszenierung zu ersetzen und dabei doch die kritisierte Romantik zu bewahren. Ein solcher Weg der Ambiguität lässt sich freilich wohl nur mithilfe von Anleihen aus der Literatur (oder genereller: der Kunst) gehen, die Vieldeutigkeit ausgebildet hat."[758]

Dass „wissenschaftliche und literarische Darstellungsformen (...) keine sich gegenseitig ausschließenden Alternativen (darstellen), sondern (...) zueinander in einem Komplementärverhältnis (stehen)"[759], haben wir bereits bei der Darlegung der postmodernen amerikanischen Positionen erfahren. Münzel bezieht die Kunst der Inszenierung und die bildende Kunst in die Diskussion mit ein. Er beruft sich darauf, dass Ethnologie eine „Übersetzungswissenschaft" ist. „Übersetzen aber ist eine schwierige und ästhetisches Feingefühl verlangende *Kunst*, in der nicht einfach wörtlich kopiert, sondern nach-empfunden und *neu* nach-erschaffen werden muß."[760] Im ethnographischen Prozess ist eine „individuelle Kreativität im Verstehen" am Werk. So erschafft nach Münzel jede Feldforschung eine je neue Kultur[761]. Das Ergebnis einer ethnographischen Feldforschung ist einem Kunstwerk analog aufzufassen. Dabei hat er allerdings nicht das „moderne, ganz revolutionär individuelle Kunstwerk" im Auge,

> „sondern eher das mittelalterliche Mariengemälde oder die Ikone, ein Werk von handwerklicher Qualität also, das sich an einen festen Rahmen hält. So wie der Ikonenmaler eine ganz spezifisch gute oder schlechte, schöne oder hässliche Ikone malt, aber doch eine immer gleichbleibende Ikonographie beachtet, die seiner Meinung nach die Realität des Heiligen ausdrückt, so sind die beiden Ethnographiekünstler, der Ethnograph und sein Mitspieler, an einen festen Rahmen gebunden, nämlich die ethnographische Realität."[762]

Schließlich plädiert Münzel für eine Auffassung von gleichberechtigten Kulturen im Sinne verschiedener Kunstwerke und für die „Gleichberechtigung verschiedener ethnologischer Kulturbilder als verschiedener Kunstwerke"[763]. Damit wären ethnologische Arbeiten mit künstlerischen Erzeugnissen vergleichbar.

---

[758] ebd., S. 37

[759] Karl-Heinz Kohl, Geordnete Erfahrung, in: Wolfgang Schmied-Kowarzik /Justin Stagl (Hrsg.), Grundfragen der Ethnologie: Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion, Berlin 1993, S. 419

[760] Münzel, a.a.O., S. 40

[761] ebd.

[762] ebd.

[763] ebd., S. 41

4.2.2.3.2. Fritz Kramer

Fritz Kramer unterrichtete als Ethnologe an einer Kunsthochschule, nämlich in Hamburg. Die Untersuchung ästhetischer Fragen in der Ethnologie bildet den Kern seiner Forschung.

> „Mich hat an der Ethnologie von Anfang an ein Problem interessiert, das man gewöhnlich nicht als wissenschaftliches betrachtet, nämlich die Schwierigkeiten und Möglichkeiten, eine andere Gesellschaft darzustellen. Unsere Sprache bezieht sich auf unsere Gesellschaft und eignet sich deshalb nicht dazu, andere Gesellschaften mit anderen Sprachen zu beschreiben. Es gibt ein Übersetzungsproblem, so wie es in der Photographie, in der Malerei, in der Zeichnung das Problem gibt, den Darstellungskanon, die Darstellungsmittel, die sich in der europäischen Kunstgeschichte entwickelt haben, auf Gesellschaften anzuwenden, in denen man sich nicht nach dem Kanon der europäischen Kunst richtet.“[764]

Damit formuliert Kramer genau den Punkt, um den es Baumgarten geht und den er umgeht, indem er vermeidet, mit europäischen Mitteln fremde Kulturen darzustellen, deren Kunstwerke formalästhetisch nachzuempfinden oder fremde Artefakte etwa in Installationen einzubauen. Kramer veröffentlichte bereits 1977 seinen Band „Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts“, in dem er ausgehend von Winckelmann, Herder und Hegel über Ethnologen wie Bastian und Malinowski die Ethnographie des 19.Jahrhunderts als eine Disziplin vorstellt, die „im Hinblick auf die ‚eigene’ Kultur die ‚fremde’ als verkehrte (entwirft)“[765]. Im Zuge dessen setzt er sich konkret auch mit den europäischen Malern in Ozeanien wie Nolde und Gauguin auseinander. An deren Bildern lasse sich beispielhaft die Gefahr zeigen, „dass der Gegenstand der ethnographischen Erfahrung im Moment seiner Darstellung in imaginäre Ethnographie zurücksinkt, indem er es für die Seh- und Lesegewohnheiten der europäischen Kultur stilisiert“[766]. Darüber hinaus deckte er unterschiedliche Darstellungsweisen auf, wenn etwa die „Wilden entweder den Klischees der Reise- und Jugendliteratur verhaftet (bleiben), in denen der Amerikaner idealisiert wurde, währenddessen der Afrikaner eher zum Diener degradiert wurde, denkt man etwa an die Bilder von Ingres“[767].

---

[764] Fritz Kramer im Gespräch mit Margarete Reinhart und Reinhard Kapfer, in: ebd., S. 70

[765] Fritz Kramer, Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts, Frankfurt, 1977, S. 7

[766] ebd., S. 10

[767] Interessanterweise haben, unter dem Einfluss des jeweils neu erwachten nationalen Selbstverständnisses und der politischen Ereignisse sowie der gesellschaftlichen Umwälzungen, Naturbilder Amerikas in der akademischen bildenden Kunst kaum nennenswerte Spuren hinterlassen. Dagegen spielte in der aufstrebenden Kolonialmacht Frankreich seit 1830 der Orient eine zentrale Rolle, denkt man etwa an die Szenen von Eugène Delacroix oder Jean-Léon Gérôme, während die kolonialen Besitzergreifungen Englands in Asien ihren Ausdruck in pittoresken Vorstellungen von den Mysterien Indiens fanden. Siehe

> „Diese Rollenzuweisung belegt, dass es nicht nur die Grenzen der kulturspezifischen Ästhetik waren, die der europäischen Kunst Wahrnehmung und Darstellung anderer Völker unmöglich machten, sondern zugleich ein soziologisches Moment, das Herrschaftsverhältnis des Kolonialismus."[768]

Vor diesem Hintergrund begann er verstärkt an einer „ästhetischen Anthropologie" zu arbeiten, die traditionelle Untersuchungsfelder wie Verwandtschaft, Ökonomie oder politische Organisation beiseite legte.

> „Ins Zentrum rückt vielmehr zunehmend eine ästhetische Anthropologie, die sich mit bildender Kunst, mit Musik, Tanz, und Dichtung oder oraler Literatur beschäftigt, jedenfalls mit Medien, in denen die Menschen anderer Kulturen sich selbst darstellen. Eine solche Anthropologie sucht aber notwendigerweise nach Darstellungsmöglichkeiten, die vom Kanon europäischer Bilder und Sprachwelten wegführen."[769]

Einer Untersuchung der Kunst unter den Gesichtspunkten des Kolonialismus sind wir auch schon bei Broodthaers begegnet. Das ist ein zentrales Aufgabengebiet, dem sich verschiedene Wissenschaften im gegenseitigen Dialog widmen sollten. Weiter unten kommt dieser Aspekt noch im Kontext der Cultural Studies zur Sprache (5.2.4.). Bei Kramer rückt die Kunst als Untersuchungsgegenstand ins Zentrum, nicht etwa als Vorbild für die ethnologische Methode. Für ihn als Ethnologen bleibt die Sprache wichtiger Untersuchungsgegenstand, nicht im Sinne der postmodernen theoretischen Debatte um Subjektivität und Unmittelbarkeit, die vor allem in der amerikanischen postmodernen Anthropologie eine entscheidende Rolle spielten. Ihm geht es um durchaus praktische Probleme, die sich bei der Beschreibung anderer Gesellschaften stellen.

> „Ich bemühe mich um sachlichen Ernst in der ethnographischen Darstellung, d.h. ich bemühe mich darum, das beobachtende Subjekt unsichtbar zu machen, den Text so objektiv wie möglich zu halten, keinen Fachjargon zu verwenden, wenig Worte aus der Sprache des Volkes, das ich beschreibe, anzuführen und stattdessen soviel wie möglich den Wortschatz der deutschen Sprache einzusetzen, in der frommen Hoffnung, das das treffende Wort auch das ist, was am besten der Lesbarkeit des Textes dient."[770]

---

hierzu: Linda Nochlin, The Imaginary Orient, in: Kat. Ausst. Exotische Welten - Europäische Phantasien, Stuttgart 1987, S. 172-179

[768] ebd., S. 96

[769] Fritz Kramer im Gespräch mit Margarete Reinhart und Reinhard Kapfer in: Trickster 17, Oktober 1989, S. 71

[770] ebd., S. 72

4.2.2.3.3. Michael Oppitz und die Visuelle Anthropologie

Was Fritz W. Kramer im Umgang mit Sprache erforschte und experimentierte, leistete Michael Oppitz für das visuelle Medium. Allein der Titel seines Buches „Kunst der Genauigkeit“ suggeriert, dass sich Präzision und Sinnlichkeit in der ethnographischen Forschung nicht ausschließen müssen. Eine Annäherung zwischen Kunst und Ethnologie muss keineswegs nur über plumpe Subjektivität erfolgen. Zur Erinnerung: Baumgarten und Oppitz sind befreundet und haben 1972 gemeinsam eine Ausstellung bei Konrad Fischer in Düsseldorf konzipiert und das Heft „Te´ne té“ herausgegeben. (siehe 2.5.). Mit Oppitz soll kurz in die Visuelle Anthropologie[771], die sich vorrangig mit Photographie und Filmen auseinandersetzt, eingeführt werden. An der konkreten Zusammenarbeit zwischen einem Künstler und einem Ethnologen lässt sich die Brisanz der Frage nach der Repräsentation des Anderen in beiden Disziplinen nachweisen, und es zeigt sich neben der Schrift die Notwendigkeit der Überprüfung des Bildes als Repräsentationsmedium, das unser Bild vom Anderen geprägt hat und selbst die Photographien Baumgartens von den Yanomami beeinflusste. Auch sie weisen Stereotype im Bild des Fremden auf, die durch die ethnographische Photographie seit dem 19. Jahrhundert wesentlich unser Bild des „Wilden" prägten. Kein Bild zeigt den Fremden so, wie er ist, sondern wie er von dem, der ihn abbildet, gesehen, aber auch konzeptuell aufgefasst wird.

Solche Fragen sind in der Ethnologie recht neuen Datums. Zwar gibt es bildliche Repräsentationen fremder Völker schon so lange wie es Reisen, zumindest Reisen in die „Neue Welt“[772], gibt. Doch Texte und schriftliche Zeugnisse kamen der „seriösen“ Wissenschaft stets näher als die häufig auch den Reiseberichten beigefügten Bilder. Diese wurden aufgrund ihrer häufig recht skurrilen und naiven Darstellungsweisen als oberflächliche Unterhaltung abgetan. Michael Oppitz zufolge schlägt sich die unterschiedliche Gewichtung von Bild und Text in der Einführung des Terminus „Visuelle Anthropologie" nieder. Er folgerte daraus, dass „das geringe Ansehen von Bildern in der

---

[771] John Collier Jr. und Malcolm Collier, Visual Anthropology. Photography as a Research Method, Albuquerque 1986, Eva Hohenberger, Die Wirklichkeit des Films, Hildesheim 1988. Weitere Lit. Zur Visuellen Anthropologie in Oppitz, Kunst der Genauigkeit, München 1989 und Ballhaus/ Engelbrecht (Hrsg.), Der ethnographische Film, Berlin 1995

[772] So war schon einer der ersten ausführlichen Berichte über die neue Welt, der von Gonzales Fernándes de Oviedo y Valdés zwischen 1526 und 1557 verfasste Bericht, mit Holzschnitt-Illustrationen nach Federzeichnungen Oviedos bestückt. Die Bilder wurden exakt an den Stellen platziert, an denen im Text von den abgebildeten Dingen oder Ereignissen die Rede ist. Das gleiche gilt auch für Hans Stadens 1557 erstmals erschienen abenteuerlichen Reisebericht „Wahrhaftige Historia uns beschreibung eyner Landtschafft der Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschenfresser Leuthen/in der Newenwelt America gelegen“. Einzelne Beispiele aus beiden Werken untersucht Michael Oppitz u.a. in Kunst der Genauigkeit, S.13ff.

Anthropologie verknüpft (ist) mit einer verborgenen Verachtung für sichtbare Phänomene, mit einer Angst vor dem Einbruch der sinnlichen in die begriffliche Welt"[773].

Zwar wurde die Photographie bereits im Rahmen der ethnographischen Feldforschung eingesetzt, sobald sie einigermaßen transportabel war, aber erst Margaret Mead wandte als eine der ersten Ethnologinnen seit den 1930er Jahren Photographie und Film gezielt und systematisch als Forschungsmedien an. Die kritische Aufarbeitung des umfangreichen ethnographischen Photomaterials in den Archiven der Völkerkundemuseen begann erst in den letzten zwei Jahrzehnten[774]. Ähnlich verhält es sich mit dem Film, der im Hinblick auf die Vermittlung des Fremden von Anfang an eine wichtige Rolle spielte und dessen Spektrum von deskriptiven Dokumentationen bis hin zu dramatischen Erzählungen reicht. Seine Tragweite, seine theoretische Dimension werden jetzt einer systematischeren Untersuchung unterzogen und ihre Fähigkeit zur faktengetreuen Dokumentation der Wirklichkeit hinterfragt[775]. Der steigende Stellenwert insbesondere der audio-visuellen Kommunikation kann vor dem Hintergrund des neuen Paradigmas Dialog gelesen werden, dem es eben nicht um statische Dokumentation geht, sondern die Performanz und Rede mit einfließen lassen möchte. Vor allem dem Filmprozess werden kommunikativere Züge als dem üblichen wissenschaftlichen Forschungsprozess zugestanden, sowohl im Hinblick auf die Drehsituation wie auch auf das Ergebnis, den fertigen Film, und dessen Rezeption[776].
Michael Oppitz zufolge umfasst der Forschungsbereich der Visuellen Anthropologie noch mehr als Photos, Film und Video ein: „Es schließt alle Medien der Gegenwart und der Vergangenheit ein, die über menschliche Gesellschaften bildliche Informationen liefern. Holzschnitte, Kupferstiche, Lithographien, Ölbilder, Aquarelle, Bleistift- und Kohlezeichnungen (...), wenn es ihr Sujet erlaubt.“[777] Er plädiert dafür, auch frühe bildliche Darstellungen fremder Völker als gleichberechtigte Quellen ethnographischer Information zu berücksichtigen, statt sie als Produkte der Kunst - und Ideengeschichte zu behandeln[778]. Insofern stellt er nicht, wie gegenwärtig häufig üblich, nur den

---

773 Michael Oppitz, Die Visuelle Anthropologie und das Unsichtbare, in: ders. (1989)

774 Ergebnis sind auch erste Publikationen, die sich weitgehend mit der frühen ethnographischen Photographie des 19. Jahrhunderts auseinandersetzen. Siehe dazu: Martin Brauen (Hrsg.), Fremden-Bilder. Frühe ethnographische Photographie, Zürich 1982, Thomas Theye, Eine Reise in vergessene Schränke. Anmerkungen zu Photosammlungen des 19. Jahrhunderts in deutschen Völkerkundemuseen, in: Photogeschichte, Jg. 5, 1985, Heft 17, S. 3-20; Margit Prussat, Überlegungen zum Medium Photographie im Umgang mit fremden Kulturen, unveröff. Magisterarbeit Ludwig Maximilians Universität München 1994

775 Edmund Ballhaus und Beate Engelbrecht (Hrsg.), Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis, Berlin 1995. Siehe darin: „Die Fragen, wie Film kritisch gelesen und analysiert werden kann, wie er weiterhin vom Zielpublikum verstanden wird, ist bisher sowohl von den Filmemachern als auch in der Dokumentarfilmtheorie sehr vernachlässigt worden.“ Ballhaus/Engelbrecht, Vorwort, S. 8

776 Edmund Ballhaus, Film und Feldforschung, in: ebd., S. 33

777 Michael Oppitz, (1989), S. 13

778 ebd., S. 24

exotisierenden Gesichtspunkt ins Zentrum, sondern sieht im Aufgreifen des trotz alledem in den bildlichen Darstellungen liegenden ethnographischen Informationswerts bei gleichzeitigem Ausfiltern der darüber gelegten Exotismen und Entstellungen eine wichtige Aufgabe für die Visuelle Anthropologie[779].

An Grenzen stößt der visuelle Anthropologe allerdings bei der Frage nach der hinter dem Sichtbaren verborgenen Bedeutung von Dingen. Dann, wenn ein immaterielles Gebilde wie ein Verwandtschaftssystem oder eine narrative Form wie ein Mythos durch ein visuelles Medium dargestellt werden sollen, müssen jeweils neue Wege gefunden werden, mit denen der visuelle Anthropologe „zwischen dem Sinn und den Sinnen" vermittelt. Oppitz erläutert die Vor- und Nachteile zwischen verbalen und visuellen Ausdrucksformen[780], ohne schließlich einer von beiden Optionen den Vorrang zu geben:

> „Jede Situation erfordert eine eigene Entscheidung, eine experimentelle Haltung gegenüber beiden. In einem Film mögen die Bilder auf Worte allergisch reagieren, wenn es sich um sprachliche Verdopplungen von ohnehin Gesehenem handelt. Bilder sind an erster Stelle anschaulich, sinnlich, ästhetisch und erst an zweiter Stelle kognitiv. Das Gegenteil möchten manche von Wörtern sagen. Ich bin mir dessen nicht so sicher. Eines scheint mir indessen unumstößlich zu sein: Will man

---

[779] Beispielhaft verweist Oppitz dabei auf Zeichnungen von Le Moyne de Morgues und John White über die Kulturen der Indianer des amerikanischen Südostens, über die es keine schriftlichen Quellen gibt, die aber eine Menge ethnographisch interessanter Details enthalten. „Gerade solcherart Quellen zum Sprechen zu bringen, wäre eine vorzügliche Aufgabe für eine in ihrem Spektrum weiter gefasste visuelle Anthropologie." Ebd., S. 26. Gerade im Hinblick auf die Indianer sei hier auf die Indianer-Porträts Karl Bodmers hingewiesen, der 1832-34 die Reise des Prinzen von Wied durch Nordamerika dokumentarisch festhielt. In seinen Illustrationen, in denen der Grundtypus des Indianers nach unseren Vorstellungen ausformuliert ist, porträtierte er die Indianer des mittleren Missouri erstmals mit ethnographischen Interesse und künstlerischem Bestreben. Siehe hierzu auch einen Aufsatz von Werner Jehle, der sich um Darstellung der Rezeption einer Kultur durch eine andere, der europäischen bemüht, und darlegt, wie Künstler auf „den Indianer" reagiert haben: Bilderbuchindianer, in: Kunstforum Bd. 113, S. 152ff.

[780] „In mancherlei Hinsicht befinden sich Bilder gegenüber Wörtern offenkundig in einer privilegierten Position. Sie sind den Dingen, die sie abbilden näher als Wörter, die sie umschreiben. Soweit es die Photographie und den Film betrifft, sind die Bilder leichter herzustellen. Als lange und schwerfällige Wortketten. Sie sind deshalb - bei gleichem Gegenstand oft ein ökonomischeres Mittel der Dokumentation. Vielfach sind sie eindeutiger als verbale Äußerung. Darüber hinaus schaffen die Bilder für alles, was in ihrem Blickfeld liegt, einen simultanen Eindruck, sie erlauben einen unmittelbaren Gesamtblick auf das, was sie abbilden, während den Wörtern aus Natur und Notwendigkeit heraus nur das Nebeneinander bleibt; die Realität, welche in jedem Augenblick in ihrer Gesamtheit ‚da' ist, kann von Wörtern nur in Sequenzen wiedergegeben werden. Dies wirkt sich in einer sozialen Situation mit zwei oder mehreren Ebenen gleichzeitiger Interaktion deutlich zum Nachteil für die verbale Beschreibung aus. Während das Bild alle Ebenen synoptisch erfasst, muss die Wortbeschreibung zuerst, aufgrund der Verlaufsform der Sprache jede einzelne Ebene in Sequenz darstellen und anschließend wie ein überführter Lügner beteuern, daß sie eigentlich alle gleichzeitig ablaufen." S. 27. Und schließlich: „Was der Autor eines Textes seinem Leser an Interpretation suggeriert, das leistet bei einem Bild eher der Betrachter als sein Autor: Bilder sind für die Auslegung offener, Texte liefern die Deutung vielfach gleich mit - und entmündigen dabei die Leserschaft." S. 28. Allerdings ist die Sprache dann vonnöten, wenn man übermitteln will, was die sichtbare Welt an unsichtbaren Signifikationen enthält. S. S. 29.

> den Sinn eines ethnologischen Gegenstandes erfassen und wiedergeben, dort, wo er an der Oberfläche der Bilder nicht abzulesen ist, so muss man ihn nachliefern - mit den Mitteln der Sprache. Welche Dosis man dabei verordnet, ist, wie bei den Bildern, einzig eine Frage der Kunst."[781]

4.3. Zusammenfassung: zeitgenössische Ethnographie als Kunst?

Fazit dieses Kapitels ist eine deutliche Annäherung der Ethnographie in ihren verschiedenen Ausprägungen an die Kunst, wenn auch zunächst die Literatur als Kunstform dominierte. Ähnlich intensiv, wie die Kunst sich für die Ethnographie interessiert und deren Methoden und Fragen für ihren Kontext aufnimmt und modifiziert, haben sich vor allem in den letzten beiden Jahrzehnten einzelne Vertreter der Ethnographie im Zuge der Selbstreflexion und der Erarbeitung eines neuen Instrumentariums der Disziplin Kunst zugewandt. Vor allem sind Verwandtschaften im Hinblick auf die Selbstreflexion, die Überprüfung der Strategien und Methoden und die unablässige Frage nach Möglichkeiten der Repräsentation und Vermittlung beiden Disziplinen inhärent. Insgesamt ergeben sich daraus wichtige Paradigmenverschiebungen in beiden Disziplinen, gerade weil eindeutige Zuständigkeiten zunächst aufgelöst werden und in schwierig zu definierenden neuen Ansätzen münden werden.

> „Jeder künstlerische Versuch, jeder theoretische Vorstoß verlangt, dass Grenzen unablässig in Frage gestellt, unterminiert, modifiziert und neu gezogen werden. Die kritische Untersuchung ist aufgrund ihrer Politik der Veränderung verpflichtet, immer andere Ansätze der ästhetischen Erfahrung zu suchen und sie auf immer neue Weise zu vermitteln, ohne sie zu kategorisieren."[782]

Die Künstlerin Renée Green stellte das Zitat von Trinh T. Minh-Ha einem Artikel voran, mit dem sie den Essay „The artist as Ethnographer" von Hal Foster kritisiert. Fosters Essay diagnostiziert die Entwicklungen prägnant und facettenreich, doch er zeichnet letztlich ein negatives Bild davon. Er fragt nach den Verkennungen, die zwischen Ethnologie, Kunst und anderen Diskursen aufgetreten sind und bezeichnet vor allem Entwicklungen beider Fächer als eine Art virtuelles Theater der Projektionen und Reflexionen, das seit mindestens zwanzig Jahren andauert. Die in diesem Kapitel dargestellten künstlerischen Aspekte, die die Ethnographie in ihr Repertoire aufnimmt, sieht er nicht als positive Zeichen einer gegenseitigen Befruchtung, sondern attestiert den Anthropologen vor allem Neid als Triebfeder ihres Tuns. Er vermutet in allen Grenzüberschneidungen hin zum Künstlerischen jeweils Selbst-Idealisierungen des

---

[781] Michael Oppitz (1989), S. 36

[782] Trinh T. Minh-Ha, The Other Censorship, in: When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics, New York, 1991

Anthropologen und nennt allen voran James Clifford, der mit Enthusiasmus die surrealistische Technik der Collage anwendete.

> "In this envy the artist became a paragon of formal reflexivity, a self aware reader of *culture understood as text* (Hervorhebung durch den Autor, EH). But is the artist the exemplar here, or is the figure not a projection of an ideal ego of the anthropologist: the anthropologist as collagist, semiologist, avant-gardist? In other words, might this artist envy be a self-idealization in which the anthropologist is remade as an artistic interpreter of the cultural text?"[783]

Entsprechend dazu begründet er auch den ethnographic turn mit dem Neid der Künstler und Kritiker auf den Ethnographen:

> „A new ethnographer envy consumes many artists and critics. If anthropology wanted to exploit the textual model in cultural interpretations, these artists and critics aspire to fieldwork in which theory and practice seem to be reconciled."[784]

Einzelne Aspekte wie der Vorwurf des Fortbestehens des Primitivismus, aber auch Fragen nach der kritischen Distanz oder den tatsächlichen Möglichkeiten, die eine Adaption von Methoden, insbesondere des Forschens, aus Disziplinen wie der Ethnographie oder der Soziologie für die Kunst bringen, sind zentral in Fosters kritischem Essay. Schade aber, dass sich für Foster daraus folgernd keine Wege eröffnen:

> "In our current state of artistic-theoretical ambivalences and cultural-political impasses, anthropology is the compromise discourse of choice."

An dieser Stelle ist der Hinweis auf die Position Fosters wichtig als kritische Stimme zu den in der Kunst und ebenso in der Ethnologie euphorisch thematisierten Neudefinitionen. Diese setzen zwar in der Kunst der Zeit um 1970 an, dennoch kehren sie nicht zum alten Stand zurück. Foster ist in seinem kritischen Denken auf der Suche nach einem für unsere Gegenwart relevanten Begriff des Politischen und fordert in Analogie zum Programm des Künstlers ‚als Produzenten' vom heutigen politischen Künstler „statt vorhandene Repräsentationen und generische Formen wiederum zu repräsentieren, vielmehr die Prozesse und Apparate zu untersuchen, die sie kontrollieren"[785]. Das könnte durchaus eine Aufgabe der Kunst als Ethnographie sein, doch Foster hatte eher im Sinne die „materiellen Operationen realer politischer Macht

---

783 Hal Foster, The artist as Ethnographer, in: ders. The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century, Cambridge, Massachusetts 1996, S. 180

784 Foster (1996), S. 181

785 Hal Foster, Zu einem Begriff des Politischen in der Gegenwartskunst, Übersetzung des 1985 erschienen Essays „For a Concept of the Political in Contemporary Art", in: Charles Harrison und Paul Wood, Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Band II, Ostfildern-Ruit, 1998, S. 1334

(…) durch ‚terroristische Provokationen' beim Namen zu nennen oder herauszulocken"[786].

Halten wir zum Abschluss dieses Kapitels fest, dass sich durch die vielen kritischen Selbsthinterfragungen der Kunst wie der Ethnographie bzw. der Ethnologie viele Parameter verschoben haben und sich die Disziplinen in einem - noch nicht gefestigten - Feld gegenseitiger Anregungen befinden. Das heißt natürlich keineswegs, dass der von Foster auch den gegenwärtigen Entwicklungen attestierte Primitivismus oder sonstige Indienstnahmen des Anderen in all seinen Ausprägungen durch die Kunst oder die Ethnographie ausgeschlossen sind. Doch die Definition der Ethnographie hat sich komplett geändert. Der Andere ist nicht mehr nur der kulturell Fremde, sondern befindet sich auch in der jeweils eigenen westlichen Kultur. Es findet ein Prozess der kulturellen Neu-Kartierung (cultural mapping) statt. Immer mehr Untersuchungen richten sich im „Postkolonialen Zeitalter" unter dem Einfluss der Globalisierung den Anderen im eigenen Lande zu und stellen damit stets die eigene Kultur in Frage, indem sie diese kulturell neu verorten. Der noch praktisch operierende Teil der Ethnographie begreift sich heute eher als „verstehende Sozialwissenschaft"[787], sie ist „sanft geworden. Ihr Forschungsfeld ist nun die Oberfläche, die die Menschen schaffen und pflegen, um miteinander auszukommen. Das ist Kultur im globalen Sinne. Es geht längst nicht mehr um Echtheit, Ursprung oder innere Kohärenz"[788].

Da mag die Ethnologie auch von der Kunst gelernt haben, zumindest erinnern Marcus und Myers daran, dass die Ethnologen durch die Kunst ein Bewusstsein für die anstehenden Probleme bekommen haben, dass die Diskussion im Westen über Differenz, Homogenisierung und Heterogenität in erster Linie von Seiten der Kunst und ihrer Theoretiker entwickelt worden waren und nennt beispielhaft Foster, Lippard, Owens und Trinh[789].

---

[786] ebd., S. 1335
[787] Streck, Fröhliche Wissenschaft Ethnologie, S. 196
[788] Streck, ebd. S. 206
[789] siehe Marcus/Myers 1995, S. 10

5. Ethnographie der eigenen Kultur

Im vorhergehenden Kapitel wurden die Ethnographie und die Ethnologie genauer betrachtet und es konnte eine kritische Selbstreflexion festgestellt werden, mit der eine Öffnung zu künstlerischen Praktiken der Erkenntnis einhergeht, und eine deutliche Wendung zur eigenen Kultur als Forschungsgebiet. Im Folgenden werden theoretische Positionen erläutert, die explizit die ethnologischen Methoden beziehungsweise durch die Ethnologie gewonnene Erkenntnisse auf die eigene Kultur umlenkten. Wichtig für diesen Gedankengang ist, dass die eigene Kultur nun ebenso fremd sein kann wie die ferne Kultur. Voraussetzung ist, dass der Betrachter die eigene Kultur distanziert - im gewissen Sinne wie ein Fremder - zu betrachten im Stande ist.

Was für die Ethnographie und die Ethnologie das zentrale Thema ist, das Problem des Anderen und des Fremden, ist seit den ungeheuren Vorgängen bei der „Eroberung der neuen Welt“ auch ein Problem anderer westlicher Disziplinen wie der Philosophie. Hingewiesen sei hier auf die grundlegende Arbeit von Hinrich-Fink Eitel „Die Philosophie und die Wilden“[790], in der dieser darlegte, dass die Frage nach dem Selbst und dem Anderen, nach dem Eigenen und dem Fremden eine der wichtigsten des westlichen Denkens, ja fast schon dessen konstituierendes Merkmal, ist. Bernhard Waldenfels konstatierte, dass „die Herausforderung durch ein radikal Fremdes, mit dem wir uns konfrontiert sehen, bedeutet, dass es keine Welt gibt, in der wir völlig heimisch sind, und dass es kein Subjekt gibt, das Herr im eigenen Hause wäre. Bis heute stellt sich allerdings die Frage, wieweit diese Herausforderung angenommen, wieweit sie verdrängt wird.“[791]

Für das Konzept der Arbeit und damit auch für die Entwicklung der These, Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur zu denken, spielte konkret Michel Foucaults bereits 1966 in seiner Schrift „Les mots et les choses“ („Die Ordnung der Dinge“) formulierte Auffassung eine wichtige Rolle, dass wir in jedem Fall vermittelt durch die Philosophie

---

[790] Hinrich Fink-Eitel, Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte, Hamburg 1994
Während in diesem Kapitel konkret die Werke von Lévi-Strauss und Foucault im Sinne einer Ethnographie der eigenen Kultur gestreift werden, die auch großen Raum bei Fink-Eitel einnehmen, sei an dieser Stelle der große historische Kontext der Auswirkungen der „Entdeckung der Neuen Welt“ auf die Europäische Geistesgeschichte erwähnt. Fink-Eitel hat in seiner Habilitationsschrift die Stationen herausgearbeitet, die als Vorläufer der Ethnologie gelten, die aber zugleich wesentlich den Fremden und den Anderen ins Zentrum ihrer philosophischen Überlegungen stellen. Der „unerwartete Kulturschock“ wirkt laut Fink-Eitel in den Mythen des guten und des bösen „Wilden“ fort. In beiden kommen zwei unterschiedliche Reaktionen auf das Fremde zum Ausdruck: Macht und Melancholie, wobei die melancholische Tradition im „Edlen Wilden“ fortwirkt und bei Lévi-Strauss kulminiert. Die Tradition des „Bösen Wilden“ läuft über Nietzsche auf Foucault und sein Dispositiv der Macht zu.

[791] Bernhard Waldenfels, Topographie des Fremden, Frankfurt 1999, S. 17

die „Ethnologie unserer eigenen Gesellschaft“[792] erstellen können. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, animierte Foucaults Auffassung dazu, einen Schritt weiterzugehen und die Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur zu denken. Damit unterscheidet sich dieser Gedankengang durchaus von Hal Fosters „artist as ethnographer“.

Was die Bedeutung von Foucaults Rückwendung des ethnographischen Blicks auf die eigene Kultur betrifft – auch über die Entwicklung dieser Arbeit hinaus – so haben Foucaults grundsätzliche Auffassung und Neugier den Boden für die Revidierung überkommener Denkstrukturen und den Austausch mit anderen Disziplinen vorbereitet. Bei aller Komplexität und auch Widersprüchlichkeit von Foucaults Ansatz können wir etwas entspannter weiterdenken als etwa Hal Foster, der mit marxistisch fokussierter Linse die Konzeption des Künstlers als Ethnographen aus der des Künstlers als Produzenten herleitet. Die heutige Situation steht vor grundlegenden Änderungen, was die Ordnung der Welt und auch die Zugänge zu ihr angeht, so dass neue Betrachtungsweisen erprobt werden müssen.

In diesem letzten Kapitel kommt noch einmal Lévi-Strauss zur Sprache, dessen Konzeption in seinen auswirkungsreichen Aspekten für die Kunst bereits im Kapitel zu Lothar Baumgarten implizit war. Im Folgenden werden die Bedeutung des Fremden oder vielmehr die bei den indianischen Gesellschaften gewonnenen Erkenntnisse bei der Entwicklung einer universellen kulturellen Methode von Lévi-Strauss skizziert, die wiederum einflussreich für Michel Foucaults Philosophie war, der diese, wie Fink-Eitel formulierte, „poststrukturalistisch für die Belange komplexer, moderner Gesellschaften“[793] öffnete. Über Lévi-Strauss wird zudem an die kontinuierliche Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte angeknüpft.

> „Das moderne Weltbild, das ist das Ergebnis des Grenzganges Ethnologie, konnte die anderen Weltbilder nicht entwerten. Die Aufdeckung der Vielschichtigkeit, Lückenhaftigkeit und Widersprüchlichkeit der bei uns gültigen Anschauungsweisen selbst hat die Kompatibilität, die Möglichkeit der Koexistenz einander ausschließender Realitäten gezeigt. Dazu war die Rückkehr von der Grenzüberschreitung Voraussetzung. Erst der ethnographische Blick auf die eigenen Verhältnisse hat die Rede von ‚unserer Kultur’, die unzulässigerweise mit dem wissenschaftlichen Weltbild gleichgesetzt wurde, obsolet gemacht.“[794]

Darauf machte unter anderem Baumgarten aufmerksam. Mit seinen Arbeiten konfrontiert er den Rezipienten mit der Sehnsucht nach einem Anderen. Er zeigt, wie konstruiert dieses Bild vom Anderen ist, wie imaginär die Tropen sind, von denen wir

---

[792] Ich beziehe mich stets auf die deutsche Übersetzung von Ulrich Köppen: Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, 12. Auflage, Frankfurt/M., 1994. Hier S. 451

[793] Hinrich Fink-Eitel, Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte, Hamburg 1994, S. 13

[794] Streck (1997), S. 22

träumen. Die folgende Darlegung der Umkehrungsprozesse bei Lévi-Strauss und Foucault ist zwar grundsätzlich hinsichtlich der These angelegt, die Kunst als Ethnologie der eigenen Kultur zu lesen, sie kann aber auch konkret auf Baumgartens Werk rückbezogen werden, denn beide Aspekte sind diesem beispielhaft inhärent. Waren es bei Lévi-Strauss die Suche nach Grundstrukturen, das Wilde Denken und die Sehnsucht nach den Tropen, die in Baumgartens Arbeiten fortwirken, so ist es die Repräsentationskritik bei Foucault, die auf kulturkritische Aspekte im Werk von Künstlern wie Broodthaers und Baumgarten rückbezogen werden kann. Das entscheidende Moment an Foucaults Arbeiten ist für die Fragestellung dieser Arbeit, dass er den ethnologischen Blick auf die eigene Kultur richtet. Anschließend an Foucault kommt die Dekonstruktion der eigenen Kultur durch die Cultural Studies zur Sprache. Die Ethnographie wird von diesen in vielen Bereichen der Sozial- und Geisteswissenschaften für die Ausarbeitung neuer methodischer Instrumentarien herangezogen. Abschließend wird aus den bestehenden Definitionen über die Kunst ein Modell der Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur charakterisiert.

5.1. Umkehrung

5.1.1. Claude Lévi-Strauss - Das ferne Ideal

Claude Lévi Strauss war Ethnologe. Als solcher erforschte er fremde Kulturen und hat sich, wie Fink-Eitel betonte, häufig gegen die philosophische Ausbeutung seiner Wissenschaft gewehrt[795]. Tatsächlich jedoch hat Lévi-Strauss, nach Fink-Eitel, explizit in vier Punkten philosophische Reflexion praktiziert: Erstens treibe der Anthropologe spontan Philosophie, wenn er „zu den lebendigen Quellen seines Wissens zurückgeht, zu dem, was in ihm als Mittel wirkt, die von ihm entferntesten kulturellen Gebilde zu verstehen“[796]. Zudem sei die Feldforschung, „die Mutter und Amme des Zweifels, einer philosophischen Haltung par excellence“[797]. Zweitens bezeichnet er im gleichen Kontext die Ethnologie als in höherem Maße philosophische Wissenschaft als etwa die Soziologie. Drittens betreibt er durch seinen Angriff auf den transzendentalen Humanismus Philosophiekritik und erklärt stattdessen, dass das letzte Ziel der Wissenschaften vom Menschen nicht das ist, den Menschen zu konstituieren, sondern ihn aufzulösen[798]. Nichts weniger als der Bruch mit den Subjekttheorien war angestrebt. Er wollte den Begriff des Menschen durch ethnographische Reduktionen in einen überführen, der mit nichts Altem mehr zu tun hatte. Als vierten Punkt erwähnt Fink-Eitel, dass nicht nur das Ich, sondern auch das Wir aufzulösen sei, aber auch, dass im

---

795 siehe Fink-Eitel (1994), S. 21
796 Claude Lévi-Strauss, Strukturale Anthropologie II (SAII, 1992), S. 37
797 ebd.
798 Claude Lévi-Strauss, Das Wilde Denken (WD 1994), Frankfurt 1994, S. 284

Widerspruch dazu dank Rousseau „das Ich und der Andere ihre Einheit wieder finden könnten“[799].

Allein schon durch diese Aspekte nimmt Lévi-Strauss innerhalb der Ethnologie eine besondere Stellung ein. Sein Ansatz ist geprägt durch den epistemologischen Bruch mit ethnographischen Methoden, und man kann mit Petermann in der Ethnologie von einer Periode vor und nach Lévi-Strauss sprechen[800]. Lévi-Strauss ist nicht spezialisierter Kenner einer einzigen Kultur, ja seine Erfahrungen im Feld beschränken sich auf wenige Monate in Südamerika in den 1930er Jahren. Er ist darüber hinaus vielmehr der ethnologische Reisende, der sich für generelle Zusammenhänge interessiert, der an der eigenen Kultur zweifelt, an ihr Kritik übt und dennoch an der Utopie festhält, dass irgendwelche alten Einheiten wiederhergestellt werden können - oder in seinen Worten, seine Sozialutopie ist die Idee der „brüderlichen Menschlichkeit“[801].

Sinnliches Erleben und sachliche Forschung gehen in seiner Arbeit Hand in Hand. Die bei den archaischen Kulturen festgehaltenen Beobachtungen sind verzahnt mit globalen Kulturvergleichen, die er vom heimischen Schreibtisch aus zu universellen strukturalen Modellen verarbeitet hat. Die Veröffentlichung des „Wilden Denkens“ und umfassende kulturtheoretische Abhandlungen wie die „Strukturale Anthropologie“ läuteten schließlich die Blütezeit des Strukturalismus ein, die bis 1968 dauerte und eine Menge Literatur unterschiedlichster Autoren und viel Disput hervorbrachte, aber auch die Wissenschaften beeinflusste. Vor allem rückten seine Arbeiten deutlich ins Bewusstsein des künstlerischen und philosophischen Diskurses, eben weil sie sich nicht nur mit Detailfragen fremder Gesellschaften befassen und sich nicht allein bei der Erfahrung und bei der Feldforschung aufhalten, sondern diese eben als Ausgangspunkt für ein viel komplexeres Denkgebäude nehmen.

Die Botschaft klingt zunächst einfach: Die Kreativität des Menschen ist ehernen Denkgesetzen unterworfen, die durch die Struktur und Wirkungsweise des Gehirns die menschlichen Ausdrucksformen regulieren. Diese objektiven Denkgesetzte, die das subjektive Denken beherrschen, will er aufspüren. Er nimmt jedoch nicht wie Marx den Weg über die empirisch wahrnehmbare Wirklichkeit, sondern die objektiven Strukturen werden vom Beobachter konstruiert.

---

[799] siehe auch Lévi-Strauss (SA II)

[800] Werner Petermann, Die Geschichte der Ethnologie, Wuppertal 2004, S. 856. Das wird schon allein durch die Verwendung völlig neuer Begriffe evident, die bald in den theoretischen Diskurs einzogen und zu regelrechten Modewörtern wurden: Struktur, Modell, Transformation, System, Code, Synchronie und Diachronie, Syntagma und Paradigma, binäre Opposition, Metapher…

[801] Lévi-Strauss, Traurige Tropen, Frankfurt 1993 (TT) , S. 389

Lévi-Strauss sah nicht nur in der Sprache in klassischer strukturalistischer Manier ein Zeichensystem, bei dem man nach zugrunde liegenden Strukturen forschen könnte, sondern erklärte alle kulturellen Produkte zu Zeichensystemen. Der Weg seiner Forschungen führte dabei in die imaginären Welten der Mythen, denen er problemorientierten Charakter zuschrieb. Durch die in ihnen zur Sprache kommenden grundsätzlichen Übereinstimmungen sind sie überall wirksam und können über den Menschen im Allgemeinen etwas sagen. Sie ermöglichen die Schaffung anderer Modelle als das des westlichen, rein rationalen, wissenschaftlichen Erkenntnismodells. Lévi-Strauss suchte auch nach Objektivität, aber eben über andere Wege als die positivistische Wissenschaft. Er wollte die Welt decodieren und zu den in der Natur wirksamen Strukturierungsprinzipien zurückgehen. In kulturellen Gegebenheiten und Prozessen forschte er nach Grundstrukturen, die er als unbewusste Hervorbringungen des menschlichen Geistes verstand:

> „Das Unbewusste wäre so der vermittelnde Begriff zwischen Ich und Anderen. Wenn wir den Gegebenheiten des Unbewussten nachgehen, dehnen wir uns nicht (…) in der Sinnrichtung unseres Selbst aus: wir treffen auf eine Ebene, die uns nicht deswegen fremd erscheint, weil sie unser geheimstes Ich verbirgt, sondern (…) weil sie uns, ohne dass wir uns selbst verlassen müssten, in Koinzidenz mit Formen der Tätigkeit bringt, die zugleich unsere und andere sind, Bedingungen allen geistigen Lebens aller Menschen zu allen Zeiten.“[802]

Da Lévi-Strauss davon ausging, dass alle Erfahrungen, die gesammelt werden, zur gegenwärtigen Zeit gehören - denn es gibt keine lineare Zeitentwicklung, sondern Zeit ist eher eine Art Raum, in dem verschiedene Erfahrungen schweben - ist die Mythologie fremder Gesellschaften eine mindestens gleichwertige, eher wertvollere Quelle der Erkenntnis als die Mythologie des modernen westlichen Menschen, da sie einfacher und klarer ist. Gleichzeitig machte er auch explizit deutlich, dass es „keine mögliche Anwendung des Strukturalismus auf große Gedankensysteme oder auf große soziale Systeme“[803] geben kann. Das heißt, eine konkrete Ethnographie der eigenen Kultur kann nicht erstellt werden.

Auch wenn die eigene Kultur nicht explizit Untersuchungsfeld sein kann, so ist sie doch der Humus, der sowohl die Betrachtung der fremden Gesellschaft bestimmt als auch die Ergebnisse, die er daraus zieht und die wieder auf die eigene Kultur rückbezogen werden. Lévi-Strauss’ Blick auf die die eigene Gesellschaft ist von kulturkritischer Skepsis gezeichnet. Idealisierend sehnt er sich nach Zeiten eines Gleichgewichts zwischen Kultur und Natur. Rousseau ist für Lévi-Strauss der direkte Ahnherr, dessen

---

802 Claude Lévi-Strauss, Einleitung in das Werk von Marcel Mauss, in: Marcel Mauss, Soziologie und Anthropologie, München 1974, S. 25

803 Adalbert Reif (Hrsg.), Mythos und Bedeutung, Fünf Radiovorträge mit Claude Lévi-Strauss, Frankfurt/M. 1980, S. 228

Sozialphilosophie er als Ethnologie der eigenen Kultur verstanden hatte. Vom abgeschiedenen Zuhause aus hatte dieser sich den Eigenheiten und Verfasstheiten der eigenen Gesellschaft zugewandt. Er suchte einen Ausweg aus der modernen Gesellschaft und wies die Identifikation von zugewiesenen Rollen und sozialen Funktionen zurück.

Lévi-Strauss zog es mit Rousseau im Gepäck hinaus in die Fremde, zu den „Edlen Wilden“, die das Andere des Selbst bilden und laut Rousseau auch Voraussetzung des Ich sind[804]. Die Loslösung von der eigenen verachteten westlichen Gesellschaft war für Lévi-Strauss die erste Bedingung für kulturwissenschaftliche Objektivität[805] und für den freien Blick auf die Merkmale aller menschlichen Gesellschaften. Die westlichen sind weit weg von den „Grundlagen des menschlichen Zusammenlebens“. Das galt es zu ändern, und zwar durch Kontaktaufnahme mit fremden Kulturen:

> „Wenn es uns aber gelingt, diese fremden Gesellschaften besser kennen zu lernen, verschaffen wir uns eine Möglichkeit, uns von der eigenen zu lösen, nicht weil sie absolut schlecht oder als einzige schlecht wäre, sondern weil sie die einzige ist, von der wir uns emanzipieren müssen. Damit versetzen wir uns in die Lage, die zweite Etappe in Angriff zu nehmen, nämlich alle Gesellschaften heranzuziehen, ohne das Geringste von Ihnen zu übernehmen, um alle jene Prinzipien herauszuschälen, die uns erlauben, unsere eigenen Sitten und nicht die fremder Gesellschaften zu reformieren; denn dank einem umgekehrten Privileg können wir einzig die Gesellschaft, der wir angehören, verändern, ohne Gefahr zu laufen, sie zu zerstören; denn die Veränderungen, die wir einführen, kommen auch aus ihr selbst."[806]

Die Reformen, die in der eigenen Kultur durchgeführt werden müssen, nehmen ihren Weg über Konfrontation mit dem Fremden, die dann zur Konfrontation mit dem führt, was man selbst ist. Lévi-Strauss setzte den Beginn der ethnologischen Erkenntnisfähigkeit in dem Moment an, in dem aus dem undurchsichtigen Fremden der Andere wird. Die Beziehung zu ihm wird dann Teil des Selbstverständnisses, wenn man in der Lage ist, sich als Anderen des Anderen zu erfahren. Dadurch, also auch durch die Infragestellung des Selbst wird es möglich, sich nicht nur das Andere zu erschließen, sich letztendlich mit dem Anderen zu identifizieren. Die Identifikation mit dem Anderen, ja mit dem Fremdesten von ihnen wie den Nambikwara, bei denen Lévi-Strauss war, ist laut Fink-Eitel der „Dreh- und Angelpunkt des Strukturalismus von Lévi-Strauss“ gewesen[807].

---

[804] siehe (SA II), S. 49
[805] siehe (TT), S. 384, 388
[806] Lévi-Strauss (TT), S. 388
[807] Fink-Eitel, S. 44

Der Mensch ist Teil der Natur, und Lévi-Strauss suchte nach Grundmustern, die er eben am besten in den archaischsten und einfachsten kulturellen Organisationen auszumachen glaubt, deren Studium schließlich vermag, uns etwas über den Menschen im Allgemeinen zu sagen. Und da liegt auch die Krux. Die angestrebte kontinuierliche Entwicklung von der eigenen zur fremden Kultur und von deren Theorie schließlich zurück zur Praxis in der eigenen Kultur wird „unterbrochen durch die umgekehrt ethnozentrische, idealisierende Theorie, deren melancholische Voraussetzungen bereits das nihilistische Ende des Entwicklungsganges vorwegnahm (…)[808]. Fink Eitel diagnostizierte der Theorie von Lévi-Strauss Idealisierung in der Gestalt der Umkehrung dessen, was man als die eigene erfährt. Insgesamt charakterisiert er dessen ganze Theorie durch folgende Umkehrverhältnisse:

> „Selbstabwertung – Aufwertung des Fremden; der zivilisierte Barbar – der Edle Wilde; Descartes' rein selbstbezügliches, von der Beziehung zum anderen abstrahierendes Ich – unmittelbare Identifikation mit dem Anderen; Eigenliebe – Solidarität; Herrschaft und Zwang – Gegenseitigkeit , Gleichheit und Zustimmung; Entfremdung – Authentizität; expansive Dynamik ‚heißer' Gesellschaften -- statische, kristalline Struktur ‚kalter' Gesellschaften; moralisch-politisches Engagement – ästhetische Distanz; entropischer Endzustand – Größe der Anfänge." [809]

Lévi-Strauss ist nur durch Umkehrung in Form einer Idealisierung der fremden Kultur, die er bereits als eine durch die eigene erniedrigte begreift, Ethnologe der eigenen Kultur. Diesem theoretischen Dilemma entspricht nach Fink-Eitel ein praktisch-moralisches: In der eigenen Kultur ist der Ethnologe Kritiker und Rebell, und in der fremden ist er Ästhet und konservativer Konformist[810]. Zwar konnte sich das für Lévi-Strauss dank Rousseau noch auflösen, aber er war sich der dominanten Rolle der eigenen Kultur bewusst. Er selbst sah sich am Ende einer historischen Reihe der Reisenden zu den exotischen „Wilden", die der engen eigenen Kultur entflohen waren und schließlich geläutert und mit offenem Blick für die eigene Kultur in diese zurückgekehrt sind. Vor allem zeigte sich bei ihm das Bewusstsein für die Rolle des Ethnologen im Kontext imperialer Machtentfaltung und kolonialer Expansion. Über die Schilderungen der kolonialen Verbrechen legte er in den „Traurigen Tropen" pointiert Rechenschaft mit seiner Kultur ab. Er konnte sich aber aus dieser niemals lösen, die ihn hervorgebracht hat. Letztendlich ist der Ethnologe gar ein „Symbol der Sühne"[811]. Der Umweg über die Fremde führt den Ethnologen Lévi-Strauss wieder zum eigenen

---

[808] ebd. S. 69
[809] ebd., S. 73
[810] ebd., S. 54
[811] Lévi-Strauss (TT), S. 384

Kontext zurück: „Statt mir eine neue Welt zu eröffnen, gab mir mein abenteuerliches Leben (…) die alte zurück, während mir jene andere zwischen den Fingern zerrann.“[812]

Lévi-Straus begann als Philosoph, wendete sich von der eigenen Kultur ab und als Ethnologe fremden Kulturen zu. Von diesen brachte er wenige empirische Studien mit, „flüchtige Momentaufnahmen“, die er mit der Tradition europäischer Reisender konfrontiert. Dem gegenüber stehen seine Kulturvergleiche, die er aus der Distanz zu universellen strukturalen Modellen entwickelt hat. Hinrich Fink-Eitel fragte nun nach dem Verhältnis von Ethnologie und Philosophie im Werk von Lévi-Strauss, und dieser Aspekt ist auch für uns entscheidend. Keine Frage, dass die Ethnologie philosophische Wurzeln hat…

> „Umgekehrt ist die Philosophie wohl die ethnologischste, weil die heimatlose unter den Geisteswissenschaften. Ihr angestammtes Thema sind das Ganze und seine Grundlagen, von denen sie sich gelöst haben muss, um sie, aus der Distanz, überhaupt in Frage stellen zu können, statt ihnen fraglos nur zu entsprechen. Doch wiederholt sich so nicht das Dilemma, das Lévi-Strauss für die Ethnologie beschrieb? Wo ist der archimedische Punkt außerhalb des Ganzen, das doch kein Ganzes mehr ist, wenn es ein ‚außerhalb’ gibt? Oder muss der Zusammenhang zwischen Philosophie und Ethnologie noch enger gefasst werden, dergestalt, dass das Ganze dasjenige der *eigenen* Kultur und Philosophie *deren* Ethnologie wäre, und zwar so, dass sie dieses Ganze von außen so problematisiert wie die Ethnologie die fremde Kultur? Müsste die Ethnologie dann nicht umgekehrt als *deren* Philosophie gedacht werden? Ist nicht *erst sie* es, die den philosophischen Allgemeinheitsanspruch wirklich einholt, sofern sie sich durch einen Vergleich der Kulturen zu einer allgemeinen Kulturwissenschaft fortentwickelt?“[813]

Lévi-Strauss hat Fink-Eitel zufolge den Schritt von der speziellen Ethnographie hin zur allgemeinen Kosmologie getan, doch ist er letztendlich gescheitert. Das Dilemma des Ethnologen, demzufolge es immer ein Umkehrverhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden gibt, konnte nicht aufgelöst werden. Er hielt am Bild des „Edlen Wilden“ als positivem Gegenstück zum Subjekt seiner westlichen Kultur fest und rief ins Bewusstsein, dass selbst im furchterregenden Kannibalen der „Edle Wilde“ angelegt ist, denn „Gesellschaften, die uns in gewisser Hinsicht als wild erscheinen, sind menschlich und wohlwollend, sobald man sie unter einem anderen Aspekt betrachtet“[814]. Und wir selbst können wiederum in der Umkehrung vom Standpunkt eines fremden Anderen zum „Bösen Wilden“ werden[815].

---

[812] ebd., S. 370

[813] Fink-Eitel, S. 64

[814] Lévi-Strauss (TT), S. 382ff.

[815] „Vor allem aber sollten wir einsehen, dass manche unserer eigenen Sitten dem Betrachter aus einer fremden Gesellschaft als ebenso unvereinbar mit dem Begriff der Kultur erscheinen, wie uns die Anthropophagie. Ich denke dabei an unsere rechtlichen Praktiken und an unseren Strafvollzug. Betrachtet

Lévi-Strauss relativierte den westlichen Standpunkt, doch das Verfassen einer Ethnologie der westlichen Kultur hielt er für unmöglich. Für ihn, der auf der Suche nach allgemein wirksamen Tatsachen war, mussten, wie für fast alle seine Kollegen, die „primitiven", kleinen, homogenen und weitgehend abgeschlossen lebenden Gesellschaften der alleinige Gegenstand bleiben, denn „die heutigen Gesellschaften sind äußerst komplex". Entsprechend gab es für Lévi-Strauss „keine mögliche Anwendung des Strukturalismus auf große Gedankensysteme oder auf große soziale Systeme", denn diese ließen sich lediglich „aleatorisch"[816] analysieren.

Das sah Michel Foucault anders. Lévi-Strauss war für ihn wichtig durch die Auflösung des Anderen und des Ich in die „subjektlos-anonymen Regelzusammenhänge unbewusst determinierender Strukturen"[817]. Von da aus gesehen hält, wie Fink Eitel herausgearbeitet hat[818], die strukturale Ethnologie für Foucault bereits eine Unterabteilung namens „Ethnologie der eigenen Kultur" bereit, denn wir selbst sind ja auch in diesem Regelzusammenhang aufgehoben. Foucaults Philosophie nimmt die eigene Kultur aus der Perspektive ihrer eigenen Wilden ins Visier. Er will Levi-Strauss' Methode poststrukturalistisch öffnen für die Belange komplexer moderner Gesellschaften.

5.1.2. Michel Foucault: Philosophie als Ethnologie der eigenen Kultur

1966 konstatierte Michel Foucault in seinem Buch „Die Ordnung der Dinge", dass wir „selbstverständlich" die „Ethnologie unser eigenen Gesellschaft"[819] vollkommen erstellen können. In diesem, seinem dritten großen Buch wagte er sich nach einer Untersuchung der genealogischen Achse der Machtpraktiken in „Wahnsinn und Gesellschaft" (1961) und der Untersuchung „Die Geburt der Klinik" (1963), in dem der

---

man diese beiden von außen, so könnte man versucht sein, zwischen zwei Typen von Gesellschaften zu unterscheiden: denjenigen, welche die Anthropophagie praktizieren, also in der Einverleibung gewisser Individuen, die furchterregende Kräfte besitzen, das einzige Mittel sehen, diese zu neutralisieren oder gar zu nutzen; und denjenigen, die – wie die unsrige – eine Haltung einnehmen, welche man als *Anthropemie* (von griech. *emein*, erbrechen) bezeichnen könnte. Angesichts ein und desselben Problems haben diese Gesellschaften die umgekehrte Lösung gewählt, nämlich jene, gefährliche Individuen aus dem sozialen Körper auszustoßen und sie zeitweilig oder für immer in eigens für diesen Zweck bestimmten Einrichtungen zu isolieren und von der Berührung mit anderen Menschen auszuschließen. Den meisten Gesellschaften, die wir primitiv nennen, würde diese Sitte tiefe Abscheu einflößen; sie würde uns in ihren Augen mit derselben Barbarei behaften, die wir ihnen aufgrund ihrer symmetrischen Sitten anzulasten versucht sind." Lévi-Strauss (1993), S. 382f

[816] Claude Lévi-Strauss, zit. nach Fink-Eitel, S. 35

[817] Fink-Eitel, S. 212

[818] ebd.

[819] Foucault, Die Ordnung der Dinge (=OdD), Frankfurt 1994, S. 451

Medizin der Anspruch auf Objektivität abgestritten wird, an die Analyse der Wissensstrukturen der westlichen Kultur im Kontext der „Archäologie der Humanwissenschaften“ wie Psychologie, Soziologie, Literaturwissenschaft und Ideengeschichte. Diesen stellte er die sogenannten „Gegenwissenschaften“ Ethnologie (die strukturale), die strukturalen Versionen der Psycholoanalyse etwa Lacans und der Linguistik von de Saussure und Benveniste gegenüber und nannte das aufklärerische Projekt einer kritischen Ethnologie der eigenen Kultur als solches beim Namen. In seiner 1969 erschienen Schrift „Archäologie des Wissens“ schließlich dachte Foucault über den Gegenstandsbereich und die Verfahrensweise einer als Ethnologie der eigenen Kultur konzipierten Philosophie nach. In deren methodologischer Verfassung müssen sich der Standort des Blicks und der zum fremden Kontinent distanzierte Gegenstandsbereich widerspiegeln und dürfen nicht von den Methoden ihres Gegenstandsbereichs beeinflusst sein. Dieses Verlegen des ethnologischen Blicks und methodologischer Ansätze in die Philosophie ist auch, wie wir später sehen werden, von großer Bedeutung für die Bildende Kunst und ihr ethnographisches Vorgehen, dem es einerseits um die Fragen der Repräsentation geht und in den zeitgenössischen Konzeptionen wesentlich auch um die Fragen nach den Praktiken der Macht.

Im gleichen Jahr - und damit drei Jahre nach dem Erscheinen der „Ordnung der Dinge“ - bezeichnete Foucault in einem Interview konkret seine eigene Philosophie als „Ethnologie unserer Kultur“[820] und benannte seine Bezugspunkte: Lévi-Strauss habe ihn auf die strukturale Ethnologie gelenkt und Georges Dumézil auf die eigene Kultur, indem dieser die Strukturen der eigenen Kultur vor dem Hintergrund der gesamten indo-europäischen Kulturgeschichte untersucht habe.

> „Man könne seine Philosophie (Foucaults, E.H.-H.) als eine Analyse der Zivilisationstatsachen, die *unsere* Kultur charakterisieren, begreifen und insofern würde es sich um etwas wie eine Ethnologie der eigenen Kultur, der wir angehören, handeln. Ich versuchte tatsächlich, mich außerhalb der Kultur, der wir angehören, zu stellen, um ihre formalen Bedingungen zu analysieren, gewissermaßen ihre Kritik zu bewerkstelligen: nicht um ihre Werte herabzusetzen, sondern um zu sehen, wie sie tatsächlich entstanden sind. Indem ich die Bedingungen unserer Rationalität analysiere, stelle ich auch unsere Sprache, stelle ich meine Sprache, deren Entstehung ich analysiere, in Frage.“[821]

Anders als Lévi-Strauss, der es in der Regel mit „geschichtslosen, fremden Kulturen“ zu tun hatte und dem es eher um die „Invarianten in den Strukturen als die Abfolge der Ereignisse“[822] ging, wollte Foucault nicht nur die entscheidenden Zivilisationstatsachen

---

[820] in: Walter Seittner (Hrsg.), Von der Subversion des Wissens, München 1974, S. 13
[821] ebd., S. 13
[822] Foucault (OdD), S. 450

herausschälen[823]. Es ging ihm um nichts Geringeres als um die Demaskierung der europäischen Aufklärung[824]. Deren wichtigste Errungenschaft, das vernünftige, selbstreferenzielle und homogene Subjekt, leitete Foucault aus den Praktiken der Macht her und beschrieb dieses Phänomen über die Disziplinierungspraktiken und das dazugehörige Ordnungssystem (Rechtsprechung, Gefängnis, Psychiatrie, Pädagogik), an denen die Humanwissenschaften entscheidenden Anteil hatten. Foucaults Weg ging dabei stets vom Anderen, vom Ausgeschlossenen aus und hinterfragte dadurch das zentrale Paradigma modernen Denkens. Die Umkehrung ist das dominierende Prinzip.

Strategie – Hinwendung des Philosophen zur Ethnologie

Um zu einer Diagnose der Gegenwart zu kommen, musste Foucault die Schichten, auf denen die Gegenwart bzw. die gegenwärtige Rationalität ruht, freilegen und machte die Philosophie zugleich zu einer „Archäologie des Wissens“. Foucault misstraute zunächst allem in der Geschichte Geschriebenen und wollte den zentralen Zivilisationstatsachen mit dem Blick des Fremden begegnen, der sich diese erst über die distanzierte Analyse erarbeiten muss. In dieser Analyse ist sein Vorgehen zunächst dem eines Archäologen ähnlich gewesen, der Zeugnisse entziffert. Ähnlich dem Vorgehen des Ethnographen ist seine Methodik, in der er scheinbar belanglose noch uninterpretierte Quellen einer – in diesem Falle „Schrift besitzenden“ - Kultur für seine Forschungen heranzieht und so den Dingen auf den Grund gehen will. Dabei betrieb Foucault für einen Philosophen „unbotmäßige Forschung“[825]. Er studierte ungeachtet der Geschichtsschreibung Materialien aus erster Hand und zog auch solche Zeugnisse heran, die sonst kaum der philosophischen Betrachtung wert waren, wie Anstaltsarchive, kommunale Chroniken, ärztliche Berichte, Polizeiprotokolle, Rechnungsbücher, kirchliche Hirtenbriefe oder Architekturentwürfe. Dieses Freilegen der Schichten ist wesentlich für Foucaults Philosophie, die zuerst als Archäologie zu verstehen ist und im nächsten Schritt zu einer Ethnologie der eigenen Kultur werden kann.

Was aber macht in diesem Kontext die Bedeutung der Ethnologie aus, die doch eher „synchronische Korrelationen in anderen Kulturformen hervorzuheben“[826] versucht, während es ihm doch darum geht, die eigene Kultur innerhalb ihrer selbst zu reflektieren[827]? Einerseits war laut Fink-Eitel die strukturale Ethnologie wichtig, da sie „den hybriden Geltungsanspruch der abendländischen Kultur von ihrer ‚Historizität’ her

---

[823] siehe Fink-Eitel, S. 13

[824] Honneth schreibt, dass sich neben Adornos Kritik der Aufklärung schwerlich ein radikalerer Versuch der Demaskierung der europäischen Aufklärung finden lässt. Axel Honneth, Foucault und Adorno, zwei Formen einer Kritik der Moderne, in: Peter Kemper (Hrsg.), ‚Postmoderne’ oder der Kampf um die Zukunft, Frankfurt/M. 1988, S. 127

[825] Fink-Eitel, S. 221

[826] Foucault (OdD), S. 450

[827] siehe (OdD), S. 450 f.

in Frage stellt“[828], um die es Foucault in erster Linie geht, und andererseits, da sie das historische Subjekt in die subjektlose Anonymität unbewusster Strukturen auflöste. Zwar betonte Foucault bereits in seinen ersten Büchern, dass Ethnologie ebenso wie Psychiatrie den „Wilden“ zum Gegenstand hat und beide herrschaftlich verfasste Wissenschaften sind, aber während die Psychiatrie als Entfremdung ihres Gegenstandes kritisiert wird, wird die Ethnologie aufgrund ihrer Universalität begrüßt. Schließlich ist, im Hinblick auf Foucaults Konzentration auf die Zivilisationstatschen der eigenen Kultur, der Moment ausschlaggebend, dass die Ethnologie wie keine andere Wissenschaft sich mit der Frage des Fremden und Anderen und des Eigenen auseinandersetzen muss. Daher ist sie unter den Sozialwissenschaften die Disziplin, deren Ziel es ist, aus dem eingespielten Verständnishorizont heraus die ihr fremde Kultur zu untersuchen, die sich stets methodologisch an verschiedene Wirklichkeitsauffassungen anpassen muss. Besonders hebt er an der Ethnologie hervor, dass sie „in einer Möglichkeit wurzele, die der Geschichte unserer Kultur eigen ist und die ihr gestattet, sich mit anderen Kulturen nach der Art reiner Theorie zu verbinden.“[829]

Für Foucault vollzog sich die konkrete Bezugnahme auf den „Anderen“ bereits in seinen früheren Arbeiten der 1960er Jahre. In der „Geschichte des Wahnsinns“ arbeitete er die Geschichte der Anderen anhand der institutionellen Ausschlusskriterien heraus. Von der Ethnologie der eigenen Kultur ist dann erst konkret in „Die Ordnung der Dinge“ die Rede. Foucault bemühte sich in den ersten Büchern explizit um die Möglichkeit einer Philosophie der eigenen Kultur in seinen wissenschaftstheoretischen Werken. Später kritisierte er die Bezugnahme auf den Strukturalismus und distanzierte sich deutlich vom Festhalten an Stabilitäten und Wesenheiten. Stattdessen begab er sich auf die Suche nach neuen, durchaus auch politischen Wegen. Er hat dazu das Feld der Wissenschaftsgeschichte zugunsten einer deutlicheren Gesellschaftsanalyse und machtkritischen Genealogie der Sexualität verlassen und egte damit konkreter selbst eine Ethnologie vor, deren theoretische Grundlagen er zunächst herausarbeiten wollte[830]. Das vollzieht sich nach 1968 als Reaktion auf die gescheiterte Revolution, aus der die kritisierte Machtstruktur als dominierende hervorgegangen ist. Die Intention von Foucaults Konzept und damit eine wesentliche Konstante in seinem widersprüchlichen Werk ist die Kritik an der Moderne und an der Idee der menschlichen Subjektivität. Sein Vorgehen ist dabei dekonstruktiv, indem er die scheinbar unantastbaren rationalen Grundfesten der Moderne bloßlegt, um eine Beziehung zu ihrem Anderen zu öffnen.

---

[828] Fink-Eitel, S. 211
[829] Foucault (OdD), S. 451.
[830] siehe dazu auch: Fink-Eitel, S. 256

Die Zivilisationstatsachen sind für Foucault die die Kultur einer Gesellschaft prägenden Wissenssysteme gewesen. Die in seinem Sinne zentralen und folgenreichsten sind die Produkte der Zeit um 1800, in der wohl die Emanzipation des Individuums angesiedelt ist, aber zugleich ein unerhörtes Ansteigen von Macht in einer zunehmend rationalisierten Gesellschaft. Das bedeutete für Foucault einen Anstieg an Gewalt am Körper durch die disziplinierenden Methoden des modernen Machtapparats gegenüber seinem Anderen. Konkret für den Wahrnehmungshorizont der Neuzeit sah Foucault die Geschichte der Psychiatrisierung des Irren, die Entstehung der medizinischen Wissenschaft und die Herausbildung des anthropozentrischen Weltbildes als ein kognitives Geschehen als bestimmend an. Das heißt: Der Ursprung neuzeitlicher Rationalität, die auch durch Veränderungen in den fundamentalen Dispositionen des Wissens den Menschen erfunden hat, geht einher mit der Ausgrenzung alles Wilden in unserer Kultur.

Dieses „Wilde“ war das Gegenmodell zum vernunftgeleiteten, schöpferischen und zugleich disziplinierten Subjekt, „das zum Modell der europäischen Wissenschaftler, Ingenieure, Politiker und Kolonialbeamten (wurde), die mit dem in Machtzusammenhängen entstandenen Wissen ihrer Zeit einen überaus effizienten Zugang zur Welt erschlossen“[831]. Alles, was von diesem Wissen anerkannt wurde, war schließlich die Wirklichkeit und gar Wahrheit. Das ist noch immer der Boden des westlichen Denkens. Alles, was dessen Vorstellungskraft und Einbildungsvermögen übersteigt, ist das Reich der Imagination, des Fremden…mit der entscheidenden Auswirkung in der Form der Machtpraktiken des Kolonialismus insbesondere eben im 19. Jahrhundert - während man sich zugleich unter Palmen in den Wintergärten der Imagination hingeben durfte – aber das war ja das Reich der Poesie. Darauf hat auch Broodthaers, den Glasmeier als „optischen Sachverwalter Foucaults“ bezeichnet[832], in seinen „Décors“ verwiesen.

Foucault setzte seine Untersuchung geschichtsmächtiger Praktiken um den „inneren Wilden“ an dem Punkt an, als die westliche „Philosophie vom Menschen“ und die rationalen Humanwissenschaften begannen, die westliche Welt zu bestimmen. Die Erfahrungen mit dem fremden Anderen waren da schon ein konstituierendes Merkmal europäischen Denkens. Denn ein anderes entscheidendes Ereignis hatte dreihundert Jahre vorher stattgefunden: die „Entdeckung Amerikas“ durch Kolumbus im Jahre1492 und das daraus resultierende lange Ringen mit dem Fremden, das die westliche Kultur

---

831 Petermann (2004), S. 1015

832 Glasmeier, Drei Denker-Künstler: Magritte, Foucault, Broodthaers, in: Gisela Febel u.a. (Hrsg.), Kunst und Medialität, Stuttgart 1994, S. 79

von da an mit möglichen, auch beängstigenden Alternativen konfrontierte[833]. Die Mythen vom Edlen und vom Bösen Wilden beherrschen seitdem das westliche Denken. Diese Eroberung gilt als Geburtstunde der Ethnologie. Die Philosophie als Wissenschaft vom Ganzen konnte von diesen Entwicklungen nicht unberührt bleiben. Das ist der entscheidende Punkt, von dem aus Lothar Baumgarten seine Ethnographie der eigenen Kultur startete. Foucault hat sich darauf kaum explizit bezogen, doch es mag deutlich werden, was es heißt, über prägende Entwicklungen die eigene Kultur zu untersuchen und zu verstehen.

Foucault ging es nicht nur um ein Konstatieren von Aspekten, sondern wesentlich um die Analyse des „Prozesses der Problematisierungen (…) - was heißt: wie und warum bestimmte Dinge, Verhalten, Erscheinungen. Prozesse zum *Problem* wurden“[834]. So kann die Philosophie Foucaults als eine Philosophie der Sozial- und Kulturgeschichte gelesen werden, die das menschliche Subjekt im Bedingungskreis der Macht- und Wissensgeschichte in den Mittelpunkt ihrer Problemstellung rückt. Foucault versuchte, „den wissenschaftlichen Diskurs nicht vom Standort der sprechenden Individuen aus zu erforschen, noch, was sie sagen, vom Standpunkt formaler Strukturen aus, sondern vom Standpunkt der Regeln, die nur durch die Existenz solchen Diskurses ins Spiel kommen“[835]. Es ging ihm in seiner historischen Analyse des wissenschaftlichen Diskurses um eine „Theorie der diskursiven Praxis“, in der die Wissenschaften als ordnende Systeme im Dienst der herrschenden Ordnung helfen, die Ordnung der Gesellschaft zu verstehen, mitzugestalten und zu transformieren. Damit geht es letztlich um die Anwendung wissenschaftlicher Methoden und Theorien in den Praktiken der Machtausübung. Die Frage der Repräsentation spielt innerhalb der Kritik an den Objektivierungsverfahren der Wissenschaft eine zentrale Rolle. Wie sowohl an der Kunst und ihren Fragestellungen wie auch an der selbstreflexiven Ethnologie deutlich geworden ist, manifestieren sich gerade an ihnen Macht und Wissen und beider Verwobensein.

Standpunkt

Um die Zivilisationstatsachen als Ganze ins Blickfeld zu bekommen, muss der philosophische Archäologe einen distanzierten Standpunkt wählen, sich außerhalb positionieren. Damit steht und fällt der theoretische Versuch des als Ethnologe der eigenen Kultur agierenden Philosophen.

---

833 Das ist der Ausgangspunkt auch für Fink-Eitels Hinwendung zur Geschichte der Auseinandersetzung mit dem Exotischen „Wilden“ von Foucault ausgehend. Dieser Gedankengang ist es auch, der im Subtext Foucault für Vorliegende Untersuchung einflussreich macht.

834 Foucault, Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierungen der Parrhesia, Berlin 1996, S. 178

835 Foucault (OdD), S. 15

> „Wenn der Genealoge Foucault vorhat, die Geburt der für unsere Kultur typischen ‚Zivilisationstatsache' des Gefängnisses nachzuzeichnen, dann steht auch ihm sein Untersuchungsgegenstand wie ein fremder Kontinent gegenüber. Sein ethnologischer Blick lässt sich mit demjenigen eines Indianers vergleichen, von dem sich Lévi-Strauss vorstellt, er betreibe bei uns ethnographische Feldforschung."[836]

In anderen Worten hieße das: „Er analysiert die Denkmuster, die unsere Geschichte prägen, mit dem Blick desjenigen, dem die Sinn- und Bedeutungszusammenhänge der eigenen Kultur fremd geworden sind."[837]

Aber wie kommt er dahin? In oben erwähntem Interview hat Foucault neben Lévi-Strauss und Dumézil zwei weitere „Lehrmeister" genannt: Georg Bataille und Maurice Blanchot. Der surrealistische Dichter und Philosoph Bataille hatte sich selbst als Ethnologe versucht und die Ethnologie als Materiallager genutzt, mit dem er, wie die ästhetische und zugleich politische Bewegung der Surrealisten, die bürgerliche Welt mit ihrem Anderen konfrontieren und provozieren wollte: Es ging um die ekstatischen Kräfte der Sexualität, des Rausches und Traumes ebenso wie um die Überschreitung vorgeschriebener Grenzen des Ich. Ist nun einerseits im Rausch, in der Sexualität, kurz im Feld des Dionysischen im Sinne Friedrich Nietzsches, dessen Geist die Grundstruktur Foucaults prägt, das ästhetisch-surrealistische Gegenstück zu herrschenden Gesellschaftsnormen zu finden, so hat Bataille, wie Fink-Eitel formulierte, „als politisch-subversives ‚Außerhalb' die sozialen Gruppen der Ausgegrenzten und Verachteten, der Huren und Bettler, der Irren und Rebellen, der Bohème und der Künstler identifiziert."[838]

Der andere, Michel Blanchot, weist auf die nach-surrealistische literarische Avantgarde Frankreichs, die ästhetisch verfremdete Darstellungen der Welt entwickelte, in der die Menschen beziehungslos umherwandern, den sexuellen Automatismen des Körpers, den Gesetzen der Sprache und dem anonymen Tagesablauf unterworfen sind – kurzum, alles vermittelt die „Objektivität einer sinnenthobenen Ereignisabfolge"[839]. Durch die Formulierung „Denken des Außen" bezeichnete Foucault die Form der Realitätswahrnehmung, die sich in den literarischen Texten niederschlagen hat:

> „Dieses Denken hält sich außerhalb jeder Subjektivität, um ihre Grenzen, wie von außen hervortreten zu lassen, um ihr Ende zu verkünden, ihre Zerstreuung aufsprühen zu lassen und ihre endgültige Abwesenheit festzustellen."[840]

---

836 Fink-Eitel, S. 247

837 Axel Honneth, Foucault und Adorno, zwei Formen einer Kritik der Moderne, in: Peter Kemper (Hrsg.), ‚Postmoderne' oder der Kampf um die Zukunft, Frankfurt/M., 1988, S. 129

838 Fink-Eitel, S. 205

839 Axel Honneth (1988), S. 129

840 Foucault, in: Seitter (Hrsg.), Von der Subversion des Wissens, 1974, S. 57

Der Philosoph Foucault warf von diesem „Außerhalb“ den Blick auf die eigene Kultur und hat sich selbst in die Position des Anderen gegenüber der eigenen Kultur begeben. Nur innerlich losgelöst von dieser konnte er den Blick auf das Ganze werfen können, wie es Rousseau getan hat, und wie etwa Lévi-Strauss die Distanz zur Voraussetzung kulturwissenschaftlicher Objektivität erklärt hat. Dafür wird denn auch laut Fink-Eitel Rousseaus Begriff der „aliénation“[841] im Hinblick auf die Erfahrung in der eigenen Kultur wesentlich: „Die Erfahrung, die Foucault meinte, bewirkt, dass das ‚Ich’ das ganz andere seiner selbst wird.“[842] Im Anschluss daran, oder besser: im Gegensatz dazu, berief sich Foucault auf Nietzsche und die post-surrealistischen Literaten und sprach von „Grenzerfahrung“, die zweierlei Bedeutung haben kann: Einerseits ist sie „eine Erfahrung (…) etwas, woraus man verändert hervorgeht“[843]. Andererseits gibt es eine stärkere Bedeutung von Grenzerfahrung im Sinne von Erfahrungen der Auflösung des Selbst in Zuständen des Rausches, der Sexualität oder des Verbrechens. Der Andere ist nicht mehr der ferne Fremde, sondern „Inbegriff der ihre zivilisatorische Identität überschreitenden und in diesem Sinne sich selbst auflösenden Subjektivität. “[844].

Der Standort des Anderen, von dem aus der ethnologische Blick Foucaults auf die zu verändernde Gesellschaft entwickelt wird, ist „zugleich der Ort des politisch ‚ganz Anderen’“[845], denn es wirkte auch eine Sehnsucht der Nachkriegsintellektuellen nach einer ganz anderen Welt mit[846]. Die Geschichte der Macht ist eine Geschichte der Moderne und eine Geschichte des zunehmenden Verlustes des Wilden in einem weit gefassten Sinne. Foucault hat sich stets „gegen die repressive Ordnung nivellierender ‚Normalisierung’ gewandt, gegen eine Ordnung, die ihre „Wilden“, diejenigen, die Anstoß erregen, weil sie anders sind, zu eliminieren trachtet (…)“[847].

Zusammenfassung im Hinblick auf die Rolle der Kunst bei Foucault

Foucault hat explizit als erster die Definition der Philosophie als Ethnologie der eigenen Kultur vorgenommen und damit Prinzipien des Faches Ethnologie für sein eigenes Fach entlehnt. Er hat die Philosophie, die ja auf das Ganze gerichtet ist, zu einer Disziplin

---

841 Auf die grundsätzliche Unvereinbarkeit von Rousseau und Nietzsche sei hier zumindest hingewiesen. Rousseaus Idealisierung der Natur unterscheidet sich wesentlich von Nietzsches Neigung zum Dionysischen.

842 Fink-Eitel, S. 206

843 Foucault, zit. nach: Fink-Eitel, S. 206

844 Fink-Eitel, S. 297

845 Fink-Eitel, S. 207

846 „Diese Kriegserfahrung hatte uns die Notwendigkeit und Dringlichkeit angezeigt, eine Gesellschaft zu verwirklichen, die radikal verschieden war von jener, in der wir gelebt hatten (…). Man sehnte sich nicht nur nach einer verschiedenen Welt und Gesellschaft, man wollte mehr in die Tiefe gehen, sich selber verwandeln, die Beziehungen revolutionieren, völlig ‚anders’ sein.“ Foucault, zit. Fink-Eitel, S. 207

847 Fink-Eitel, S. 223

erklärt, die sich geschichtsmächtigen Prozessen und Diskursen zuwendet und diese analysiert. Die eigene Positionsbestimmung war von überragender Bedeutung: Mit kritischer Haltung gegenüber der eigenen Kultur und ihrer alles bestimmenden zweifelhaften Rationalität der Humanwissenschaften wählte Foucault eine Perspektive, die stets vom Anderen, Ausgegrenzten ausging. Wesentlich half insbesondere die Literatur bei der Verortung dieses „Denken des Außen“ innerhalb der eigenen Kultur.

Doch die Welt erschließt sich von hier aus nicht so bedingungslos, wie das etwa im Konzept der Kultur als Text von Geertz theoretisch der Fall sein könnte. Für Foucault bedeutete das, tiefer einzutauchen, auch destruktiv vorzugehen, um den Kern zu treffen oder eben das Andere hervorzukehren[848].

Für Foucault war die Ethnologie eine Möglichkeit, im Zuge des Poststrukturalismus die Philosophie neu zu bestimmen, deren Aufgabe es wiederum ist, Denkverhältnisse neu zu bestimmen. Dazu muss sie von konkreten und vielfältigen Lebensbedingungen ausgehen und nicht mehr von Konstruktionen wie dem autonomen rationalen Subjekt oder von Ideen wie der Wahrheit. Der mit dieser Konstruktion verbundene Anspruch universaler Gültigkeit behauptete, wie Petermann formuliert, „ein erkenntnistheoretisches Modell, das nur von außen (oder wenn man sich in eine entsprechende Position versetzte) als eurozentristisch und imperialistisch wahrgenommen werden konnte“[849]…oder mit Hilfe von Foucaults ‚Ethnologie unserer Kultur’. Voraussetzung dafür ist jedoch das unbedingte Bewusstsein über die problematische Subjekt-Machtbeziehung, welche als das zentrale Paradigma in der eigenen Kultur von Foucault erkannt wurde und aus dem sich in seinem Spätwerk schlüssig, keineswegs allein widersprüchlich, neue Wege der Subjektkonstituierung eröffnen konnten, die aber weiter von der reinen Vernunft wegführen und die Kunst als Prinzip hervorheben.

Kunst kündigt sich hier als Alternative zur Philosophie an. Zwar hat Foucault keine Ästhetik verfasst und auch seine konkreten Beziehungen zur zeitgenössischen bildenden Kunst sind eher marginal. Aber es gibt zwei Anknüpfungspunkte: Einerseits interessierte ihn grundsätzlich die ästhetische Erfahrung[850], die das Heute prägt, und deren Wichtigkeit der experimentellen Literatur etwa Batailles und Blanchots für seine

---

[848] „Wir müssen uns nicht einbilden, dass uns die Welt ein lesbares Gesicht zuwendet, welches wir nur zu entziffern haben. (…) Die Welt ist kein Komplize unserer Erkenntnis. (…) Man muss den Diskurs als eine Gewalt begreifen, die wir den Dingen antun.“ Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt/M. 1991, S. 24

[849] Petermann (2004), S. 1019

[850] Als entscheidenden Moment für sich hat er selbst den „Choc“ durch die Begegnung mit der französischen seriellen und Zwölftonmusik von Boulez und Barraqué genannt, siehe dazu: Ulrich Raulff, Die Souveränität des Sichtbaren. Foucault und die Künste – eine Tour d’horizon, in: Peter Gente (Hrsg.), Foucault und die Künste, Frankfurt, 2004, S. 10

eigenen Schriften und für seine philosophische Konzeption gestreift wurde. Andererseits war es vor allem die Frage nach dem Bild im Kontext der Machtverhältnisse, der Frage der Repräsentation und dem Verhältnis von Sprache und Bild, das ihn auch zur Bildenden Kunst geführt hatte. Berühmt ist Foucaults Essay zu Magrittes *Ceci n'est pas une pipe* von 1973[851]. Entscheidend für die Fragestellung dieser Arbeit ist, dass Foucault häufig ausführliche Bildbeschreibungen als Einleitungen seinen philosophischen Schriften vorangestellt hatte. Foucaults Analyse der Malerei ist dabei formal, aber stets auf Arbeiten gerichtet, die sich inhaltlich mit seinem Denken decken und die eben bildnerische Umsetzungen von Diskursen ihrer Zeit sind. Foucault traute also der bildenden Kunst trotz aller Betonung der Sprache in seinem Werk zu, Dinge auszudrücken, denen die Sprache nicht gerecht werden kann.

Ein anderer Gesichtspunkt, der Foucault für diese Arbeit bedeutend macht, ist sein Einfluss auf die Konzeption zeitgenössischer Kunst bereits seit den 1960er Jahren. Insbesondere für Künstler, die sammelten, archivierten, imaginäre Museen einrichteten, mit Identitäten spielten und die Archäologie und die Ethnologie explizit als Referenzwissenschaften nutzten[852]. Foucault wurde aber auch, wie wir gesehen haben, direkter Stichwortgeber für Broodthaers, der in Reaktion auf Magritte und Foucault weitere Varianten der „Pfeife" geschaffen hat, grundsätzlich aber über Fragen der Repräsentation, des Wissens und der Macht arbeitete. Über Broodthaers wirkt dann auch Foucault erhellend für Lothar Baumgartens Untersuchungen des Bildes vom Anderen.

Grundsätzlich war und ist Foucaults Werk ein wichtiger Impulsgeber für den künstlerischen Diskurs im Hinblick auf die Definition und die Überprüfung der Stellung der Kunst im gesellschaftlichen Machtgefüge, insofern konnte „Der Tod des Autors (…) für eine Revision theoretischer Prioritäten (stehen)"[853]. Das Subjekt bekommt eine komplexe, doch variable Funktion in einem imaginären kulturellen Diskurs. Anstelle von Fragen nach Originalität und Authentizität, nach der Person eines Autors etc. können sich andere Fragen eröffnen wie „Welche Existenzbedingungen hat dieser Diskurs? Von woher kommt er? Wie kann er sich verbreiten? Wer kann sich ihn aneignen? Wie sind

---

851 Michel Foucault, Dies ist keine Pfeife, München, Wien, 1974. Interessanterweise ist dieser Text auf Anregung Magrittes entstanden, der bei der Lektüre der „Ordnung der Dinge" entdeckt hatte, dass in beider Arbeit die Begriffe Ähnlichkeit und Gleichheit eine Rolle spielen.

852 Darauf hat auch Günter Metken in seinem Artikel „Frankreichs stille Avantgarde. Spurensuche und Ethnologie der jungen Generation" hingewiesen, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 184, S. 107, München 1973. Wobei erinnert werden soll, dass bei diesen Künstlern auch Lévi-Strauss im Hinblick auf die Ethnologie zentral war.

853 Einleitungstext zu Michel Foucault, Was ist ein Autor, in: Harris und Wood (Hrsg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert Band 2, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1145

die Stellungen für mögliche Subjekte verteilt?“[854] Peter Weibel hebt hervor, dass Foucault jedem Diskurs nicht die Seinsfrage, sondern die Machtfrage gestellt hat[855]. Entsprechend steht nun das Erforschen der Macht an, welche die Kunst konstituiert.

> „Es geht eindeutig darum, herauszufinden, welche Machtwirkungen unter unseren wissenschaftlichen Aussagen und Kunstwerken zirkulieren. Es geht um eine Neuordnung des Diskurses in der Kunst (…). Es geht darum, jenes ganze Ensemble von Praktiken in der Kunst, die der Macht als Stütze dienen, in Frage zu stellen. Denn offensichtlich ist Kunst nicht der Ort der Freiheit, des Wahren und des Absoluten, sondern Kunst ist eine Praktik, die mit einer ganzen Reihe von Institutionen, politischen Notwendigkeiten, gesellschaftlichen Regeln, ökonomischen Mechanismen verbunden ist, ohne die sie nicht existiert.“[856]

Das jedoch ist eine Folgerung, die von Seiten der Kunst aus der Philosophie Foucaults gezogen wird. Für Foucault hatte die Kunst, bei aller Bewusstheit über das Eingebundensein aller kulturellen Diskurse in die Macht, durchaus die Fähigkeit, aus dem ganzen vernunftdominierten westlichen Diskurs herauszuführen und eine Form des Subjekts aufleben zu lassen, das den Anderen nicht als zu unterdrückenden Gegenpol braucht. Er zeigte zwar detailliert die Verstrickungen an, denen der Mensch ausgeliefert ist, aber es gibt später eine eindeutige Wendung in seinem Denken, die Kunst als Potential für das Leben aufscheinen lässt.

Im Spätwerk postulierte Foucault die praktische Aufgabe, dass wir uns selbst als ein Kunstwerk schaffen müssen. Im Rückgriff auf die griechische Lebenskunst machte er „Jedermann“ zum Künstler[857] und rückte in Beuys’ Nähe insofern, als dieser auch auf emanzipatorische Potentiale setzte. Im 20. Jahrhundert hatte die ehemals philosophische Lebenskunst „Asyl“[858] bei den heimatlos gewordenen künstlerischen Avantgarden der Moderne bekommen, die nach der Verbindung von Kunst und Leben suchten. Da ging es um nichts Geringeres als um den Verzicht auf Nachahmung durch Autonomie, in der Kunst wie im Leben. Kunst wurde von Foucault in einem übertragenen Sinne als Option für ein anderes, durchaus freieres Leben begriffen und auch als Spezialistin für das Andere, etwa in einem von Heiner Müller postulierten Sinn:„Aber dass es noch etwas anderes gibt, ist die Voraussetzung von Kunst.“[859]

---

854 Michel Foucault, Was ist ein Autor?, in: Charles Harris und Paul Wood (Hrsg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert Band 2, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1148. Es handelt sich um die deutsche Übersetzung des Vortrags „Qu’est-ce qu’un auteur?“, gehalten am 22.02.1969 in der Société Française, Paris.

855 Peter Weibel, Die Diskurse von Kunst und Macht: Foucault, in: Peter Gente (Hrsg.), Foucault und die Künste, Frankfurt 2004, S. 141

856 ebd., S. 145

857 siehe dazu Raulff, S. 22

858 siehe dazu: Wilhelm Schmid, Aus dem Leben ein Kunstwerk machen. Versuch über Kunst und Lebenskunst, ausgehend von Foucault, in: Gente (Hrsg.), Foucault und die Künste, S. 184

859 ebd., S. 193/194

Der Philosoph Foucault setzte die Kunst für die Erneuerung der philosophischen Lebenskunst ein. Das ist die Sichtweise der Philosophie, und tatsächlich steht laut Schott Foucaults Verweis „auf eine in letzter Instanz ästhetische Entscheidung als Ausgangsmöglichkeit der Subjektivierung (…) in direkter Nähe zu dem, worauf sich das philosophische Interesse an Kunst richtet“[860]. Foucault argumentiert laut Schott „im Rahmen einer traditionellen Ästhetik als philosophischer Theorie der Kunst“[861] und entlehnt, ohne dies tatsächlich zu formulieren, bestimmte Modellkategorien einer philosophischen Perspektive auf Kunst. Das kann vor dem Hintergrund einer Krise der Philosophie gelesen werden. Die Philosophie ist nicht mehr ein Forum, in dem über Kunst diskutiert wird und über das diese erst diskutabel wird, sondern es erscheint eine umgekehrte Möglichkeit: Philosophie lernt von der Kunst, „indem sie sich Klarheit verschafft, wie und warum dort das Verbindlichkeitsproblem faktisch gelöst ist. Und warum sie selbst, die Philosophie der Unverbindlichkeit, einen anderen Weg suchen muss“[862]. Foucault setzte die Kunst im Sinne einer Lebenskunst ein, und in einer solchen Definition ist sie keine Ethnographie der eigenen Kultur. Foucault hat grundsätzlich nach Möglichkeiten gesucht, die Philosophie zur Ethnologie der eigenen Kultur zu machen und hat in seinem machtanalytischen Diskurs das Andere innerhalb der eigenen Kultur zu Wort kommen lassen. Das ist das wichtige an Foucault für diese Arbeit. Der Bogen zur Kunst muss in eine andere Richtung gespannt werden.

Die besonderen Fähigkeiten der Kunst, die sie in Ablösung der Philosophie zu einer Ethnographie der eigenen Kultur machen, werden abschließend skizziert. Im Folgenden geht es um die Fortführung von Foucaults Ansatz durch die Feldforschung und die Dekonstruktion scheinbarer kultureller Selbstverständlichkeiten innerhalb der Cultural Studies, die in den letzten Jahren immens an Bedeutung gewonnen haben. Das geschieht auch deshalb, weil im Kapitel über die Kunst der 1990er Jahre und konkret am Werk Renée Greens eine enge Verbindung der Kunst zu den Cultural Studies festgestellt werden konnte. Eminent wichtig ist, dass hier ein ethnographic turn konstitutiv ist. Foucault ist mit seiner Konzeption der Philosophie als Ethnologie der eigenen Kultur und durch sein machtanalytisches Vorgehen als einflussreicher Pate zu betrachten. Innerhalb der Cultural Studies gibt es zwei Schwerpunkte, einer mit eher theoretischem Impetus, einer mit eher konkreter lebensweltlicher Ausrichtung. Diesen beiden Polen entsprechen auch in der zeitgenössischen Kunst des ethnographic turn Schwerpunkte, die entweder konzeptionell die Kunst selbst und ihre Strategien im Visier haben oder aber theoretische Konzepte in sinnliche Form übersetzen. Wir sind

---

860 Eric Schott, Selbstverpflichtung. Etho-Ästhetik und Subjektivierung bei Foucault, in: Paul Janssen und Rudolf Wansing (Hrsg.), ErSchöpfungen. Philosophie im 20. Jahrhundert in ihrem Verhältnis zur Kunst, Köln 1997, S. 155

861 ebd.

862 ebd., S. 159

mittendrin in der eigenen Kultur, deren Konstitution von den Kulturwissenschaftlern und Künstlern aus den verschiedenen Blickwinkeln untersucht wird.

5.2. Dekonstruktion der eigenen Kultur: Cultural Studies

Foucault zeigte die Kehrseite der scheinbar wohl strukturierten, vernünftigen, wahren Ordnung. Einmal dekonstruiert, eröffnet sich ein immenses Feld für Forschungsansätze in dieser Kultur, die an diesem Projekt weiterarbeiten wollen. So unbestimmt wie das kulturelle Terrain, das sei schon hier vorweggenommen, sind auch die Wissenschaften, die sich als Kulturwissenschaften und Cultural Studies an die Erforschung der Kultur machen. Diese Wissenschaften sind eine recht neue Erfindung, auch wenn die kulturelle Analyse an sich nichts Neues ist. Die Cultural Studies sind vor allem im Hinblick auf die fundamentalen globalen Entwicklungen und die vielen Krisen der Gegenwart von entscheidender Wichtigkeit. Sie hinterfragen die zeitgenössische Kultur in ihrer Genese und nehmen der Komplexität der Aufgabe entsprechend viele interdisziplinäre Blickpunkte ein.

Die Cultural Studies haben, seit den 1960er Jahren vom Centre for Contemporary Culture Studies (CCCS) in Birmingham ausgehend, mittlerweile die Sozial- und Geisteswissenschaft der angloamerikanischen Länder wie in einem gigantischen Hype eingenommen[863]. Charakteristisch ist ein interdisziplinärer Forschungsansatz in der Betrachtung kultureller Phänomene der Gesellschaft, wobei eine Abkehr von der Hochkultur zur Alltags- bzw. Populärkultur markant ist. Das kritische Hinterfragen und Aufspüren von Ideologien ist ein wesentliches Ziel. Grundsätzlich rufen die Cultural Studies eine Offenheit der Methodik der Kulturbeobachtung aus und markieren eine Abkehr von empirischen wissenschaftlichen Vorgehensweisen. Neben Foucault gibt es eine Reihe von Ahnherren und Fixpunkte: Ausgangspunkt ist im Sinne des Marxismus von Louis Althusser und Antonio Gramsci die Betonung der Produktionsbedingungen von kulturellen Gütern, neben die sich durch Pierre Bourdieu[864] später auch die Konsumption als gleichwertiger Part stellt. Schließlich rücken die Aneignungspraktiken in den Mittelpunkt, wobei die Konsumenten von kulturellen Gütern nun nicht mehr im Sinne der Frankfurter Schule als betrogene Masse begriffen werden. Vielmehr werden

---

[863] Der Literaturwissenschaftler Richard Hoggert gründete 1964 gemeinsam mit Kollegen und Vertretern der Erwachsenenbildung das CCCS. Es war angelegt als politisches und pädagogisches Reformprojekt und wurde assoziiert mit den emanzipatorischen sozialen Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre. Siehe dazu: Jan Engelmann (Hrsg.), Die kleinen Unterschiede: Der Cultural Studies Reader, Frankfurt 1999; Christina Lutter und Markus Reisenleitner, Cultural Studies. Eine Einführung, Wien 1998, Roger Bromley, Udo Göttlich, Carsten Winter, (Hrsg.), Cultural Studies, Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg 1999

[864] Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt 1982

im Kontext der Wiedergewinnung des Subjektiven von Michel de Certeau die kreativen Fähigkeiten des Konsumenten mit den kulturellen Gütern betont[865].

Grundsätzlich ist für die Cultural Studies die Tatsache wichtig, dass im Zuge der postkolonialen Entwicklungen die Ethnographie seit den 1970er Jahren gezwungen war, die eigene Disziplin kritisch zu beleuchten und - wie Geertz es überaus einflussreich getan hat - Ethnographie als Fiktion[866] zu entlarven und ein literarisches Bewusstsein zu initiieren, denn die Existenz einer beschreibungsunabhängigen Wirklichkeit und die Idee der Repräsentation der Wirklichkeit durch einfache Wiedergabe eines äußeren Objektes werden in Frage gestellt. Neben Programmen mit politischem Anspruch, die vor allem das Verhältnis von Kultur, Macht und Politik thematisieren, formieren sich Projekte innerhalb etablierter geistes- und sozialwissenschaftlicher Disziplinen, die sich in stärkerem Maße kulturellen Phänomenen zuwenden. Dabei wird der Kulturbegriff extrem verwässert, womit auch eine Inflation von Kulturbegriffen einhergeht. In der Fülle der Verwendungen und Bedeutungen des Begriffs Kultur im alltäglichen wie wissenschaftlichen Sprachgebrauch ist er zu einer „Zauberformel unserer Gegenwart“[867] geworden. Kultur und Identitätsfragen häufen sich im Wissenschaftsbereich wie im gesellschaftlichen Alltag. Besonders deutlich treten die zunehmende politische und ökonomische Strukturierung der Kulturalisierung und ihr Verschränktsein als „Kulturelles Kapital“ (Pierre Bourdieu) mit der Macht zu Tage. In vielen Bereichen ist eine Kontrolle über die kulturellen Mittel etwa in den Unternehmenskulturen zu verzeichnen, und es kristallisiert sich eine Tendenz zur Schaffung einer Einheitskultur im Rahmen der politischen Globalisierung heraus, deren wesentliches Hilfsmittel zu Kontrolle und Manipulation die Massenmedien sind. Insgesamt lässt sich mit Terry Eagleton sagen, „die Kultur erlangt in dem Augenblick geistige Bedeutung, wo sie politisch zu einem relevanten Faktor wird“[868].

Das ist genau der entscheidende Punkt. Die Kultur wird nicht nur zu einem politisch relevanten Faktor, sondern auch als etwas entlarvt, dass seit eh und je nur in enger Beziehung zur Gesellschaft gedacht werden kann und immer mit der Macht verwoben ist. Historisch gesehen war die eigene Kultur im 19. Jahrhundert nicht wirklich Thema, denn das war ja das normale, und von Kulturen sprach man nur angesichts der fernen, fremden, ausgerotteten Gesellschaften. Erst im 20. Jahrhundert, als Ökonomie und Industrialisierung begannen, die Gesellschaft radikal zu verändern, wurde die Kultur das schützenswerte Gut. Drohender Anarchie gegenüber zählte in erster Linie die Hohe

---

865 siehe dazu: Michel de Certeau, Kunst des Handelns, Berlin 1988

866 Clifford Geertz prägte die Auffassung der „Ethnographie als Fiktion“, in: ders., Dichte Beschreibung, 1983, S.23

867 siehe Vorwort zu Martin Ludwig Hofmann, Tobias F. Korta, Sibylle Niekisch, Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie, Frankfurt/M. 2004, S. 7

868 Terry Eagleton, Was ist Kultur?, München 2001, S. 40

Kultur, die Halt geben konnte gegenüber allzu viel Neuem und Chaotischem, kurz gegenüber der Alltagskultur…Umkehrungen über Umkehrungen…

Die Cultural Studies gehen davon aus, dass es „an sich“ keine Kultur und keine Natur gibt, es sind Konstruktionen, die es zu entlarven gilt. Das findet einerseits auf der Metaebene der Wissenschaft statt. Andererseits gibt es auch „angewandte“ Cultural Studies, die praktisch vor Ort operieren, an Beispielen erforschen wollen, welche Kultur sich hinter der herrschenden abspielt und im gleichen Zuge den Anderen innerhalb der eigenen Kultur eine Sprache geben. Deutlich wird hier, dass die bereits einleitend erwähnten beiden Seiten einer eher theoretisch-ethnologisch denkenden und einer eher praktisch-ethnographisch operierenden entsprechen. Diese beiden werden kurz skizziert Das ist sehr verkürzt dargelegt, doch es soll helfen, sich, auf den Kontext der vorliegenden Arbeit bezogen, im Dschungel der kulturellen Definitionen der Cultural Studies zurechtzufinden.

5.2.1. Die Metaebene mit postkolonialer Dimension

Die neue Definition von Kultur von Clifford Geertz, die weiten Teilen der „cultural turns“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften zugrunde liegt, machte eine neue Definition der Interpretation der Kultur jenseits des empirischen Modells notwendig. Kultur ist nun nicht mehr „die ganze Lebensweise“ im Sinne Tylors[869], sondern Geertz hatte eine radikale Neubewertung von Kultur vollzogen. Kultur wird nun lesbar wie ein Text, wobei auch Handlungen wie Texte gelesen werden können. Das ethnographische Vorgehen wird vergleichbar mit dem Lesen eines Manuskripts, das sich aus dem Symbolsystem einer Kultur zusammensetzt. In Weiterentwicklung dieser Auffassung wird schließlich auch der Aspekt der Darstellung und der performativen Praxis der Kultur betont, wodurch der Text der Kultur nicht mehr als statisch, sondern als ständig im Umbruch begriffen wird. Dazu gehören auch interkulturelle Grenzüberschreitungen und die Einsicht in die Konstruiertheit von Erfahrung, Geschichte, Geschlecht, Identität und Kultur. All das ist nicht mehr über das alte Modell der Gegensätzlichkeit verständlich. Vielmehr rücken Prozesse der Überlappungen und Übersetzungsverhältnisse ins Blickfeld. Da nun Lebens- und Kulturzusammenhänge nicht mehr mittels empirischer, funktionalistischer oder statistischer Modelle erklärt werden können, wird das dem poststrukturalistischen Denken entlehnte „experimentelle Umherstreifen auf Nebenwegen“ von Geertz ein entsprechendes Modell wissenschaftlichen Vorgehens, und die Form des Essays ist dafür passender als die streng empirische

---

[869] „Culture or civilisation, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law custom, and any other capabilities and habits acquired by man as member of society.” zit. nach Johanna Riegler, Aktuelle Debatten zum Kulturbegriff, Referat zur Projektklausur, der FSP „Lokale Identitäten und überlokale Einflüsse“ in der Alten Mühle, bei Strem, Bgld., 2-7. Juli 2001, unter: www.oeaw.ac.at/sozant/workpaper/band002.pdf, S. 8

wissenschaftliche Abhandlung[870]. Wie wir es auch als Tendenz in der Ethnologie gesehen haben, lösen sich wissenschaftliche Vorgehensweisen teilweise in einer Art Performance auf, die zwischen künstlerischer, publizistischer und wissenschaftlicher Praxis keinen Unterschied mehr macht[871].

Die gegenwärtigen Cultural Studies führen ihre Kulturdebatte wesentlich vor dem Hintergrund der postkolonialen Theorien, welche insbesondere die noch keineswegs abgeschlossene Geschichte der Kolonialisierung als Hintergrund ihrer Analysen der Gegenwart sehen. Den vereinheitlichenden Tendenzen der Globalisierung stehen sie äußerst kritisch gegenüber. Stattdessen wird ein Verorten im lokalen alltäglichen kulturellen Kontext unter Berücksichtigung des Eingebundenseins in eine sich stets verändernde globale Welt angestrebt. Die Theoriebildung der Cultural Studies bezog sich an diesem Punkt neben Foucaults Machtanalyse auf Derridas Begriff der „différence“. Derrida beschreibt damit die Pluralität als eine grundsätzliche, in der kein Element in sich ungebrochen oder rein ist, sondern stets auf das Andere verweist[872]. Hier eröffnet sich dann die Möglichkeit, einer Exotisierung der Anderen entgegenzuwirken und die notwendige Anerkennung der Andersartigkeit in ihrer Vielfalt zu formulieren[873]. Intention ist, den Anderen nicht nur als Gegenpart zu sehen, wie es in der Konstruktion des modernen, souveränen Subjekts angelegt war und worauf der gesamte koloniale Diskurs beruhte, in dem der Andere gar keine andere Chance hatte, als Anderer zu sein. Der Postkoloniale Diskurs versucht nun, die alten Dichotomien zunächst durch neue Begriffe abzumildern, die Prozesse des Übergangs innerhalb der globalen Kultur anzeigen und kulturelle Zwischenräume sowie die Erfahrungen der

---

870 An dieser Stelle ist es unerlässlich, darauf hinzuweisen, dass der deutsche Literaturwissenschaftler Gerhard Neumann, indem er sich u.a. auf Geertz beruft, Literatur als Ethnographie definiert hat. Gerhard Neumann, Sigrid Weigel (Hrsg.), Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, Freiburg 2000 sowie Gerhard Neumann, Transgressionen. Literatur als Ethnographie, Freiburg 2003. Neumann stellt in seinem Aufsatz Begriff und Funktion des Rituals im Feld der Literaturwissenschaft dar, in ders. Lesbarkeit der Kultur, Freiburg 2000 auch die Bildende Kunst gemeinsam mit der Literatur als „Subsysteme“ im Text der Kultur, wo sie „kulturkasuistische und kulturdiagnostische Aufgaben“ wahrnehmen. Da aber doch alles unter der Vorherrschaft der Literatur läuft, gehen wir dem Text nicht weiter explizit nach, es zeigt sich aber doch, wie aktuell die Auffassung mittlerweile geworden ist, die Künste im Sinne einer Ethnographie zu deuten.

871 Eike Wenzel, Wohnzimmer-Kriege. Cultural-Studies, Anti-Methode, Mode und Kanon, unter: www.iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/wenzel.htm

872 Jacques Derrida, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt 1976 sowie ders., Randgänge der Philosophie, Wien 1988

873 siehe dazu auch: Cornel West, The New Cultural Politics of Difference, in: Russel Ferguson, Martha Gever, Trinh-T. Minh-ha, Cornel West (Hrsg.), Out there, Marginalization and Contemporary Cultures, Cambridge MA und London 1990, S. 19-36

postkolonialen Subjekte ausloten sollen: Rewriting, Hybridität, Differenz, Dritter Raum, Identität[874].

Entsprechend gewinnt in der postkolonialen Debatte das Moment der Kommunikation an Bedeutung. Kultur entsteht in der Auffassung der Cultural Studies immer dort, wo zwischen Subjekten und Institutionen kommuniziert wird. Kulturelles Handeln ist ein komplexer Prozess des Austauschs, der Konfrontation und der Verhandlung von Sinn. Nichts kann mehr als gegeben hingenommen werden[875]. Dem entspricht auch die Tendenz, stets neue Modelle von Subjektivität zu entwerfen:

> „In der Postkolonialität sind wir ständig mit Gegenmodellen konfrontiert, durch die die Marginalisierten – also jene, die von der umfassenden globalen Partizipation praktisch ausgeschlossen sind – neue Welten gestalten, indem sie experimentelle Kulturen hervorbringen. Darunter verstehe ich bestimmte Praktiken, die sich aus Imperialismus und Kolonialismus, Sklaverei und Dienstverpflichtung entstandene Kulturen aneignen, um aus den Fragmenten des kollabierenden Raumes eine Collage von Realität zu schaffen."[876]

5.2.2. Die lebensweltliche lokale Seite

Die andere Dimension der Cultural Studies ist nicht nur auf einer Metaebene angesiedelt, sondern ist eher lebensweltlich ausgerichtet und macht auch die konkrete Forschung möglich. Wobei auch hier die Intention am Werk ist, die Konstruktionen zu entlarven, die erst zu diesem oder jenem Ist-Zustand geführt haben. Hier sind Kulturdefinitionen angesiedelt, nach denen Kultur in allen Bereichen der Gesellschaft zu finden ist. Für Richard Johnson etwa war „das eigentliche Objekt der Cultural Studies (…) nicht der Text, sondern *das gesellschaftliche Leben subjektiver Formen* in jedem Augenblick ihrer Zirkulation (…), zu der auch ihre Verkörperung als Text gehört"[877]. Sein Herangehen orientierte sich an der Subjektivität des realen Menschen in realen Situationen[878]. Da taucht nun konkret das Subjekt auf. Foucault hatte sich für die Diskurse und Machtstrukturen interessiert, die zur Unterdrückung führten, nicht aber für die konkreten Subjekte. Diesen widmen sich nun die Cultural Studies mit Foucault im Hinterkopf. Subjektivität ist konstitutiv für die Cultural studies, denn sie repräsentieren die subjektive Seite der gesellschaftlichen Verhältnisse. Das Individuum ist nicht nur

---

874 Zum Begriff der Hybridität siehe Homi Bhabha, The Location of Culture, London u.a. 1994. Grundsätzlich zur postkolonialen Theorie sei verwiesen auf: Maria do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan, Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005

875 siehe dazu auch Michel de Certeau (1988).

876 Okwui Enwezor, Die Black Box, in Kat. Ausst., Documenta11_Plattform5: Ausstellung, Ostfildern-Ruit 2002, S. 45

877 Richard Johnson, Was sind eigentlich Cultural Studies?, in: Roger Bromley, u.a., Cultural Studies, Lüneburg, 1999, S. 169

878 Hanna Behrend, Rezension zu Roger Bromley u.a., Cultural Studies, Lüneburg 1999, unter www.glasnost.de/autoren/habehrend/rezen.brom.html

Objekt der herrschenden Ordnung, sondern fähig, subversive Lesarten zu entwickeln, trotz des Machtanspruchs der Kulturindustrie. Im Sinne einer „Kultur als Lebensweise“[879] reproduziert sich die Kultur täglich in der Alltagspraxis und ist in die gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Machtstrukturen eingebettet.

Da ist auch der Kulturbegriff des Gründervaters der Cultural Studies, Raymond Williams, herauszuhören, der 1958 erklärte „culture is ordinary“[880] und damit eine nicht elitäre, demokratische Kultur im Sinne hatte. Zunächst schlug das Herz der frühen Vertreter für die Unterpriviligierten und Minderheiten, anfangs ganz konkret für das englische Proletariat. Die Anfänge des Projektes der Cultural Studies waren, wie Bromley anmerkt, durchaus ein „Beispiel für die vor Ort praktizierte Befreiung von der kolonisierenden Staatsgewalt“[881], die gegen Ende der 1950er Jahre noch tief konservativ, imperialistisch und kolonialistisch war. Ihr gegenüber wurde das von ihr verachtete, zumindest ausgeblendete Andere idealisiert, eine bestimmte Form von Kultur jenseits der in erster Linie das Herrschaftssystem repräsentierenden Hochkultur. Ein Aspekt der Kulturauffassung der Cultural Studies ist daher: „Kultur ist (…) die Kritik einer dominierenden oder mehrheitlichen Lebensform durch eine periphere, außenseiterische“[882]. Mit dieser Konzentration auf eine proletarische „Sub-Kultur“, von der ausgehend immer mehr Minderheiten dazugekommen sind, wurde Kultur zunächst auf ein gesellschaftliches Teilsystem konzentriert und definierte sich deutlich im Unterschied zur Hochkultur, für die ehemals der Begriff Kultur synonym stand. Die Vorliebe für Minderheitenkulturen und die Konzentration auf Lebenswelten blieb ein entscheidendes Kennzeichen der Cultural Studies auch in ihrer weiteren Geschichte, wobei sich seit den 1970er Jahren ein beachtliches Spektrum bevorzugter Themen herauskristallisiert hat:

> „Rasse, Geschlecht, und Sexualität, nationale Souveränität und Nationalität, Kulturpolitik, aber auch neue Informationstechnologien und Cyberkulturen, die Informationsstadt und ihre räumlichen Formationen, interkulturelle Beziehungen, Körperdiskurse, kulturelle Institutionen, neue Ethnizitäten und Identitäten, ‚Kartographien’ der Diaspora, Kolonialismus, Postkolonialismus und die Auswirkungen der Globalisierung auf politische, wirtschaftliche und mediale Systeme.“[883]

---

879 Raymond Williams führte bereits seit Ende der 1950er Jahre den Kulturbegriff weg von seinen elitären Konnotationen und definierte Kultur als etwas lebendig Gelebtes als „a whole way of life“. Siehe dazu auch ders., Theorie und Verfahren der Kulturanalyse (orig. The Analysis of Culture, 1961), in: Charles Harrison u.a., Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Band II, Ostfildern-Ruit 1998, S. 875 ff.

880 Raymond Williams, Culture is ordinary, in: Norman Mackenzie (Hrsg.), Convictions, London 1958, S. 74-92

881 Roger Bromley, Cultural Studies gestern und heute, in: ders. (Hrsg.), Cultural Studies, S. 11

882 Eagleton (2001), S. 64

883 Bromley, Cultural Studies gestern und heute, in: ders. (1999), S. 22

Am Anfang der Cultural Studies ging es darum, Kulturanalysen zu erstellen, ohne Wissenschaftlichkeit zu leugnen, nicht-elitäre Forschungen über die Alltagskultur durchzusetzen[884]. Man zog die Ethnologie heran und entlehnte, dem zeitlichen Kontext entsprechend, ethnographische Prinzipien wie etwa die teilnehmende Beobachtung in der Feldforschung. Die Ethnographie konnte noch als Garant für seriöse objektive wissenschaftliche Forschung gelten. Erst in den 1970er Jahren hatte die Ethnographie selbst begonnen, ihren Objektivitätsanspruch in Frage zu stellen. Das war ein folgenreicher Schritt. Die Ethnographie wurde für die Cultural Studies konstituierend durch ihre im Kontext der postkolonialen Entwicklungen vollzogene Dekonstruktion. Die Erkenntnis an sich steht seitdem zur Disposition.

Ein anderer wichtiger Aspekt ist die kritische Überprüfung der Forschungssituation selbst. Wie bereits im Rahmen der Ethnologie herausgearbeitet wurde, ist hierbei vor allem in der weiteren Entwicklung die dialogisch und mehrstimmig konzipierte Forschungspraxis im Sinne etwa Vincent Crapanzos von Bedeutung. Die Objektivität des Anderen soll aufgelöst werden, indem man versucht, die Möglichkeiten und Formen der Begegnung selbst zu thematisieren[885]. Für die konkrete Forschung der Cultural Studies wurde das Ziel ein interventionistisches Vorgehen: Das Objekt, nehmen wir beispielsweise die Bewohner einer hauptsächlich von Migranten bewohnten Vorstadt, soll nun nicht mehr voyeuristisch observiert werden, sondern Forschung will ihre Lebensbedingungen vor Ort solidarisch nachvollziehen und verstehen. Es geht nicht um irgendwelche Erkenntnisse an sich, sondern um ein Verstehen von kulturellen Milieus und Aneignungsprozessen. Der Forscher begibt sich im Bewusstsein seiner eigenen Subjektivität (das ist die Voraussetzung für den Dialog) ins Feld der Kultur, zu den Menschen, die dieses konstituieren und zugleich auch Konsumenten von Kultur sind. Ziel ist es, einem bestimmten kulturellen Bereich in seiner Spezifik gerecht zu werden. Dabei ist oberstes Diktum, Respekt vor dem Anderen, dem vom dominierenden gesellschaftlichen Gebilde Ausgegrenzten. Grundlage des Selbstverständnisses der Cultural Studies ist es, „das *Andere* zu erfassen, ohne Pluralitäten, Heterogenitäten und Differenzen kultureller Praxen zu vereinheitlichen“[886]. Da keine Wahrheit aus der Begegnung des forschenden Subjekts durch die Beschreibung eines fremden Objekts mehr ermittelt werden kann und die Zeichen längst auf Dialog und Interaktion statt auf Konfrontation als Paradigma hindeuten, müssen Offenheit, Polyvokalität, Experiment, Ungewissheit anerkannt und zugelassen werden für die Untersuchungen zur Kultur[887].

---

884. Siehe Bromley (1999), S. 15

885 Siehe dazu auch Petermann (2004), S. 1023

886 Udo Göttlich, Carsten Winter, Wessen Cultural Studies, Zur Rezeption der Cultural Studies im deutschsprachigen Raum, in: Bromley (1999), S. 30

887 Konkret sei als Beispiel für die eher lebensweltliche Ausrichtung innerhalb der deutschen Kulturwissenschaft die Definition von Ronald Hitzler angeführt mit seinem Beitrag: Welten erkunden.

Von der Kunst ist nur marginal die Rede. Raymond Williams hat ihr jedoch im Kontext der Theorie der Kulturanalyse eine wichtige Rolle eingeräumt. Zwar ist die Kunst im gesellschaftlichen Ganzen keine andere, wichtigere Aktivität als die Produktion, der Handel, die Politik, das Familienleben[888], und es geht in der Kulturanalyse wesentlich darum, „alle Aktivitäten in ihren Wechselwirkungen zu studieren“[889]. In Williams' Kulturanalyse geht es zunächst darum, bestimmte Muster (patterns) zu entdecken und den Beziehungen dieser Muster nachzugehen. Da aber alles in untrennbarer Einheit verwoben ist, stößt man nicht nur angesichts einer vertrauten Lebensweise auf Schwierigkeiten, „ein Gefühl dafür zu entwickeln, wie aus einzelnen Tätigkeiten eine Denk- und Lebensweise wurde“[890], sondern auch bei der Analyse der Vergangenheit. Williams brachte dafür den Begriff der „Gefühlsstruktur“ (structure of feeling) ins Spiel. Dieser

> „ist so fest und bestimmt, wie es das Wort ‚Struktur' ausdrückt, operiert aber dennoch in den sensibelsten und am wenigsten greifbaren Bereichen unserer Tätigkeit. In gewissem Sinne ist die Gefühlsstruktur die Kultur einer Periode, das lebendige Ergebnis aller Elemente der allgemeinen Organisation; und in dieser Hinsicht sind die Künste einer Periode, zu denen auch die Formen des Stils der geistigen Auseinandersetzungen gehören, von großer Bedeutung“[891].

Die „Gefühlsstruktur“, die kaum nachhaltig rezipiert wurde, erscheint im Kontext der Cultural Studies als Folie der vorliegenden Arbeit ein zentrales Moment zu sein - nicht nur, weil hier mit dem Gefühl ein konstituierendes Prinzip der Kunst aufscheint. Zudem ist das Gefühl das grundlegende Moment der allgemeinen Kommunikation und

---

Soziologie als (eine Art) Ethnologie der eigenen Gesellschaft, in: Ulrich Beck, André Kieserling (Hrsg.), Ortsbestimmungen der Soziologie: Wie die kommende Generation Gesellschaftswissenschaften betreiben will, Baden-Baden 2000. Hitzler beruft sich explizit auf Ulrich Beck, der einen „methodologischen Kosmopolitismus“ ins Spiel brachte, der ausdrücklich das „post-colonial-moment“ umfasst, indem er das Einbeziehen des bislang ausgegrenzten Anderen in das eigene Selbstverständnis als einen wesentlichen Reflexionshintergrund der Globalisierungsforschung fordert. (siehe Ulrich Beck, Der kosmopolitische Blick oder: Frieden ist Krieg, Frankfurt 2004, S. 108) Hitzler sieht daraufhin die „Soziologie als (eine Art) Ethnographie der eigenen Gesellschaft“, die als „professionelles Grenzgängertum zwischen mannigfaltigen eigensinnigen Welten“ fungiert und in ihrem Programm stark empirisch und stark deskriptiv an den Erfahrungen der Menschen orientiert ist. Siehe Hitzler (2000), S. 114

888 Williams führte bereits seit Ende der 1950er Jahre den Kulturbegriff weg von seinen elitären Konnotationen und definierte Kultur als etwas lebendig Gelebtes, als „a whole way of life“. Siehe dazu auch ders., Theorie und Verfahren der Kulturanalyse (orig. The Analysis of Culture, 1961), in: Harrison, Charles, u.a., Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Band II, Ostfildern-Ruit 1998, S. 875 . Allerdings sei hier erwähnt, dass Williams eine stattliche Zahl von Kulturdefinitionen vorgelegt hat, die insgesamt kein wirklich schlüssiges Bild abgegeben. Aber es würde sich sicher lohnen, diesen Strang der Gefühlsstruktur weiter zu untersuchen.

889 ebd.

890 ebd., S. 878

891 ebd., S. 878

Verständigung, und es wird als kulturprägend anerkannt. Das Gefühl steht nicht im Widerspruch zum kulturanalytischen und erkennenden Potential der Kunst, das bisher häufig in vorliegender Untersuchung hervorgehoben wurde. Darüber hinaus deutet auch vor dem Hintergrund der Suche nach inter- und transkulturellen Wahrnehmungshorizonten die Gefühlsstruktur im Sinne von Williams eine Basis an. Mit dieser können Kulturen in ihren spezifischen Eigenschaften „erfühlt" werden. In ihren Beziehungen und ihren lebensweltlichen Auswirkungen können sie dann in einer grundsätzlichen Kulturanalyse betrachtet werden. Zudem sind Gefühle eben nicht allein auf eine Kultur bezogen. Sie sind vielmehr grundsätzlich immanenter Bestandteil der Kunst, auch wenn sie lange Zeit als Referenz innerhalb der Kunst als nicht diskussionswürdig galten.

5.2.3. Die Macht der Bilder: „iconic turn", „pictural turn", „visual turn"…

Immer wieder ist in den Texten der Cultural Studies von Collagen die Rede, bildhafte Vergleiche untermauern die Theorien, aber doch ist der Diskurs bisher als ein extrem sprachdominierter geführt worden. Das viel zitierte von Bildern geprägte „age of virtuality" fordert jetzt eine Erforschung des Bildes in der Alltagskommunikation und eine Hinwendung zu den in der Wahrnehmung vollzogenen Änderungen heraus. Mit dem „pictural turn" (Mitchell)[892] oder „iconic turn"(Boehm)[893] ist von der Kunstgeschichte mit der neu gegründeten Medientheorie und Bildwissenschaft eine neue kulturwissenschaftliche Wende anvisiert, die nach dem bisherigen fast vollständigen Ausklammern die Bildreflexion mit einbezieht, und zwar in allen Disziplinen[894]. Bildern wurde lange kein rationales oder emanzipatorisches Potential zugetraut. Das ändert sich momentan gewaltig[895]. Zahlreiche Symposien wenden sich dem Bild zu, das

---

892 W.T.J. Mitchell prägte 1992 in einem in der Märzausgabe 1992 des Artforum erschienen Artikel den Begriff des „pictural turn" als einen an Erwin Panofskys Ikonologie angelehnten Versuch, das Denken in Bildern und über Bilder zu rehabilitieren, wobei es im um die neue Rolle des Bildes im breiten gesellschaftlichen Raum geht. Die deutsche Übersetzung des Aufsatzes erschien 1997 unter dem Titel „Der Pictural Turn", in: Christian Kravagna (Hrsg.), Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997

893 Gottfried Boehm brachte 1994 den Terminus „iconic turn" in seinem Aufsatz „Die Wiederkehr der Bilder" ins Spiel, in: ders. (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 11-38. Boehm geht es in erster Linie auch um die Rettung des künstlerischen Bildes im Zeitalter der omnipräsenten visuellen Medien, d.h. er arbeitet an dem hermeneutischen Problem des adäquaten Verständnisses dessen, was wir nach traditioneller Übereinkunft als Bilder ansehen. Oder, wie Willibald Sauerländer es formulierte, es geht um den „emphatischen Versuch, die in der Zeit der Medien bedrohte Autonomie des künstlerischen Bildes zu retten". In Iconic turn, S. 407

894 Im Dezember 2006 wird auch das Kulturwissenschaftliche Jahrbuch sich dem iconic turn zuwenden: Helga Mitterbauer u.a. (Hrsg.), Kulturwissenschaftliches Jahrbuch. Iconic Turn?, Dresden 2006

895 Nun beginnt die Politikwissenschaft eine „Theorie visueller politischer Kommunikation zu entwickeln, siehe dazu: Wilhelm Hofmann, Die politische Kultur des Auges. Der pictural turn als Aspekt des cultural turn in der Politikwissenschaft, in: Birgit Schwelling (Hrsg.), Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Theorien, Methoden, Problemstellungen. Wiesbaden 2004, S. 309-334, hier S. 309

Augenmerk wird auch auf die visuellen Medien gerichtet[896], dazu gesellt sich eine sich neu formierende Medienethnologie[897]. Auch in der deutschsprachigen Kunstgeschichte etabliert sich eine breite Bewegung, als deren wichtigste Vertreter neben Gottfried Boehm vor allem Horst Bredekamp[898] und Hans Belting gelten[899]. Sie ist im größeren Kontext der allgemeinen Kulturwissenschaft angesiedelt und fand mit der Münchner Tagung „Iconic turn“ 2002 programmatische Dimensionen[900], wobei unter Berufung auf Aby Warburg, der mit der begrifflichen Ersetzung von Kunst durch Bild und seinen Mnemosyne-Atlas gezeigt hat, dass „die Geschichte der Bilder etwas Umfassenderes, Mächtigeres ist als die Geschichte der Kunst“[901].

Ausgehend von der Kunstgeschichte hat die intensive Beschäftigung mit Bildern zwei Traditionslinien, die auch durch die beiden Termini „pictural turn“ und „iconic turn“ repräsentiert werden: Während Mitchell im Kontext der englischsprachigen Cultural Studies bzw. dessen Unterabteilung Visual Cultural Studies angesiedelt ist, steht Boehm für die deutschsprachige Bildwissenschaft. Zwischen beiden Richtungen gibt es zweifellos viele Überschneidungen, von denen hier vor allem die grundsätzliche Konzentration auf ein maximal weites Feld von Bildern kennzeichnend ist, die Betonung des Visuellen gegenüber des Sprachlichen in der gegenwärtigen Kultur. Doch es lassen sich bislang deutlich unterschiedliche Intentionen und Fragen ausmachen: Schwerpunkt der deutschen Bildwissenschaft innerhalb der Kulturwissenschaft ist ein verstärkt

---

Für die Geschichtswissenschaft hat Heinz Dieter Kittsteiner eine Theorie der „inneren Bildwelten“ ausgearbeitet, um die sprachfixierte Disziplin, die Geschichte als großes Buch begreift, mit Hilfe neurobiologischer Ansätze um eine Interpretation nach Bildern zu erweitern. Heinz Dieter Kittsteiner, „Iconic turn“ und „innere Bilder“ in der Kulturgeschichte, in: ders. (Hrsg.), Was sind Kulturwisenschaften? 13 Antworten, München 2004, S. 153-182, hier S. 165. Dabei geht er davon aus, dass innere Vorstellungsbilder historisches Wissen konstituieren. Doch da die Wirklichkeit komplexer ist als diese inneren Bilder, die durchaus von Medien beeinflusst werden, plädiert er für eine kritische historische Bildanalyse als Teil der Geschichtswissenschaft.

896 Beispielhaft sei hier etwa des Medientheoretikers Friedrich Kittlers „ethnologischer Blick auf die künstlichen Bilderreiche der letzten hundert Jahre“ im Hinblick auf die technischen Entwicklungen der optischen Medien erwähnt. Friedrich A. Kittler, Optische Medien, Berlin 2002

897 vgl. etwa Kelly Askew, Richard R. Wilk, (Hrsg.), The Anthropology of Media. A Reader, Oxford 2002

898 Horst Bredekamp, Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des Iconic turn, in: Christa Maar, u.a., Iconic turn, Köln 2004, S. 16f.. Darüber hinaus siehe Horst Bredekamp, Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn, in: Maar, u.a., Iconic turn, Köln 2004. Horst Bredekamp, Bildwissenschaft, in: Ulrich Pfisterer u.a. (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart u.a. 2004, S. 56-58, Im Königsbett der Kunstgeschichte, Interview mit Horst Bredekamp, in: DIE ZEIT 6. April 2005 Nr. 15, Horst Bredekamp und Gabriele Werner, Editoral zur formalistisch operierenden Bildwissenschaft, in diess. (Hrsg.), Bilderwelten des Wissens. Kunstgeschichtliches Jahrbuch für Bildkritik, Berlin 2003.

899 siehe Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001

900 Christa Maar u.a. (Hrsg.), Iconic turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004

901 Hubert Burda, Vorwort zu Maar (2004)

ontologisches Vorgehen, das sich an der Frage nach dem angemessenen Bildbegriff orientiert, oder mit Gottfried Boehm gesprochen: „Was ist ein Bild?“[902], sowie ein phänomenologisches, das nach einer genuinen Hermeneutik des Bildes fragt oder kunsthistorisch nach der Sichtbarkeit der Bildes. Die Visual Cultural Studies, denen anschließend weiter gefolgt wird, setzen dagegen eher auf politische Fragen nach dem Wie, dem Wo, dem Warum, ihren Fragen geht es wesentlich um die kontextabhängige Funktionsweise von Bildern. Vielleicht ist eine der grundlegenden Gemeinsamkeiten die Betonung des Bildes als Erkenntnismedium:

> „Statt um Erkennen *von* Bildern geht es immer mehr um Erkennen *durch* Bilder und Visualität; statt darum, Bilder zu verstehen, geht es eher darum, die Welt in Bildern sowie durch spezifische Kulturen des Sehens und des Blicks zu verstehen.“[903]

Hingewiesen sei hier auf Hans Beltings „Bild-Anthropologie“, mit der er die Bilder im Unterschied zu einer recht technisch orientierten Bild- und Mediengeschichte[904] im Körper verortet und damit auf den wahrnehmenden Menschen verweist, und eben nicht nur auf den ikonischen Zeichenzusammenhang. Ein entscheidender Aspekt in Beltings Ansatz ist, dass er die Bilder in ihren Traditionen ansiedelt, nach bestimmtem Konstanten im Lauf der Geschichte fahndet und dabei nicht nur innere Bilder meint, sondern auch symbolische Bilder, die in der Globalen Welt zwischen verschiedenen kulturellen Orten reisen. Nach Mersemann hat Beltings Bild-Anthopologie „trotz (oder vielleicht sogar wegen) ihrer stark anthropologisch-universalistischen Ausrichtung (…) einen maßgeblichen Beitrag geleistet auf dem Weg zu einer Pluralisierung des monolithischen Kunstbegriffs (…) und damit eine Debatte über kulturelle Differenzen als Bild(vorstellungs)differenzen angeregt“[905]. Das ist wirklich ein noch weitgehend unbeschriebenes Terrain: die Frage nach der Inter- und Transkulturalität bildlicher Repräsentation. Fraglich ist trotz aller Emphase, ob eine formalistische Bildwissenschaft im Sinne Bredekamps genau diesen Aspekt bewältigen kann, der konstatiert, dass jedwede Bilder von der Kunstgeschichte geschichtlich fundiert und mit genauer Analyse ihrer formalen Qualität kritisch interpretiert werden können[906].

Einen Schritt in Richtung einer inter- und transkulturellen Bildkulturwissenschaft geht die Literaturwissenschaftlerin Birgit Mersemann[907]. Sie entwickelt in Weiterführung der

---

902 Gottfried Boehm (1994)

903 Doris Bachmann-Medick, Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Hamburg 2006, S. 42

904 Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, S. 9

905 Birgit Mersemann, Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft?, Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 49, I (2004),S. 94

906 Horst Bredekamp und Gabriele Werner, Editorial zur formalistisch operierenden Bildwissenschaft, in. diess. (Hrsg.), Bilderwelten des Wissens. Kunstgeschichtliches Jahrbuch für Bildkritik, Berlin 2003, S. 17

907 Birgit Mersemann (2004)

Auffassung von „Kultur als Text“ das Modell der „Kultur als Bild“[908] und versucht dadurch, dem im „iconic turn“ visuell und medial verkürzten Bildbegriff sein kulturanthropologisches Potential zurückzugeben[909]. Damit lässt sie die Möglichkeit einer Kulturbildwissenschaft als Translationsforschung auftauchen, die sich auf die Übersetzung verschiedener Bildkulturen richtet[910]. Das ist auch eine wichtige Perspektive für die Kunst generell, bei der doch stets auch innere mentale Vorstellungsbilder eine entscheidende Rolle einnehmen.

Das Wichtigste ist an dieser Diskussion, dass wieder auf die Möglichkeit, die Welt durch Bilder zu verstehen, aufmerksam gemacht worden ist. Bilder werden als Erkenntnismedien und als Analysekategorien in den Blick genommen. Repräsentationskritik wird auf Bilder umgelenkt. Manches kommt hier im neuen, übrigens wieder sprachlich gestrickten neuen Kleid und mit neuer Terminologie daher, wie die Frage der Repräsentation, die in der Kunst selbst schon zum Thema geworden ist, ja nahezu einen Allgemeinplatz darstellt[911]. Das spricht aber letztlich einfach wieder für unsere Vorstellung von der Kunst als Ethnographie und den Glauben an die Macht der Bilder der Kunst.

Mit diesen Überlegungen als Hintergrund führt „die Erörterung der zeichentheoretischen und phänomenologischen Konsequenzen der technologischen Entwicklung für den zeitgenössischen ‚Bildbegriff‘“, die laut Honert die deutsche Richtung der Bildwissenschaft kennzeichnet[912], nicht weiter. Vielmehr sind die kulturwissenschaftlichen Dimension zu berücksichtigen und Kontexte einzubeziehen, in denen Bilder entstehen, zirkulieren, rezipiert werden und ihre konkrete Einbindung in gesellschaftliche, politische und ökonomische Prozesse.

> „Eine Analyse visueller Kultur sollte die Logik visueller Prozesse erkunden. In einer kommerziellen Kultur ist das ‚Wesen’ des Bildes weniger interessant als ein Wissen um die Ökonomie der Zugänge zu Bildern. Und eine Politik der Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit hält methodisch an der Überzeugung fest, dass die Kontrolle über die Bilder und ihre Beschreibung nicht unerreichbar ist. Der ominösen Wirkmächtigkeit einer Bilderkultur wird so die Untersuchung der Mechanismen ihrer

---

908 ebd., S. 95

909 ebd., S. 93

910 ebd., S. 107

911 Tatsächlich hat auch Willibald Sauerländer darauf hingewiesen: „Das Nachdenken über die Bilder in den Massenmedien und die Bilder in der Kunst hat lange vor den akademischen und intellektuellen Debatten als Bilderkrieg in der Kunstszene begonnen. Es waren nicht die Kunsthistoriker, sondern die Künstler, welche zuerst die Frage gestellt haben, wie es denn um das Verhältnis zwischen jenen Bildern, die wir nach der Konvention als Kunstwerke bezeichnen und den vielen anderen Bildern draußen in der Öffentlichkeit bestellt sei.“ Willibald Sauerländer, Iconic turn? : eine Bitte um Ikonoklasmus in: Maar (2004), S. 411

912 Tom Holert, Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit, in: ders. (Hrsg.), Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit, Köln 2000, S. 21. Mit dieser Publikation verankert Holert den Forschungsansatz der Cultural Studies im deutschsprachigen Kontext.

> Fiktionalisierungen entgegengehalten. An die Stelle diverser Mythen vom ‚Visuellen' tritt die Beobachtung gesellschaftlicher Interaktionen, an denen Bilder beteiligt sind."[913]

Ein ganz wesentlicher Aspekt für vorliegende Arbeit ist die Tatsache, dass Kunst, die Aussagen zu unserer Kultur machen will, sich eben mit diesen Fragen auseinandersetzt und nicht vordergründig mit Fragen der Bildwissenschaft. Wobei die Kritik an der deutschen Seite insofern rehabilitiert werden muss, als selbst Willibald Sauerländer im Sinne der Cultural Studies eine kritische Bild- und Mediengeschichte fordert, „die Bilder als zentrale Instrumente der politischen und ökonomischen Steuerung" entlarvt"[914].

5.2.4. Visual Cultural Studies: Vom sehenden Denken und veränderndem Sehen

Eine explizit kritische und durchaus politische Position zum Bild kennzeichnet insbesondere die so genannten Visual Cultural Studies, die sich im angelsächsischen Sprachraum in den 1980er Jahren als Unterabteilung der Cultural Studies rund um die Zeitschrift „October" formierten. Sie gehen zurück auf die Entdeckung der seit den 1960er Jahren vollzogenen strukturalistischen Erforschungen des Bildes im Feld der Zeichen, die sich wiederum auf Roland Barthes bezog und sich der semiologischen Analyse der Mode, der Comics, von Werbeplakaten ebenso zuwandte wie den ikonographischen Programmen bildender Kunst[915]. Mitchell definiert visuelle Bilder und visuelle Kultur als Akteure in sozialen Transaktionen[916]. „Ein solches Konzept des visuellen Sozialen (….) würde Bilder nicht als Illustrationen und Dokumente von gesellschaftlichen Prozessen betrachten, sondern als Teilnehmer an diesen Prozessen."[917] Das ist ein grundlegender Punkt auch für unsere Auffassung vom Bild. Wenn wir die Bedeutung des künstlerischen Bildes für die Kulturanalyse oder eben für eine Ethnographie der eigenen Kultur im Blick haben, dann keineswegs im Sinne einer Illustration, sondern aufgrund ihrer Einbettung in soziale Prozesse, in ihrem Kommunikationswert, in ihrer inhaltlichen Konzeption, in ihrer Funktion als Vermittlerin von Gefühlen, und vor allem in ihrem Vermögen, imaginäre Bilder zu erzeugen und

---

913 Holert (2000), S. 33

914 Willibald Sauerländer, in Maar (2004), S. 425

915 Das war eine durchaus einflussreiche Haltung, die in den 1960er und 1970er Jahren ihren Niederschlag auch im deutschsprachigen Raum in der Kunstpädagogik fand. Diese definierte ihren Gegenstandsbereich nun als „Visuelle Kommunikation", der nun neben der Bildenden Kunst auch Bildwelten der Popkultur, der Werbung und Alltagskultur, aber auch die Architektur und Urbanistik umfasste. Vgl. Hermann K. Ehmer (Hrsg.), Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie, Köln 1971
Konkret zur semiotischen Kulturwissenschaft siehe: Felix Thürlemann, Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990

916 siehe W. J. T. Mitchel, Showing Seeing: A Critique of Visual Culture, in: Journal of Visual Culture I (2), S. 165-181

917 Tom Holert, Kulturwissenschaft/Visual Culture, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt 2005, S. 234

diese an die Realität zurück zu binden. Die Bilder spielen eine wichtige Rolle in der bildenden Kunst und sie sind auch das zentrale Moment für eine Kunst als Ethnographie. Angesichts des „pictural oder iconic turn“ (in all seinen Spielarten!) und der emphatischen Ausweitung auf alles Visuelle sowie der noch nicht deutlich gezogenen Grenze zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Bildern[918] gilt es im Blick zu behalten, dass es uns in erster Linie um künstlerische Bilder geht. Diese machen freilich Aussagen über all die anderen Bilder und die visuelle Kultur, aber sie produzieren in erster Linie ganz eigenständige Bilder. Diese machen dann Aussagen zu Bildern der Massenmedien, gehen hinter deren Oberfläche zurück, lassen politische und ökonomische Strategien, Interessen, Mächte und Mechanismen hervortreten. Auch damit wird wieder die Vorgehensweise von Baumgarten aktuell, ebenso wie Broodthaers' Vorgehen, denn es geht Tom Holert zufolge um eine „Erneuerung der Repräsentationskritik“[919].

> „Sichtbarkeit, sei sie nun ‚visuell', künstlerisch', ‚politisch' oder gesellschaftlich verstanden, ist eng mit der praktischen Einheit von Wissen und Institutionen verbunden. Sie ist stets ‚produziert', nie umstandslos gegeben. Was aktuell sichtbar und damit ‚evident' ist, wirft immer die Frage auf, an die Stelle welcher früheren und möglicherweise außer Kurs geratenen Sichtbarkeiten es getreten ist.“ [920]

Unverkennbar beruft sich ein weiter Teil der Visual Cultural Studies auf Foucault und zieht die Publikation von Gilles Deleuze über Foucault heran, in der er diesen als den großen Sehenden beschreibt[921]. Gleichwohl ist hier nicht das Sichtbare in einem konkreten Sinn gemeint, sondern etwas, das sich hinter dem augenfällig Sichtbaren als etwas Ungesehenes verbirgt, quasi dessen Kehrseite ausmacht. John Rajmann, der eine für den Kontext der Cultural Studies einflussreiche Publikation verfasst hat, kommt daraus folgernd zu dem Schluss, dass „Foucaults Sehen (…) somit in der kritischen Öffnung des Denkens läge“[922]. Das Visuelle und das Sichtbare wird in einem metaphorischen Sinne zu dem, was der herrschende Diskurs ausblendet, was dahinter ist. Und entsprechend wird das Sehen von Rajmann definiert: „Sehen heißt, die Geschichte neuen Bereichen und neuen Fragen zu öffnen.“[923]

Im Sehen ist das Subjekt implizit sowie seine Fähigkeit, die Probleme und Gefahren zu sehen und vor allem auch die Möglichkeit, die eigene Sehweise zu verändern. Das Auge

---

[918] Darauf hat auch Holert hingewiesen, siehe Holert (2000), S. 29.
[919] die deutschsprachigen Analysen zur visuellen Kultur siehe Tom Holert (2000), hier: S. 20
[920] Holert, ebd., S. 20
[921] Gilles Deleuze, Foucault, Frankfurt 1987.
[922] John Rajmann, Foucaults Kunst des Sehens, in: Holert, (Hrsg.) Imagineering, Köln 2000, S. 45. Das ist die übersetzte und gekürzte Fassung des Originalaufsatzes „Foucault's Art of Seeing“, erstmals erschienen in October 44, Frühjahr 1988.
[923] ebd., S. 46

eines solcherart Sehenden freilich ist das eines Denkers und Philosophen, nicht eines Bildenden Künstlers. Es bleibt wesentlich ein Aspekt des Denkens: „Sein Sehen unternimmt eine Form theoretischer Arbeit, die, indem es analysiert, wie die Probleme aufgekommen sind, die eigene Weise, sie zu sehen, transformiert – und somit die eigene *Lebensweise*."[924] Darauf ist letztlich Foucaults Philosophie hinausgelaufen und hätte in einem nächsten Schritt Kunst werden können.

Baumgarten hat dieses in Ansätzen viel spielerischer und sinnlicher im Feld der Kunst durchgeführt. Er hat deutlich gemacht, wie Bilder vom Anderen entstehen können, wie sie stets in einem Umkehrverhältnis zur herrschenden Gesellschafts- und Machtstruktur stehen. Solche neuen Sehweisen und Methoden sind angesichts der immer komplexer werdenden modernen Gesellschaften mit ihrem enormen Zuwachs an Medientechnologien, der zunehmend vernetzten globalen Gesellschaft und dem Bedeutungszuwachs visueller Formen notwendig, denn das traditionelle Instrumentarium und die Gegenstände der Wissenschaften allein können diesen Entwicklungen nicht mehr gerecht werden.

> „Die Frage, wie unser Bild vom Anderen entsteht, ist ein interessantes Forschungsgebiet für den Kunsthistoriker/Kunstwissenschaftler. Einerseits bezieht es sich auf die Entstehung des Bildes, den ganzen Prozess der Herstellung, andererseits auf die Art, wie unsere Wahrnehmung der Welt auf der Grundlage von Bildern geformt wird. Dabei ist unwichtig, ob meine Analyse mit den Intentionen des Künstlers übereinstimmt, sondern es geht um das Bild, wie es erscheint, um seine Wirkung. Das Bild ist Anlass zu Analyse und Forschung unter verschiedenen Perspektiven: historisch, sozio-kulturell, ideologisch, semiologisch, typologisch, biographisch, formalistisch, materialtechnisch, in Wahrnehmungs- und Gendergesichtspunkten."[925]

Genau in diesem Sinne möchte die vorliegende Arbeit verstanden werden. Im Folgenden wird das Feld der Kulturwissenschaft und der Cultural Studies verlassen. Diese haben für ihre Kulturanalysen wesentlich auf die Ethnographie zurückgegriffen. Für diese Arbeit sind sie als Folie wichtig. Sie könnten als methodologischer Hintergrund herangezogen werden, denn deren Offenheit im Vorgehen fügt sich auch in das Konzept der Arbeit, das nur eine erste Annäherung an ein noch unmittelbar lebendiges Thema der zeitgenössischen Kunst und Kultur ist. Grundsätzlich ist das komplexe Vorgehen der Cultural Studies, deren kritisches Hinterfragen und Dechiffrieren von kulturellen Aspekten im Hinblick auf die gesellschaftlichen Bedingungen unerlässlich für die Betrachtung zeitgenössischer Kunst. Deren Anliegen nämlich liegt weniger darin, Weltanschauungen bildhafte Form zu geben, sondern aufscheinen zu lassen, welche Weltbilder hinter den Bildern aktiv sind. Sie wollen der Kultur auf den Grund gehen, aus

---

[924] Rajmann in Holert (2000), S. 57
[925] Kitty Zijlmans, Die Welt im Blickfeld, in: Volkenandt (2004), S. 257

der sie entstehen und aktive Beiträge zur Bewusstwerdung der Kultur und manchmal sogar zu ihrer Erneuerung leisten.

Die Cultural Studies rechtfertigen die These, die sich seit 1995 aus einer künstlerischen Arbeit, nämlich der Lothar Baumgartens, und einer assoziativen Verbindung zur Definition von Philosophie als Ethnographie der eigenen Kultur durch Michel Foucault ergeben haben. Wir könnten es dabei belassen, die aus der Arbeit Baumgartens herausgelesenen Aspekte wie Repräsentationskritik, Selbstreflexion, Frage nach dem Bild, dem Selbst und dem Anderen, Fremdheitskonstruktionen mit den Cultural Studies allein in Verbindung zu bringen. Das wäre aber ein nachträgliches Gefügigmachen. Tatsächlich war das Vorgehen ein anderes: Von den künstlerischen Arbeiten Baumgartens aus haben sich diese Fragen gestellt. Die zeitgenössische, westlich geprägte Kultur hat mit der Kunst ein hervorragendes Medium für Analyse, Dialog, für Kritik und Gefühl.

> „Die widerspenstigen Besonderheiten, die unsere Zeit charakterisieren, muss die Theorie erst in den Griff bekommen, doch daran wird sie zumeist durch ihre Sprache gehindert, die lieber zusammenfasst als auseinanderlegt. Die verfügbaren Genres der Beschreibung und Beurteilung taugen nicht viel für die vielfältige, unregelmäßige, wandelbare und diskontinuierliche Welt, in der wir leben."[926]

So kommt wieder die Kunst ins Spiel. Nachdem die philosophischen und wissenschaftlichen Untersuchungen im Sinne einer Ethnographie der eigenen Kultur dargelegt worden sind, wird im Folgenden abschließend die Kunst unter diesem Gesichtspunkt erläutert. Ihr vielschichtiges Feld, die Komplexität der Methoden, ihr selbstverständliches Integrieren von sinnlichen wie begrifflichen Aspekten machen sie zu einem neuen Modell der Erkenntnis der eigenen Kultur wie der globalen kulturellen Zusammenhänge, und zugleich wirkt sie selbst konstitutiv an dieser Kultur mit.

5.3. Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur

Die Frage, ob denn die Kunst die Philosophie als Ethnographie der eigenen Kultur ablösen könne, konnte von Foucault aus direkt nicht bejaht werden. Es waren aber die Theoretiker aus dem Umfeld der Cultural Studies, die Foucaults Gedankengut in Konzepte umlenkten, die die Sozial- und Kulturwissenschaften oder auch die Literatur im Sinne einer Ethnographie auffassten. Im Kontext der Cultural Studies haben sich auch die künstlerischen Konzepte entwickelt, die den gegenwärtigen ethnographic turn in der Kunst repräsentieren (siehe 3.5.4.) Es geht nun noch darum, die Kunst weniger konkret auf eine künstlerische Richtung hin als Ethnographie der eigenen Kultur als Nachfolgerin der Philosophie einzusetzen.

---

[926] Clifford Geertz, Welt in Stücken. Kultur und Politik am Ende des 20. Jahrhunderts, Wien 1996, S. 30

Bei Foucault hatten sich jedoch durchaus einige Möglichkeiten aufgetan, dass die Kunst, wenn auch nicht zwangsläufig die bildende, eine entscheidende Rolle in Erkenntnisprozessen und der Kritik der eigenen Kultur spielen kann. Insbesondere eine nach Schott so benannte „Kategorie der Problematisierung“[927] ist von Bedeutung, denn die Kunst hat keinen vorgegebenen Gegenstand, sondern bringt Problematisierungen zur Darstellung. Das gilt besonders für die zeitgenössische Kunst, wenn sie etwa wie Baumgarten die Mittel ihrer Darstellung thematisiert und zum Problem werden lässt. Diese Problematisierung verläuft bei Foucault im Modus der Reflexion. Schließlich spielt die „Kategorie der Erzählung“ eine wichtige Rolle. Es war Foucaults Absicht, ’prinzipiell andere Denkräume’ zu entwerfen (…), die sich zwar historischen Quellenmaterials bedient, die aber vom Charakter her episch verfasst ist“. Entsprechend transformiert die Kunst ihre während der Feldforschung oder dem Studium historischer Fakten gewonnenes Material in eine neue, eben künstlerische Form. Gerade deshalb wird Kunst interessant, weil sich durch die sinnlich erfahrbare Form und das affektive Moment, das ihr stets innewohnt, tatsächlich neue Räume der Erkenntnis erschließen.

Die gegenwärtig anstehende Veränderung verschiedener geisteswissenschaftlicher Disziplinen geht mit einer Öffnung für andere Sichtweisen und Methoden einher, und es zeichnet sich ein Rekurs auf die Kunst respektive die ästhetische Erfahrung ab. Hatten wir das deutlich schon im Rahmen der Ethnologie festgestellt, so kreist auch die Philosophie und hier insbesondere die philosophische Ästhetik um Seinsbestimmungen der Kunst, um daraus auch Analogie herstellen zu können und neue Impulse für das eigene Denken und Handeln zu bekommen. Kategorien, die die Philosophie im allgemeinen und auch Foucault auf die Kunst entlehnt, sind, wie wir oben gesehen haben, die künstlerische Freiheit oder die Formulierung des Subjekts durch das Kunstwerk bis hin zur Schaffung des eigenen Lebens als Kunst. Das sind keine Fragen der Kunst, sondern der Philosophie im Hinblick auf ihre eigene Neudefinition, die hier keine Rolle spielt. Diese Aspekte hat die Kunst für sich schon weitgehend geklärt. Sie hat sich selbst, durchaus im Sinne Foucaults, einer Machtanalyse unterzogen, zu der auch die Frage nach der Macht gehört, die die Kunst konstituiert und welcher sie dient. Tatsächlich ist es gegenwärtig weniger die Philosophie mit ihrem durch metaphysische Prämissen vereinheitlichten Phänomen Kunst, welche von Bedeutung ist, als die in der Kunsttheorie selbst zum Thema gemachten „Funktionen der Kunst, Modalitäten ihrer Operationen und die Reflexion auf die Zugriffe selbst“[928].

---

[927] Eric Schott, Selbstverpflichtung. Etho-Ästhetik und Subjektivierung bei Foucault, in: Paul Janssen und Rudolf Wansing (Hrsg.), ErSchöpfungen. Philosophie im 20. Jahrhundert in ihrem Verhältnis zur Kunst, Köln 1997, S. 155

[928] Wolfgang Iser, Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie, in: Dieter Henrich und Wolfgang Iser, Theorien der Kunst, Frankfurt/M. 1993, S. 34

Joseph Kosuth hatte eine Art Kunsttheorie entwickelt, nach der die Kunst die Philosophie ablöst. Sein in drei Teilen veröffentlichter Text „Art after Philosophy“ begründete seine Parteinahme für die Konzeption von Kunst als Idee. Er proklamierte das Ende der Philosophie und bezeichnete stattdessen die Kunst als Nachfolgerin der Philosophie. In seiner auf eine Revision der Kunstgeschichte zielenden Konzeption setzte er den Beginn der modernen Kunst und damit zugleich den der konzeptuellen Kunst mit Duchamp an, da dieser den Wandel von der Erscheinung zur Konzeption durchgeführt hatte. Kosuth konstatierte, dass „die Existenzfähigkeit der Kunst nicht nur davon abhängen (wird), dass sie *keinen* Dienst mehr leistet – als Unterhaltung, als optische Erfahrung oder als Dekoration – (…), sondern davon, dass sie *keine* philosophische Haltung einnimmt, denn im einzigartigen Charakter von Kunst ist die Fähigkeit beschlossen, von philosophischen Urteilen unberührt zu bleiben“[929]. Er erwähnt Ähnlichkeiten zu Logik, Mathematik und ebenso mit den Naturwissenschaften, doch im Unterschied zu diesen „nützlichen“ Disziplinen, existiert die Kunst bei Kosuth um ihrer selbst willen:

> „In dieser Menschheitsepoche nach Philosophie und Religion kann Kunst möglicherweise ein Unterfangen sein, das befriedigt, was ein anderes Zeitalter vielleicht ‚die geistigen Bedürfnisse des Menschen’ genannt hätte. Oder, anders ausgedrückt: es könnte sein, dass sich die Kunst analogisch mit der Lage der Dinge ‚jenseits der Physik’ befasst, worüber früher die Philosophie Feststellungen zu treffen hatte. Und die Stärke der Kunst besteht darin, dass selbst noch der vorherige Satz eine Behauptung ist und sich nicht durch Kunst verifizieren lässt. Der einzige Anspruch der Kunst gilt der Kunst. Kunst ist die Definition von Kunst.“[930]

Kosuths Ansatz ist gekennzeichnet von einem extremen Autonomiestandpunkt. Letztendlich dreht sich also eigentlich alles nur noch um die Kunst. Er hat den hehren Anspruch der Kunst, Schein von irgendetwas anderem zu sein, negiert und die Kunst entmystifiziert, was freilich letztendlich im weiteren Verlauf der Concept art genau zum Gegenteil führte. Die konzeptuelle Kunst ist per se stark erklärungsbedürftig, da sie sich nur auf den Kontext Kunst bezieht. Dadurch entstand ein eigenes System von Texten, dessen Aufgabe es ist, die Intentionen der Konzeptkünstler zu erklären. Das ist ein reichlich selbstreferentielles System, das auf die Kunst verweist und eben auf wirklich nichts anderes. Eine solche Herleitung von der Kunst aus führt also auch in eine Sackgasse, und der von Kosuth eingesetzte „Künstler als Anthropologe“ dreht sich nur noch um sich selbst - und die Kunst.

Wichtig ist dennoch Kosuths Postulat, dass die Kunst die Philosophie ablöst. Die Kunst legt ihre Inhalte selbst fest, und nicht mehr die Philosophie. „Die philosophische

---

[929] Joseph Kosuth, Kunst nach der Philosophie, in: Harris und Wood (Hrsg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert Band 2, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1038

[930] ders., ebd. S. 1039

Entmündigung der Kunst“[931], um mit Arther C. Danto zu sprechen, welche die Kunst ins Abseits schob, um sich selbst Gestalt in den Erkenntnisprozessen der Welt zu geben, ist vorbei. Kunst hat sich im Hegelschen Sinne in die philosophische Reflexion ihrer selbst verwandelt. Vor allem aber: „Sie ist frei, sich den zahllosen Zielen und Zwecken zu verschreiben, die sie in dieser neuen und berauschenden Phase finden mag.“[932] Von dieser Warte aus betrachtet haben wir kein Problem, die Kunst im Anschluss an Foucault als Form von Ethnographie zu definieren.

Wesentlich bei dieser Definition ist, dass die Kunst distanziert der Gesellschaft gegenüber steht und dennoch untrennbar mit dem gesellschaftlichen und kulturellen Gefüge verbunden ist. Diese Distanz hat die Kunst per se. Welche Funktionen sie sich auch selbst gibt, ob sie sich als streng autonome begreift oder aber ob sie sich selbst fast bis zur Unkenntlichkeit in den öffentlichen Raum einpasst oder sich nicht mehr von wissenschaftlichen und sozialen Strategien unterscheiden lässt. So perfekt ihre Mimikri auch ist, die Kunst bleibt doch stets Kunst. So sehr sie auch in das Marktgeschehen eingebunden ist, so ist es doch tatsächlich nur eine von vielen möglichen Entscheidungen des jeweiligen Künstlers, bestimmte Gegenstände, Themen, Strategien und Methoden zu wählen. Das heißt nicht, dass der Künstler deswegen frei als solcher ist, im Gegenteil. Der Künstler ist Spezialist seiner eigenen Kultur. Er ist eingebunden in die Gesellschaft und als solcher Teil von ihr, ob er nun mit ethnographischem Blick die eigene Kultur beschreibt oder sich anderen Zielen verschreibt. Die Künstler agieren im Kontext ihrer Zeit und arbeiten mit Themen ihrer Kultur.

In diesem Spiel von Distanz und Eingebundensein scheint der Doppelcharakter der Kunst zwischen ‚fait social’ und Autonomie von Adorno neue Aktualität zu bekommen. Für Adorno waren allerdings Kritik und direkter Gesellschaftsbezug gerade nicht Aufgabe der Kunst, dafür war eindeutig die Philosophie zuständig. Die Kunst indessen war für ihn nicht weniger wichtig als Organ, welches Gegenmodelle entwirft. Dadurch ist die Kunst zwar weit weg vom Leben angesiedelt worden. Sie kann aber ein Anderssein formulieren, indem sie sich von der Gesellschaft unterscheidet, deren Anderes ausbildet. Angst muss man vor diesem Anderen nicht haben[933], im Gegenteil: Das Andere hat eine wichtige Rolle inne, und die Kunst ermöglicht Erfahrungen eines Außerhalb. Von diesem Außerhalb kann der Künstler einen freien Blick auf die eigene Kultur bekommen – in letzter Konsequenz könnte Kunst sich ganz zurückziehen und in

---

931 Arthur C. Danto, Die philosophische Entmündigung der Kunst, München 1993 (engl. Original 1986)

932 Arthur C. Danto, 1993, S. 13

933 Das war laut Lévinas nicht immer so: „Die Abendländische Philosophie fällt mit der Enthüllung des Anderen zusammen; dabei verliert das Andere, das sich als Sein manifestiert, seine Andersheit. Von ihrem Beginn an ist die Philosophie vom Entsetzen vor dem Anderen, das Anderes bleibt, ergriffen, von einer unüberwindbaren Allergie (…).“ Emmanuel Lévinas, Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie, München 1992, S. 211

Erkenntnis übergehen. Adorno verlegte sie nicht in eine funktionslose Nische. Auch wenn er an den Dichotomien festhielt, musste das bei ihm angelegte Faszinosum des Rätselhaften nicht im Gegensatz zu jedem politischen und gesellschaftlichen Anliegen innerhalb der Kunst gesehen werden. Die Kunst ist nicht einfach in den Alltag aufhebbar. Ihr Potential liegt immer in ihrer Verschiedenheit vom Alltag, selbst wenn sie sich ganz konkret auf diesen bezieht. Vielleicht muss nur die Polarität zwischen dem Modell des absichtslos agierenden Künstlers auf der einen Seite und dem Modell des strategisch, also voller Intentionen operierenden Künstler, der die Kunstlandschaft heute bestimmt etwas aufgelöst und irgendwo dazwischen eingependelt werden.

Zur kritischen und analytischen Vorgehensweise der Kunst und zum Aspekt des Anderen, der aller Kunst im Sinne einer Ethnographie inhärent ist, sind Momente der Kunst einzubeziehen, die sie eben gerade von der Wissenschaft unterscheidet: Sinnlichkeit und Gefühl. Darauf setzte bereits ein Namensvetter des Künstlers, dessen Werk zu dieser Arbeit anregte. Alexander Gottlieb Baumgarten konstatierte vor Kant in seiner als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis formulierten Ästhetik[934], dass der Gang der Erkenntnis von der Verworrenheit von Sinneseindrücken in die Klarheit des Denkens führe. Das beweist auch die Hirnforschung gegenwärtig mit ihrem wissenschaftlichen Instrumentarium[935] und bezeichnet die zunehmende Anerkennung ästhetischer Prozesse und künstlerischer Praxis von Seiten anderer Wissenschaften. Die Erkenntnisleistungen der Kunst sind in der Postmoderne von verschiedener Seite aufgewertet worden. Derridas „Dekonstruktivismus" zielt auf eine Überwindung der Trennung der Sphären der Philosophie und Kunst. Paul Feyerabend plädiert für eine Wissenschaft als Kunst. Michel de Certeau sieht Kunst in der Nähe, aber außerhalb der Wissenschaften. „Kunst ist ein Wissen außerhalb des aufgeklärten Diskurses“[936]. Nelson Goodmann stellt in seinem Aufsatz „Kunst und Erkenntnis" Verwandtschaften zwischen Wissenschaft und Kunst fest, gerade da, wo ihre Unterschiede zu sein schienen[937].

---

934 zur „Aesthetica“ von Alexander Gottlieb Baumgarten, H. R. Schweizer (Hrsg.): Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte der Ästhetica, Hamburg 1983

935 siehe dazu auch Vortrag Ingo Rentschler, Erkenntnisse aus dem Verworrenen, gehalten in der Luitpold Lounge, München, 31. März 2004, Kurztext dazu in: Elisabeth Hartung (Hrsg.) Luitpold Lounge Magazin Nr. 3, 2004, S. 20

936 de Certeau, Kunst des Handelns, S. 135

937 in: Dieter Henrich und Wolfgang Iser (Hrsg.), Theorien der Kunst, Frankfurt/Main 1993, S. 569ff. „Der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft ist nicht der zwischen Gefühl und Tatsache, Intuition und Konklusion, Freude und Überlegung, Synthese und Analyse, Sinneswahrnehmung und Gehirnarbeit, Konkretheit und Abstraktion, Passion und Aktion, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit oder Wahrheit und Schönheit, sondern eher ein Unterschied in der Dominanz gewisser spezifischer Merkmale von Symbolen." (S. 590)

Tatsächlich geht es um die Unterschiede. Blicken wir noch mal auf die zeitgenössische Kunst, die von einem ethnographic turn gekennzeichnet ist. Die Kunst scheint, in den Worten von Vanessa Joan Müller und Nicolaus Schaffhausen, „zum Terrain geworden zu sein, auf dem sich die Defizite oder auch Ungerechtigkeiten des Politischen, Gesellschaftlichen sichtbar machen lassen. Kunst versteht sich zunehmend als Instrument der Sichtbarmachung, bezogen auf das Jetzt und die konkreten Zusammenhänge, aus denen sich heraus Gesellschaft formuliert“[938]. Das Sichtbarmachen der Kunst hält sich nicht am Dokumentarischen auf und untersucht ihre Themen nicht allein mit methodologischen Instrumentarien aus anderen Disziplinen. Kunst ist ein besonderes Modell des Sehens, Empfindens, des Denkens und der Annäherung, das uns Erkenntnisse über die eigene Kultur zu vermitteln vermag, oder sichtbar macht, in bekannter Klee’scher Formulierung. War es einst der Autor, den es abzuschaffen galt, um neue Definitionen jenseits der alten Wert- und Wahrheitsvorstellungen zu ermöglichen, so braucht es wieder eine erstarkte Subjektivität. Diese kann dem nach wie vor dominanten Pragmatismus und der Vormacht der Vernunft zum Trotz, andere Modelle der Welterkenntnis realisieren. Im Anschluss daran ist es möglich, dass eine als Ethnographie der eigenen Kultur gedachte Kunst nicht im Diagnostizieren verharrt, sondern mit kritischem Bewusstsein aus einer inneren Distanz heraus die Gesellschaft wahrnimmt und ihr, manchmal, rätselhafte Bilder vorhält.

Die Kritik der Rationalität wie sie sowohl Foucault als auch Adorno vollzogen haben, führte zu einer Relativierung des Herrschaftsanspruchs westlichen Denkens. Erst aus dieser Position heraus ist die Möglichkeit einer Ethnographie der eigenen Kultur, ist die Kritik der Rationalität und des Fortschrittsgedankens überhaupt denkbar. Dieses Projekt muss fortgesetzt werden. Denn es braucht ein präzises Programm, um der eigenen Kultur auf den Grund zu gehen und sie in Zukunft wirklich für einen Dialog mit anderen Kulturen zu öffnen, die nicht nur, wenn auch im besten Sinne, als Umkehrungen der eigenen Kultur gedacht werden. Es geht nicht darum, den westlichen Kunstbegriff aufzulösen, wohl aber steht er angesichts der postkolonialen Situation und des angestrebten Dialogs zur Disposition.

> „…ästhetisches Handeln ist nicht mehr als Hervorbringen von gestalteten Bildern und Objekten (zu verstehen), sondern als ein gezieltes Einklinken in bestehende Netze von Diskursen (…). Was daraus an ästhetischen Produkten hervorgehen kann, gleicht vielleicht manchmal mehr temporären Verdichtungen von Energien und Bedeutungssuggestionen als der Materialisation von geistigen Prozessen. Vielleicht muss solche Reflexion auch auf die Definitionsfrage von Kunst verzichten,

[938] in: Kat. Ausst. Adorno, s.o., S. 8

> um dem Umfassenden ästhetischer Erfahrung, wie sie für das nächste Jahrhundert wirksam wird, nicht im Wege zu stehen.“[939]

Für eine Kunst, die im Sinne einer Ethnographie der eigenen Kultur aufgefasst wird, heißt das ein grundsätzliches Umdenken im Hinblick auf den Raum. Es geht nicht mehr um ein Hier und Dort. Die Räume sind durchlässiger geworden und komplexer. Eine immaterielle Struktur hat sich über die geographisch erfassbaren Räume gelegt, für deren mediale Verbindungen Foucaults Denkansatz ein adäquates Modell angeboten hatte, das von den postkolonialen TheoretikerInnen weitergesponnen wurde.

> „Die aktuelle Epoche wäre vielmehr eine Epoche des Raumes. Wir befinden uns in einer Epoche des Gleichzeitigen, einer Epoche des Nebeneinander, einer Epoche dessen, was nah und fern, Seite an Seite verstreut ist.“[940]

Es gibt die alten Dichotomien von Innen und Außen nicht mehr. Der Künstler arbeitet in einem komplexen Gewebe. Sein Blick oszilliert und kann mehrere Positionen einnehmen. Kraft einer kritischen Haltung macht er grundlegende Aspekte der eigenen Kultur sichtbar, und zu diesen gehört wesentlich eben die Frage nach dem Anderen in einer vielfältigen Weise und eben auch im Hinblick auf andere Kulturen. Genau das sind die Momente, aus denen sich ein Modell der Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur entwickeln konnte.

Kunst setzt auch auf Sinnlichkeit und Gefühle. Diese bilden den Kern der Produktion wie der Rezeption von Kunst, gerade auch einer Kunst[941], um die es uns geht und die sich konkret auf Zivilisationstatsachen, auf Alltägliches, auf die Konstitution unserer Gegenwart bezieht und sich nicht im abstrakten Wesenhaften aufhält. Das ist entscheidend für den nächsten Schritt, der für eine als Ethnographie definierte Kunst ansteht und der von gleichberechtigten Formen interkultureller Kommunikation handeln kann. Eine solche Kunst trägt viel zu einer grundsätzlichen Standortbestimmung bei. Die Kunst ist erfahren in ihrer eigenen Kultur. Sie ist Träger kultureller Reflexion. Ihr Blick nimmt im wahrsten Sinne des Wortes mit einer teilnehmenden Beobachtung die eigene Kultur in Augenschein. Dabei fordert sie im Umgehen Flexibilität und Offenheit statt Festhalten an starren Modellen. Anders als in den Wissenschaften und anderen Disziplinen vernichten sich in der Kunst nicht verschiedene Ansichten. Die Kunst kann durch ihre besonderen Fähigkeiten, die gleichermaßen in der analytischen Reflexion als auch in der Imagination wie in der sinnlichen Umsetzung liegen, unter den gegenwärtigen Voraussetzungen im Sinne einer Ethnographie der eigenen Kultur

---

939 Markus Brüderlin, Beitrag zu einer Ästhetik des Diskursiven, in: Jürgen Stöhr (Hrsg.), Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996, S. 305

940 Foucault, zit. nach Waldenfels, Topographie des Fremden, S. 12

941 siehe dazu auch: Ursula Wolf, Kunst, Philosophie und die Frage nach dem guten Leben, in: Franz Koppe (Hrsg.), Perspektiven der Kunstphilosophie, Frankfurt 1993, S. 123f.

verstanden werden. Zudem ist sie durch ihre Erfahrungen in der eigenen Kultur prädestiniert, den Umgang mit dem Fremden, Unbekannten paradigmatisch lehren. Eine Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur ist nicht mehr Vorschein besserer Welten, aber ein Modell des Integrierens, des facettenreichen Blicks auf die Kultur – die eigene und die andere.

6. Ganz zum Schluss: Ein Traum ist ausgeträumt und ein neuer beginnt

Wir haben mit dem Werk Lothar Baumgartens begonnen - mit seinen Träumen über fremde Welten, mit denen er uns mitten ins Herz unserer westlichen Kultur geführt hat. Er hat ein Kapitel in der Ethnographie der westlichen Kultur künstlerisch formuliert. Seine Kunst ist höchst aktuell, weil sie uns über die Ethnologie mit unserer eigenen Kultur konfrontiert, aber auch, weil es nun Antworten auf seine Kunst gibt.

Sie kommen etwa aus dem Volk der Cherokee, und zwar deutlich. *These are not Lothar Baumgartens Cherokee* etwa ist der Titel einer Zeichnung des Künstlers Jimmie Durham. Wir sind ihm im Kontext dieser Arbeit einige Male begegnet. Auf der Zeichnung sind die 85 Buchstaben des Cherokee-Alphabets von Sequoyah skizziert, die Baumgarten auch für seine Raumarbeit im Carnegie Museum in Pittsburg verwendet hatte. Einem Trickster ähnlich geistert der Künstler aus dem Volk der Cherokee durch die internationale Kunstszene und deckt parodierend und ironisierend die kulturellen Konstruktionen auf. Kein Wunder, dass es nicht bei einer ironischen Abrechnung mit Baumgarten blieb. Auch Richtung Beuys ging ein Schuss los, betreffend eines der wichtigsten mythologischen Tiere der Cherokee: *This is not Beuys' coyote*[942].

Die Träume, die unter den Sternen des Kühlschranks von Baumgarten geträumt worden sind, finden ein jähes Erwachen: Voller Wucht attackiert der in Europa lebende Cherokee-Künstler mit schweren Steinen einen vergleichbaren Kühlschrank (Abb.149).

Jimmie Durham studierte Kunst, in Europa[943], zur selben Zeit war Baumgarten an der Kunstakademie Düsseldorf eingeschrieben. 1973, als Indianer „Wounded Knee" besetzten, kehrte Durham als politischer Aktivist des American Indian Movement (AIM) nach Amerika zurück und blieb dort bis 1980. Seitdem agiert er künstlerisch an

---

[942] *This is not Beuys' Coyote* wurde 1990 erstmals im Centré d'art Contemporain in Montreal gezeigt. *These are not Baumgartens Cherokee* war Teil einer Ausstellung im Kunstverein Hamburg 1994. Von beiden Arbeiten existieren keine Photos. Die Originale lagern derzeit nach eigenen Angaben Jimmie Durhams in seinem Lager in Berlin.

[943] 1969-73 in Genf an der Ecole des Beaux Arts

verschiedenen Orten. Acht Jahre lang hatte er seine Zelte in Berlin aufgeschlagen, wo auch Baumgarten mittlerweile als Professor unterrichtet. Im Juli 2006 hat er die Stadt Richtung Rom verlassen, um dort seine Feldforschungen weiter durchzuführen.

Ursprünglich spielte Durham in Amerika mit seinem Status als „native Indian“ und schleuste als Künstler in den Kunstmarkt, der sich offen für Exoten und primitive Dinge zeigt, schelmisch „fake Indian artifact things" ein. In Europa klärt er frech über die Projektionen und Zuschreibungen auf, mit Vorliebe solche, die für Vereinigungen der Kulturen stehen und betont wohlwollend mit ihrem Anderen umgehen. In seinem in kritischer Anlehnung an Beuys konzipiertem Projekt *Eurasia* verneint er eine vermeintliche Grenze und betrachtet Europa selbst als politisches Konstrukt, als Fiktion, als „non-place"[944]. Dieses fiktive Europa hat sich seiner Ansicht nach in der Architektur manifestiert.

So holt er denn Steine hervor, aus der Architektur befreite Steine, und zertrümmert mit diesen die Träume. Der Kühlschrank, unter dessen Sternen Lothar Baumgartens Reise zu fremden Gefilden begann, ist nun arg demoliert (Abb.150). Oder er transformiert die von Baumgarten mythisch aufgeladenen Dinge selbst in Steine: Aus Baumgartens exotischem Tischgedeck mit Stachelschweinborsten ist eine rustikale Brotzeit aus versteinerter Leberwurst, Presskopf und Pecorino geworden (Abb.151), und ein Waschbecken, ähnlich dem Lothar Baumgartens, in dem sich wundersame Begegnungen von Schmetterlingen und Gummitieren ereignet hatten, ist nun mittels eines steinernen Puttenkopfes zerstört (Abb. 152). Die exotischen Träume sind ausgeträumt. Stattdessen eröffnen sich neue Bilder vom Zustand Europas aus der Sicht eines Indianers, der schlitzohrig und intelligent die europäischen Phantasien von der anderen Seite zu entlarven vermag – indem er ihnen andere Phantasien entgegensetzt!

Inwieweit solche Anspielungen tatsächlich geplant sind, kann hier nicht bewiesen werden. Nahe liegend sind sie im Hinblick auf die imaginären Tropen ebenso wie auf ein imaginäres Europa und unsere eigene Kultur. Die Dekonstruktionen Durhams sind brutal, doch nicht ohne Poesie. Auch seine Arbeiten lassen sich im Sinne einer Ethnographie lesen. Doch seine eigene Kultur ist weder die indianische noch die westliche, sondern tatsächlich schon eine, die Brüche der Identität transformiert hat in eine postkoloniale hybride Identität. Aus einer solchen Position heraus führt er vor, dass zum Dialog auch Kontroverse gehört und das Anerkennen von anderen Positionen.

---

944 „There is no Europe. It is a non-place." Jimmie Durham in einem Interview mit Hella Stichlmair am 22.1.1999 in Berlin, in: dies., Die zwei Seiten der Didaktik bei engagierter Gegenwartskunst der nordamerikanischen Indianer und deren Vermittlung - konkretisiert am OEuvre von Jimmie Durham und bezogen auf dessen kunstpädagogische Rezeption im deutschen Sprachraum, unveröffentlichte Magisterarbeit, LMU-München, 1999, Anhang

Es geht aber auch um einen Dialog, der nicht nur einseitig im künstlerischen Modell eröffnet und postuliert wird. Aber ohne dieses Plädoyer, ohne die Träume und Imaginationen und ohne ein künstlerisches Modell wie das von Baumgarten wären wir nicht hierher gekommen. Was noch fehlt, auch an Ansätzen wie demjenigen Baumgartens, ist die gelassenere Konzentration auf Antworten der anderen Seite, der man es bislang noch gar nicht ganz zugetraut hätte. Höchst Interessant ist die nun von außen anstehende künstlerisch-ethnographische Erforschung des Westens.

Die Kunst leistet als künstlerische Ethnographie in der eigenen Kultur Basisarbeit und kann ein Modell für interkulturellen Dialog werden. Richtig lebendig wird es aber erst, wenn die Stimmen der Anderen ebenso dazugehören; wenn wir uns nicht wieder nur den Kopf über unser Umgehen, unsere Kultur, unsere Leistungen und Fehler zerbrechen, sondern einfach mal uns erforschen lassen, zuhören, was uns andere, wie Jimmie Durham oder auch ein Theoretiker wie Edward Said, zu sagen haben, und derweil schweigen:

> „Das Interessante an einer Kultur (…) ist ihre Beziehung zu anderen Kulturen und nicht nur ein Interesse für sich selbst und die eigene Größe. Für diejenigen, deren Hintergrund amphibisch – oder mulitkulturell – ist, hat die europäische Kultur zwei Gesichter, eines das immer noch von dem kolonialen Erbe geprägt ist (…), und eines (vielleicht das interessantere), das gegenüber der Geschichte ihrer Beziehungen zu anderen auf der Grundlage von Dialog und Austausch offen ist.“[945]

Darauf sollten wir setzen! ...und das Augenzwinkern nicht vergessen, bevor wir uns im Fremdverstehen üben und in den Dialog eintreten, denn, wie schon Bachtin konstatierte: „Macht, Gewalt, Autorität sprechen niemals die Sprache des Lachens.“[946]

---

[945] Edward W. Said, Kultur, Identität und Geschichte, in: Weibel, Inklusion: Exklusion, S. 45
[946] Michail Bachtin, Literatur und Karneval, München u.a. 1969, S. 35

Bibliographie

Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1989

Altwegg, Jürg/Schmidt, Aurel, Französische Denker der Gegenwart, München 1988

Art and Anthropology, Sonderheft des October, Nr. 14, Herbst 1980

Asad, Talal (Hrsg.), Anthropology and the Colonial Encounter, London 1973

Askew, Kelly/Wilk, Richard R. (Hrsg.), The Anthropology of Media. A Reader, Oxford 2002

Assmann, Aleida u.a. Positionen der Kulturanthropologie, Frankfurt 2004

Assmann, Aleida/Assmann, Jan; Hardmeier, Christof, Schrift und Gedächtnis, 1983

Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hrsg.), Mnemosyne - Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt/M. 1991

Augé, Marc, Die Sinnkrise der Gegenwart, in: Kuhlmann, Andreas (Hrsg.), Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne, Frankfurt/M. 1994

Augé, Marc, Ein Ethnologe in der Metro, Frankfurt/M./New York 1988

Augé, Marc, Orte und Nicht-Orte, 1994. Ort der wichtigen Nichtigkeiten. Ein Ethnologe am Strand, in: Le Monde Diplomatique, August 1995, Berlin, Zürich

Babius, Marius/Könnecke, Achim (Hrsg.), Die Kunst des Öffentlichen, Amsterdam/Dresden 1998

Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.), Kultur als Text, Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Frankfurt/M. 1988

Bachmann-Medick, Doris, Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Hamburg 2006

Bachtin, Michail, Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M. 1979

Bachtin, Michail, Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, München u.a. 1969

Bachtin, Michail, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt 1995

Ballhaus, Edmund/ Engelbrecht, Beate (Hrsg.) Der ethnographische Film, Berlin 1995

Barley, Nigel, Die Raupenplage, von einem, der auszog, Ethnologie zu betreiben, Stuttgart 1989

Barley, Nigel, Traumatische Tropen, Stuttgart 1990

Barley, Nigel, Traurige Insulaner. Als Ethnologe bei den Engländern, Stuttgart 1993

Barthes, Roland, Das Reich der Zeichen, Frankfurt/M. 1981

Barthes, Roland, Mythen des Alltags, Frankfurt/M. 1964

Beck, Ulrich, Der kosmopolitische Blick oder: Frieden ist Krieg, Frankfurt 2004

Beck, Ulrich, Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, 1986

Beck, Ulrich/Kieserlin, André, Ortsbestimmungen der Soziologie, Baden-Baden 2000

Becker, Jürgen, Wolf Vostell, Reinbeck bei Hamburg 1965

Behrend, Hannah, Rezension zu Bromley, Roger u.a., Cultural Studies, Lüneburg 1999, unter www.glasnost.de/autoren/habehrend/rezen.brom.html

Belting, Hans, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001

Belting, Hans, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München München 1995

Belting, Hans, Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade, in: Kat. Ausst. Kunstwelten im Dialog, S. 324 ff.

Belting, Hans, Szenarien der Moderne, Kunst und ihre offenen Grenzen, Hamburg 2005

Belting, Hans/Haustein, Lydia (Hrsg.), Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt, München 1998

Benson, Paul (Hrsg.), Anthropology and Literature, Urbana und Chicago 1993

Benzing, Brigitta, Das Ende der Ethnokunst. Studien zur ethnologischen Kunsttheorie, Wiesbaden 1978

Berg, Eberhard/Fuchs, Martin (Hrsg.), Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation, Frankfurt/M. 1993

Bernhard Fibicher (Hrsg.), South meets West, Kat. Ausst. National Musuem of Ghana, Accra/ Kunsthalle und Historisches Museum Bern, Bern 2000

Bhabha, Homi K., The Location of Culture, London, New York, 1994

Bhalji-Merin, Oto, Ende der Kunst im Zeitalter der Wissenschaften, Stuttgart 1969

Bilang, Karla, Bild und Gegenbild, Stuttgart 1990

Bitterli, Urs, Alte Welt-Neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontakts vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, München 1986

Bitterli, Urs, Die Wilden und die Zivilisierten, München 1976

Boehm, Gottfried (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1994, darin: ders., Die Wiederkehr der Bilder, S. 11-38

Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.), Mythos und Moderne - Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt/M. 1983

Bojescul, Wilhelm, Zum Kunstbegriff des Joseph Beuys, Berlin 1961

Bolz, Norbert W., odds and ends. Vom Menschen zum Mythos, in: Bohrer, Karl-Heinz, Mythos und Moderne, Frankf./M. 1983, S. 471 ff.

Bonnet, Anne-Marie (Hrsg.), Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute, München 1995

Borgemeister, Rainer, Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen, Bonn u.a. 2003

Bourdieu, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt, 1982

Bourdieu, Pierre, Die gesellschaftliche Dedinition der Photographie, in: ders. (Hrsg.), Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt/M. 1983, S. 85-109

Brayer, Marie-Ange, Atlas der Künstler-Kartographien, in: Kat. Ausst. Atlas-Mapping, Offenes Kulturhaus Linz u.a., Linz 1997

Bredekamp, Horst /Werner, Gabriele, Editoral zur formalistisch operierenden Bildwissenschaft, in diess. (Hrsg.), Bilderwelten des Wissens. Kunstgeschichtliches Jahrbuch für Bildkritik, Berlin 2003

Bredekamp, Horst, Bildwissenschaft, in: Pfisterer, Ulrich u.a. (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart u.a. 2004

Bredekamp, Horst, Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn, in: Maar, u.a., Iconic turn, Köln 2004

Bremer, Georg, Unter Kannibalen. Die unerhörten Abenteuer der deutschen Konquistadoren Hans Staden und Ulrich Schmiedel, Zürich 1996

Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (Hrsg.), Cultural Studies, Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg 1999

Bronislaw Malinowski, Argonauten des westlichen Pazifik. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea, (Hrsg. Fritz Kramer), Eschborn 2001

Bronislaw Malinowski, Magie, Wissenschaft und Religion. Und andere Schriften, Frankfurt/M. 1973,

Bronson, A.A.,(Hrsg.), Museums by artists, Toronto 1983

Brüderlin, Markus, Beitrag zu einer Ästhetik des Diskursiven, in: Stöhr, Jürgen (Hrsg.), Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996

Brüderlin, Markus, Das Bild will Rahmen werden, in Kat. Ausst. Malerei-Wandmalerei, Grazer Kunstverein 1987

Buchloh, Benjamin, Das politische Potential der Kunst, Gespräch zwischen Benjamin Buchloh, Catherine David und Jean-François Chevrier, in: Politics-Poetics. Das Buch zur documenta X, Ostfildern 1997

Bürger, Peter, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1982

Busch, Bernd, Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie, München 1989

Butor, Michael, Die Wörter in der Malerei, Frankfurt/M. 1992

Campbell, Joseph, Lebendiger Mythos, München 1985

Carpentier, Alejo, Stegreif und Kunstgriffe, Frankfurt/M. 1980

Celant, Germano, Das Kunstwerk als Buch 1960-70, in: interfunktionen 11/7-9 1974, S.81ff.

Chagnon, N.A. Yanomamö. The Fierce People, New York 1968

Christian Thiel, Zur Dynamik von Wissenschaft, Grenzwissenschaften und Pseudowissenschaften in der Moderne, in: Hans Holländer u.a.(Hrsg.), Besichtigung der Moderne, Köln 1987, S. 215 ff.

Clastres, Pierre, Chronik der Guayaki. Die sich selbst ACHÉ nennen, nomadische Jäger in Paraguay, München 1984

Clastres, Pierre, Staatsfeinde. Zur politischen Anthropologie, Frankfurt/M. 1976

Claus, Jürgen, Expansion der Kunst, Frankfurt/M. 1982

Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures. Selected Essays, New York, 1973 (dt. Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt/M., 1983)

Clifford, James/Marcus, Georges, Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography, Berkeley1986

Clifford, James, Documents. A Decomposition, in: Kat. Ausst. Anxious Visions. Surrealist Art, University Art Museum, Berkely 1990,

Clifford, James, Histories of the Tribal and the Modern, in: Art in America, April 1985, S. 164-177

Clifford, James, On ethnographic authority, in: Representations 2, 1983, S. 118-146

Clifford, James, On ethnographic Surrealism, in: ders., The predicament of Culture, Cambridge u.a. 1988

Clifford, James, Routes. Travel and Translation in late Twentieth Century, Cambridge (Mass.) 1997

Clifford, James, The Predicament of Culture. Twentieth century Ethnography, Literature, and Art, Cambridge/London 1988

Clifford, James, Über ethnographische Autorität, in: Berg, Eberhard/Fuchs, Martin (Hrsg.), Kultur, soziale Praxis, Text, Frankfurt/M. 1993

Coles, Alex (Hrsg.), Site-specificity. The ethnographic turn, London 2001

Collier Jr, John/Collier, Malcom, Visual Anthropology. Photography as a Research Method, Albuquerque 1986

Collier, John, Jr./Collier, Malcom, Visual Anthropology. Photography as a Research Method, Albuquerque 1986

Colloquium Zeitgenössische Kunst und Wissenschaft, Paris 1980, darin: Margarete Jochimsen, S. 91f.

Covarrubias, Miguel, Island of Bali, London u.a. 1937

Crimp, Douglas, On the museums ruins, Cambridge 1993

Danto, Arthur C., Die Philosophische Entmündigung der Kunst, München 1993

Davis, Douglas, Art and the Future, London 1973

de Certeau, Michel, Kunst des Handelns, Berlin 1988

De Duve, Thierry, Niemandes Stimme, Marcel Duchamps piktoraler Nominalismus, in: Merkur Heft 4, Jg.41, April 1987, S. 319ff.

de Ruijter, Arie, Claude Lévi-Strauss, Frankfurt/M. 1991

de Vries, Gerd (Hrsg.), Über Kunst, Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln

Degenhard, Ursula, Entdeckungs- und Forschungsreisen im Spiegel alter Bücher, Stuttgart 1987

Deleuze, Gilles, Foucault, Frankfurt 1987

Derrida, Jacques, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt 1976

Derrida, Jacques, Randgänge der Philosophie, Wien 1988

Dinkla, Söke, Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute, Karlsruhe 1987

do Mar Castro Varela, Maria/Dhawan, Nikita Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005

Documents, Dir. Georges Bataille, Nr. 1-7 (1929), Nr. 1-8 (1930). Reprint: Paris: Jean-Michel Place 1991 (2 Bände).

Doswald, Christoph, Biefer/Zgraggen/Brunner/Huber, in: Kunstforum International, Bd 91/Oktober/November/1987, S. 377-379

Doswald, Christoph, Ethno, what Ethno? Künstlerische Praxis an der inneren Peripherie, unter www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/d-doswald.htm

Drateln, Doris von/ Deppner, Martin Roman, Der Dialog mit dem Anderen, in: Kunstforum International, Bd. 111, Januar/Februar 1991, S. 82-95

Dreher, Thomas, Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976, Frankf./M. 1988

Duerr, Hans-Peter, Frühstück im Grünen. Essays und Interviews, Frankfurt/M. 1995

Duerr, Hans-Peter, Raumzeit - Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, Frankfurt/M. 1988

Durham, Jimmie, The search for virginity, in: Hiller, Susan (Hrsg.), The Myth of Primitivism, London 1991

Dwyer, Kevin, Maroccan Dialogues, Baltimore 1982

Eagleton, Terry, Was ist Kultur? Eine Einführung, München 2001

Ecker, Bogomir und Sefkow, Bettina (Hrsg.), Übergansbogen und Überhöhungsrampe. Naturwissenschaftliche Verfahren. Symposion I und II, Hamburg 1996

Eco, Umberto, Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M. 1973

Eco, Umberto, Einführung in die Semiotik, München 1994

Ehmer, Hermann K. (Hrsg.), Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie, Köln 1971

Einzig, Barbara (Hrsg.), Thinking about art. Conversations with Susan Hiller, Manchester u.a. 1996

Engelmann, Jan (Hrsg.), Die kleinen Unterschiede: Der Cultural Studies Reader, Frankfurt 1999

Enwezor, Okwui u.a. (Hrsg.), Demokratie als unvollendeter Prozess. Documenta 11_Plattform 1, Ostfildern-Ruit 2002

Fabian, Johannes, Time and the Other. How Anthropology makes its Object, New York 1983

Faust, Wolfgang Max, Bilder werden Worte, Köln 1987

Febel, Gisela, u.a. (Hrsg.), Kunst und Medialität, Stuttgart 1994

Feyerabend, Paul, Irrwege der Vernunft, Frankfurt/M. 1989

Feyerabend, Paul, Wissenschaft als Kunst, Frankfurt/M. 1984

Fibicher, Bernhard (Hrsg.), South meets West. Kat. Ausst. National Musuem of Ghana, Accra/ Kunsthalle und Historisches Museum Bern, Bern 2000

Fink-Eitel, Hinrich, Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte, Hamburg 1994

Fink-Eitel, Hinrich, Foucault zur Einführung, Hamburg 1992

Fischer, Hans (Hrsg.), Ethnologie. Einführung und Überblick, Berlin 1992

Fleming, Paula Richardson, und Luskey, Judith Lynn, Schattenfänger. Die Indianer Nordamerikas in historischen Meisterphotographien, München 1993

Flusser, Vilém, Die Schrift, Frankfurt/M. 1992

Forster, Georg, Werke in vier Bänden, hrsg. von Gerhard Steiner, Frankfurt/M. 1967

Foster, Hal (Hrsg.), Discussions in Contemporary Culture, 2, Seattle 1987

Foster, Hal, in einem Interview mit Stefan Germer, in: Texte zur Kunst, 2. Jahrgang, Heft 2, Frühjahr 1991

Foster, Hal, The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century, Cambridge, Massachusetts 1996

Foster, Hal, Zu einem Begriff des Politischen in der Gegenwartskunst, Übersetzung des 1985 erschienen Essays „For a Concept of the Political in Contemporary Art“, in: Charles Harrison und Paul Wood, Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Band II, Ostfildern-Ruit, 1998

Foucault, Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierungen der Parrhesia, Berlin 1996

Foucault, Michel, Archäologie der Wissens, Frankfurt/M. 1994

Foucault, Michel, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/M., 1994

Foucault, Michel, Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt/M. 1991

Foucault, Michel, Dies ist keine Pfeife, München, Wien, 1974

Foucault, Michel, u.a. Technologien des Selbst, Frankfurt 1993

Foucault, Michel, Von der Subversion des Wissens, München 1974

Foucault, Michel, Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt 1973

Foucault, Michel, Wahrheit, Macht, Selbst. Ein Gespräch zwischen Rux Martin und Michel Foucault, in: Foucault, Michel u.a. Technologien des Selbst, Frankfurt 1993

Foucault, Michel, Was ist ein Autor?, in: Harris, Charles und Wood, Paul (Hrsg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert Band 2, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1145f.

Friese, Peter, „Wildes" in der Gegenwartskunst, in: Loccumer Protokolle 1/87: Die Zahmen sehen die Wilden, S. 113ff.

Ganslmayr, Herbert, Fundort Völkerkundemuseum: zur Geschichte der überseeischen Kulturen, in: Loccumer Protokolle 55/1984: „Spurensicherung"

Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph, Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, Reinbeck 1992

Geertz, Clifford, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt 1983

Geertz, Clifford, Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller, München 1990

Geertz, Clifford, Welt in Stücken. Kultur und Politik am Ende des 20. Jahrhunderts, Wien 1996

Gente, Peter (Hrsg. im Auftrag des Zentrums für Kunst und Medientechnologie), Foucault und die Künste, Frankfurt/M. 2004

George, Uwe, Inseln in der Zeit. Venezuela - Expeditionen zu den letzten weißen Flecken der Erde, Hamburg 1988

Gette, Paul-Armand, Exotik als Banalität, (Hrsg. Berliner Künstlerprogramm des DAAD), Berlin und Hannover 1980

Girtler, Roland, Kulturanthropologie, München 1979

Glasmeier, Michael, Die Bücher der Künstler - Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland, Stuttgart 1994

Goody, Jack/Watt, Ian; Gough, Kathleen, Entstehung und Folgen der Schriftkultur, Frankfurt/M. 1986

Grasskamp, Walter, Altes Kolonialmuseum – Neues Kolonialmuseum, in: Kat. Ausst. Walter Grasskamp. Das Neue Kolonialmuseum, Westfälischer Kunstverein u.a. 1977

Grasskamp, Walter, Künstler und andere Sammler, in: Kunstforum International, Bd. 32, 1979

Green, Renée, Der Künstler als Ethnograph?, in: Texte zur Kunst, Sept. 1997, 7. Jg., Nr. 27, S. 152-161

Green, Renée, Won't Play Other to Your Same, in: Texte zur Kunst, 1. Jg., Nr. 3, Sommer 1993

Greenblatt, Stephen, Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker, Berlin 1994

Greverus, Ina-Maria (Hrsg.), Kulturkontakt, Kulturkonflikt. Zur Erfahrung des Fremden, Frankfurt/M. 1988

Greverus, Ina-Maria, Kultur und Alltagswelt, München 1978

Grieser, Jürgen, Die Anstatt-Indianer: Ethno-Boom, in: Psychologie heute 5/1983, S. 56 ff.

Habermas, Jürgen Vergangenheit als Zukunft (Hrsg. Michael Haller), Zürich 1990

Habermas, Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt/M. 1981

Hanneken, Franz-Joseph; Klünemann, Clemens, Das Gewicht der Namen, Hamburg 1993

Hard, Gerhard, Die Landschaft des Künstlers und die des Geographen, in: Ermert, Karl /Hoffmann, Detlef, Landschaftsbilder, Landschaftswahrnehmung, Landschaft. Die Rolle der Kunst in der Geschichte der Wahrnehmung unserer Landschaft. Loccumer Protokolle 1985

Harpprecht, Klaus, Georg Forster oder Die Liebe zur Welt. Eine Biographie, Reinbeck 1987

Harris, Charles/Wood, Paul (Hrsg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Band 1 und 2, Ostfildern-Ruid 1998

Haselberger, Herta, Kunstethnologie, München 1968

Hauser, Arnold, Soziologie der Kunst, München 1974

Häusler, Christian, Kopfgeburten. Die Ethnographie der Yanomami als literarisches Genre, Marburg 1997

Hausmann, Frank-Rutger, François Rabelais, Stuttgart 1979

Hegewisch, Katharina, Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung, Düsseldorf 1995 (Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung)

Hein, Wolfgang-Hagen (Hrsg.), Alexander von Humboldt. Leben und Werk, Frankfurt 1985

Heinrich, Christoph, Strategien des Erinnerns, Der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre, München 1992

Heinrich, Klaus, Vernunft und Mythos - Ausgewählte Texte, Frankfurt/M. 1983

Heinrichs, Hans-Jürgen, Das Fremde verstehen, Frankfurt/M. 1982

Heinrichs, Hans-Jürgen, Ein Leben als Künstler und Ethnologe - Michel Leiris, Frankf./M. u.a. 1981

Heinrichs, Hans-Jürgen, Erzählte Welt. Lesarten der Wirklichkeit in Geschichte, Kunst und Wissenschaft, Reinbeck bei Hamburg, 1996

Heinrichs, Hans-Jürgen, Wilde Künstler. Über Primitivismus, art brut und die Trugbilder der Identität, Hamburg 1995

Helbig, Jörg/Iten, Oswald/Schildknecht, Jacques (Hrsg.), Yanomami. Indianer Brasiliens im Kampf ums Überleben, Innsbruck u.a. 1989

Henrich, Dieter und Iser, Wolfgang (Hrsg.), Theorien der Kunst, Frankfurt/Main 1993

Hentschel, Martin, Künstlerische Arbeit mit Photographie und der Eigensinn des Photographischen, in: Kat. Ausst. Photographie in der deutschen Gegenwartskunst, Bd. 2, Museum Ludwig Köln, Stuttgart 1993

Herzog, Reinhart, Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, München 1987

Hiller, Susan, Art and Anthropology/Anthropology and Art, in: Einzig, Barbara, Thinking about Art. Conversations with Susan Hiller, Manchester u.a. 1995, S. 14 ff.

Hiller, Susan, The Myth of Primitivism. Perspectives on Art, London und New York 1991

Hitzler, Ronald, Welten erkunden. Soziologie als (eine Art) Ethnologie der eigenen Gesellschaft, in: Beck, Ulrich/Kieserling, André (Hrsg.), Ortsbestimmungen der Soziologie: Wie die kommende Generation Gesellschaftswissenschaften betreiben will, Baden-Baden 2000

Höfer, Candida, In ethnographischen Sammlungen, Köln 2004

Hoffmann, Detlef /Ermert, Karl (Hrsg.), Die Zahmen sehen die Wilden (Loccumer Protokolle 1/87), Rehburg-Loccum 1987

Hoffmann, Detlef/Ermert, Karl (Hrsg.), Spurensicherung von Vergangenheit in Kunst und Wissenschaft, Loccumer Protokolle 55/1984

Hofmann, Martin Ludwig/Korta, Tobias F./Niekisch, Sibylle, Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie, Frankfurt/M. 2004

Hohenberger, Eva, Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm - Ethnographischer Film - Jean Rouch, Hildesheim u.a. 1988

Holert, Tom (Hrsg.), Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit, Köln 2000. darin: ders. Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit, S. 14 ff.

Holert, Tom, Kulturwissenschaft/Visual Culture, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.), Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt 2005

Honneth, Axel, Ein strukturalistischer Rousseau. Zur Anthropologie von Claude Lévi-Strauss, in: Merkur Heft 9/10, 1987

Honneth, Axel, Foucault und Adorno, zwei Formen einer Kritik der Moderne, in: Kemper, Peter (Hrsg.), ‚Postmoderne' oder der Kampf um die Zukunft, Frankfurt/M., 1988

Honour, Hugh, The European Vision of America, Cleveland 1976

Honour, Hugh, The New Golden Land, European Images of America from the Discoveries to the Present Time, London 1976

Hymes, Dell (Hrsg.), Reinventing Anthropology, New York 1969

Hymes, Dell/Coulmas, Florian, Soziolinguistik. Zur Ethnographie der Kommunikation, Frankfurt 1979

Im Königsbett der Kunstgeschichte, Interview mit Horst Bredekamp, in: DIE ZEIT 6. April 2005 Nr. 15

Interfunktionen Bd. 5/1970, Bd. 7/1971, Bd. 9/1972, Köln

Iser, Wolfgang, Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie, in: Henrich, Dieter/ Iser, Wolfgang (Hrsg.), Theorien der Kunst, Frankfurt/M. 1993, S. 33 ff.

Ivo Strecker, Ton, Film und polyphone Ethnographie. Erfahrungen aus Hamar, in: Ballhaus, Edmund u.a. (Hrsg.), Der Ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis, Berlin 1995

Jakob, Michael, Landschaft als Kunst erfahren, in: Topos, März 1996, S. 48 ff.

Janssen, Paul/Wansing, Rudolf (Hrsg.), ErSchöpfungen. Philosophie im 20. Jahrhundert in ihrem Verhältnis zur Kunst, Köln 1997

Jauß, H.R. (Hrsg.), Die nicht mehr schönen Künste, München 1968

Johnson, Richard, Was sind eigentlich Cultural Studies?, in: Bromley, Roger, u.a., Cultural Studies, Lüneburg, 1999

Kapfer, Reinhard, u.a. Vorwort der Herausgeber, in: ders., u.a., Wegmarken. Eine Bibliothek der ethnologischen Imagination, Trickster Jahrbuch Band 2, Wuppertal 1998

Kapfer, Reinhard/van de Loo, Marie-José/ Petermann, Werner/ Reinhart, Margarete (Hrsg.), Wegmarken. Eine Bibliothek der ethnologischen Imagination, Trickster Jahrbuch Bd. 2, Wuppertal 1998

Karcher, Eva, Die neunziger Jahre. Künstler als Forscher, in: art. Das Kunstmagazin, Nr.7 (1994), S. 50-61

Kat. Ausst. „Das Prinzip Hoffnung". Aspekte der Utopie in der Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts, Museum Bochum, Bochum 1984

Kat. Ausst. 1945-85 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Nationalgalerie Berlin, Berlin 1985

Kat. Ausst. 38. Biennale di Venezia, Mailand 1978

Kat. Ausst. A Century of Artists Books, Museum of Modern Art, New York 1994

Kat. Ausst. Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen, 2 Bände, Schaffhausen Nicolaus u.a. (Hrsg.) Frankfurt/M. 2004

Kat. Ausst. Anne & Patrick Poirier, Galerie der Stadt Eßlingen, Villa Merkel, Stuttgart 1987

Kat. Ausst. Anne et Patrick Poirier, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig u.a., Mailand 1994

Kat. Ausst. Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse, Kunsthaus Zürich u.a 1997

Kat. Ausst. Arte Povera 1971 und 20 Jahre danach, Kunstverein München, Köln 1991

Kat. Ausst. Atlas Mapping, Offenes Kulturhaus Linz, u.a., Wien 1997

Kat. Ausst. Bild/Text - Text/Bild, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1976

Kat. Ausst. Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung, Internationale Junifestwochen Zürich, Bern 1992

Kat. Ausst. Brennpunkt 2 Düsseldorf. 1970-1991, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1991

Kat. Ausst. Brennpunkt Düsseldorf. 1962-1987, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987

Kat. Ausst. Buchstäblich, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Wuppertal 1991

Kat. Ausst. Christian Boltanski, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1984

Kat. Ausst. Claudio Costa. Arbeiten 1970-74, Neue Galerie-Sammlung Ludwig, Aachen 1974

Kat. Ausst. COLON - das schwarze Bild vom weißen Mann, Münchner Stadtmuseum, München 1983

Kat. Ausst. Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona, Kunsthalle Bielefeld, Bilefeld 1990

Kat. Ausst. Contemporanea, Rom, Parcheggio di Villa Borghese, Florenz 1973

Kat. Ausst. Culture in action: a public art program of Sculpture Chicago, Seattle 1995

Kat. Ausst. Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1995

Kat. Ausst. Das Fremde und das Eigene (Peter Friese Hrsg.), Volkshochschule Wuppertal 1988

Kat. Ausst. Das Photo als autonomes Bild, Kunsthalle Bielefeld 1989

Kat. Ausst. Deep Storage, Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, Matthias Winzen und Ingrid Schaffner (Hrsg.), Haus der Kunst München u.a. 1997

Kat. Ausst. Der geraubte Schatten. Photographie als ethnographisches Dokument, Münchner Stadtmuseum u.a. 1989

Kat. Ausst. Die Endlichkeit der Freiheit - Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West, Berlin (Berliner Künstlerprogramm des DAAD) 1990

Kat. Ausst. Die Fremden sehen. Ethnologie und Film, Friedrich, M. u.a. (Hrsg.), Münchner Stadtmuseum, München 1984

Kat. Ausst. Die Orte der Kunst - Der Kunstbetrieb als Kunstwerk, Sprengel Museum Hannover, Stuttgart 1994

Kat. Ausst. Die Sprache der Bilder, Wien

Kat. Ausst. documenta 5, 1972: Befragung der Realität

Kat. Ausst. documenta 6, Kassel 1977

Kat. Ausst. documenta 7, Kassel 1982

Kat. Ausst. documenta 9, Kassel 1990

Kat. Ausst. Elementarzeichen, Staatliche Kunsthalle Berlin (West), 1985

Kat. Ausst. Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Sprengel Museum Hannover u.a. 1994

Kat. Ausst. Eurasienstab/Joseph Beuys, Antwerpen 1987

Kat. Ausst. Europa-Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Museum Ludwig Köln, Köln 1986

Kat. Ausst. Exotische Welten - Europäische Phantasien, Institut für Auslandsbeziehungen und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1987

Kat. Ausst. Feldforschung, Kölnischer Kunstverein im Josef Haubrich Hof, Köln 1978

Kat. Ausst. Fremden-Bilder. Frühe ethnographische Photographie, Völkerkundemuseum Zürich, Zürich 1982

Kat. Ausst. Fröhliche Wissenschaft - Das Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1986

Kat. Ausst. Georg Forster 1754-1794. Südseeforscher, Aufklärer, Revolutionär, Museum für Völkerkunde Frankfurt/M. 1976

Kat. Ausst. Gerhard Merz, Mondo Cane, Galerie Tanit (Hrsg.), München 1987

Kat. Ausst. Havanna/Sao Paulo. Junge Kunst aus Lateinamerika, Haus der Kulturen der Welt, Berlin u.a. 1995

Kat. Ausst. Jenseits von Kunst, Ludwig Museum Budapest u.a., Wien 1997

Kat. Ausst. Jetzt, Kunsthalle Köln, 1970

Kat. Ausst. Jimmie Durham. Between the Furniture and the Building (Between a Rock an a Hard Place), Kunstverein München u.a. 1998

Kat. Ausst. Joseph Beuys, 4 Bücher aus „Projekt Westmensch“, Darmstadt 1994

Kat. Ausst. Joseph Beuys, Kunsthaus Zürich 1993

Kat. Ausst. Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte, Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1988

Kat. Ausst. Joseph Beuys. Eine innere Mongolei. Kestner Gesellschaft Hannover 1990

Kat. Ausst. Joseph Kosuth, Bedeutungen von Bedeutungen, Staatsgalerie Stuttgart u.a. 1981

Kat. Ausst. Joseph Kosuth, Investigationen über Kunst und Problemkreise seit 1965, Kunsthalle Tübingen, Tübingen 1973

Kat. Ausst. Kontext Kunst. The Art of the 90’s, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Köln 1994

Kat. Ausst. Kulturräume. Skulptur seit 1970, Wilhelm Lenbruck Museum Duisburg, Europäisches Zentrum für Kultur, Köln 1999

Kat. Ausst. Kunst mit Photographie, Münchner Stadtmuseum u.a., Berlin 1983

Kat. Ausst. Kunst-Welten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Museum Ludwig Köln, Köln 1999

Kat. Ausst. L’art conceptuel, une perspective, Musée d’ Art Moderne de la ville de Paris 1990

Kat. Ausst. Languages, Arts Council of Great Britain, London 1979

Kat. Ausst. Lost Paradise. Positionen der 90er Jahre, (Hrsg. Barbara Steiner), Stuttgart 1995

Kat. Ausst. magiciens de la terre, Centre Georges Pompidou/Musée national d' art moderne, Paris 1989

Kat. Ausst. Marcel Broodthaers, Section Cinéma, Kunsthalle Düsseldorf u.a., Düsseldorf 1997

Kat. Ausst. Marcel Broodthaers, Walker Art Center, Minneapolis, u.a., New York 1989

Kat. Ausst. Marcel Broodthaers. Catalogue des Livres, 1957-75, Galerie Michael Werner, Köln, u.a., 1982

Kat. Ausst. Marcel Broodthaers. Cinéma, Kunsthalle Düsseldorf u.a., Düsseldorf u.a. 1997

Kat. Ausst. Marcel Broodthaers, Kunstraum München u.a., München 1992

Kat. Ausst. Marcel Broodthaers, Museum Ludwig Köln, Köln 1980

Kat. Ausst. Marcel Broodthaers, The Tate Gallery, London 1980

Kat. Ausst. Marcel Broodthaers. Musée d’Art Moderne, Département des Aigles. Der Adler vom Oligozän bis heute, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1972

Kat. Ausst. Medium Photographie, Schloß Morsbroich, Leverkusen 1973

Kat. Ausst. Metamorphose des Dings. Kunst und Antikunst 1910-70, Kunsthalle Basel u.a., Basel 1971

Kat. Ausst. Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre, Kunsthaus Zürich, Zürich 1981

Kat. Ausst. Paul-Armand Gette, De part et d' autre du fleuve la pérennité du volcanisme rhénan, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg 1992

Kat. Ausst. Paul-Armand Gette. Arbeiten 1959-79, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, München 1979

Kat. Ausst. Pierre Bourdieu. Der Algerienkrieg und die Photographie, Deichtorhallen Hamburg 2006

Kat. Ausst. Poetische Aufklärung in der europäischen Kunst der Gegenwart, InK. Halle für internationale neue Kunst, Zürich, Zürich 1979

Kat. Ausst. Projekt '74, Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre, Kunsthalle Köln, Köln 1974

Kat. Ausst. Richard Long. Mexico 1979, Van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven 1982

Kat. Ausst. Science + fiction. Zwischen Nanowelt und Globaler Kultur. Künstler und Wissenschaftler über Fremdes und Eigenes. Hirnforschung, Nanotechnologie, Wissenschaft und Öffentlichkeit, Sprengel Museum Hannover u.a. 2003

Kat. Ausst. Sprachen jenseits von Dichtung, Westfälischer Kunstverein Münster, Münster o.J.

Kat. Ausst. Spurensicherung: Archäologie und Erinnerung, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Quickborn 1974

Kat. Ausst. Spurensuche: Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Kunstmuseum Wolfsburg 2006

Kat. Ausst. Territorium Artis, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1992

Kat. Ausst. Text als Figur - visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Weinheim 1987

Kat. Ausst. Text-Buchstabe-Bild, Züricher Kunstgesellschaft, Helmhaus, Zürich 1970

Kat. Ausst. The End(s) of the Museum, Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, Barcelona 1995

Kat. Ausst. to the happy few, Museum Haus Lange und Museum Haus Esters, Krefeld 1983

Kat. Ausst. Transform, Kunsthalle Basel, Basel 1992

Kat. Ausst. Übrigens streben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950, Museum Ludwig Köln, Köln 1988

Kat. Ausst. um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1990

Kat. Ausst. Verborgene Strukturen, Folkwang Museum Essen, 1969

Kat. Ausst. Vergangenheit Gegenwart Zukunft, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1982

Kat. Ausst. Vom Aussehen der Wörter - Visuelle Poesie/Notationen, Kunstverein Hannover und Sammlung Sprengel Hannover, Hannover 1980

Kat. Ausst. Von der Natur in der Kunst, Wiener Festwochen, Wien 1990

Kat. Ausst. When Attitudes become Form, Kunsthalle Bern 1969

Kat. Ausst. wordswords - Gebrauch der Sprache in der Kunst während des letzten Jahrzehnts, Museum Bochum u.a., Bochum 1979

Kat. Ausst. Wunderkammern des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994

Kat. Ausst. Zeitgeist, Berlinische Galerie im Martin Gropius Bau, Berlin 1982

Kat. Ausst., Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen, Frankfurt am Main 2003, 2 Bände, (Hrsg.Nicolaus Schaffhausen, u.a.)

Kat. Ausst., Kunst als Kultur, Art as culture: recent art from Germany, Wesleyan University, Ezra ans Cecile Zilkha, Middletown, USA, 1986

Kelly, Jane/Willats, Stephan, Art, Ethnography and Social Change, in: Variant, Issue 4, Autumn 1997

Kemp, Wolfgang, Der Betrachter im Bild, Köln 1985

Kemp, Wolfgang, Kontexte, in: Texte zur Kunst, Heft 2, Frühjahr 1991

Kerckhove, Derrick de, Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer, München 1995

Kesting, Marianne, Verlust des Kosmos - Kopernikanische Wende des Bewusstseins, in: Kat. Ausst. Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1984, S. 11ff.

Kittsteiner, Heinz Dieter (Hrsg.), Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten, München 2004

Kittler, Friedrich A., Optische Medien, Berlin 2002

Klengel, Susanne, Amerika-Diskurse der Surrealisten. „Amerika" als Vision und Feld heterogener Erfahrungen, Stuttgart/Weimar 1994

Koch-Grünberg, Theodor, Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nord-West-Brasilien, Reprint hrsg. von Otto Zerries 1967

Koebner, Thomas und Pickerodt, Gerhart (Hrsg.), Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Frankfurt/M. 1987

Kohl, Karl-Heinz (Hrsg.), Mythen der Neuen Welt, Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, Berlin 1982

Kohl, Karl-Heinz, Abwehr und Verlangen. Zur Geschichte der Ethnologie, Frankfurt/M./New York 1987

Kohl, Karl-Heinz, Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation, Berlin 1981

Kohl, Karl-Heinz, Ethnologie - die Wissenschaft vom kulturell Fremden, München 1993

Kohl, Karl-Heinz, Exotik als Beruf. Zum Begriff der ethnographischen Erfahrung bei B. Malinowski, E.E. Evans-Pritchard und C. Lévi-Strauss, Wiesbaden 1979

Koppe, Franz (Hrsg.), Perspektiven der Kunstphilosophie, Frankfurt/M. 1993

Kosuth, Joseph, (Notes) On an „Anthropologized“ Art, in: Kat.Ausst. Projekt ´74, Kunsthalle Köln 1974, S. 236

Kosuth, Joseph, Der Künstler als Anthropologe, in: Kat. Ausst. Joseph Kosuth. Bedeutungen von Bedeutungen, Staatsgalerie Stuttgart 1981

Kosuth, Joseph, Kunst nach der Philosphie, in: Harris und Wood (Hrsg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert Band 2, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1038

Kosuth, Joseph, The Artist as Anthropologist, in: The Fox, No. 1, New York, 1975, S. 18-30

Kramer, Fritz (Hrsg.) Bronislaw Malinowski, Schriften in vier Bänden, Frankfurt/M.: Bd.1: Argonauten des westlichen Pazifik, 1979 (orig. 1922), Bd. 2: Das Geschlechtsleben der Wilden in Nord-West-Melanesien, 1979 (1929), Bd. 3: Korallengärten und Magie, 1981 (1935), Bd. 4/1: Ein Tagebuch im strikten Sinne des Wortes, 1986, Bd. 4/2: Schriften zur Anthropologie, 1986

Kramer, Fritz, Bikini oder Die Bombardierung der Engel. Auch eine Ethnographie, Frankfurt/M. 1983

Kramer, Fritz, Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1977

Krauss, Rolf, H., 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie, Berlin 1979

Kravagna, Christian (Hrsg.), Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997

Kreide-Damani, Ingrid, Kunst-Ethnologie; zum Verständnis fremder Kulturen, Köln 1992

Kripke, Saul A., Name und Notwendigkeit, Frankfurt/M. 1981

Kuckenberg, Martin, Die Entstehung von Sprache und Schrift - ein kulturgeschichtlicher Überblick, Köln 1989

Kuhn, Gabriel, Tier-Werden, Schwarz-Werden, Frau-Werden. Eine Einführung in die politische Philosophie des Poststrukturalismus, Unrast Verlag, 2005

Kultermann, Udo, Neue Formen des Bildes, Tübingen 1969

Kunstforum International Bd. 111/Januar/Februar 1991

Kunstforum International Bd. 113/Mai/Juni 1991

Kunstforum International Bd. 118/1991

Kunstforum International Bd. 27/1978

Kunstforum International Bd. 32/1979

Kunstforum International Bd. 37/1980

Kunstforum International Bd.112/März/April 1991

Kunstforum International Bd.124/November/Dezember 1993

Kunstforum International Bd.125/Jan./Feb. 1994

Kuoni, Carin (Hrsg.), Joseph Beuys in America. Writings by and Interviews with the artist, New York 1990

Kuspit, Donald, Der Kult vom Avantgarde-Künstler, Klagenfurt 1995

Küster, Bärbel, Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900, Berlin 2003

Laubscher, Matthias Samuel, Die Bewohner der Neuen Welt. Kolumbus, seine Zeit und wir, in: Schubert, Venanz (Hrsg.), Die beiden Amerika, St. Ottilien 1994

Lehmann, H., Formen landschaftlicher Raumerfahrung im Spiegel der bildenden Kunst, 1968

Lehmann, Ulrike/Weibel, Peter, Ästhetik der Absenz, Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, München 1994

Leiris, Michel, Das Auge des Ethnographen, Frankfurt/M. 1985

Leiris, Michel, Die eigene und die fremde Kultur, Frankfurt/M. 1985

Leiris, Michel, Die Lust am Zusehen - Texte über Künstler des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1981

Leiris, Michel, Die Spielregel, (2 Bände), München 1985

Leonardo 3, 1974, S. 255-259

Lévinas, Emmanuel, Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie, München ^{3}1992 (1. Aufl. München 1983)

Lévi-Strauss, Claude, Mythologica II. Vom Honig zur Asche, Frankfurt/Main 1972 (Übersetzung Eva Moldenhauer)

Lévi-Strauss, Claude, „Primitive“ und „Zivilisierte“, Zürich 1972

Lévi-Strauss, Claude, Brasilianisches Album, München u.a. 1995

Lévi-Strauss, Claude, Das Wilde Denken, Frankfurt/M. 1994

Lévi-Strauss, Claude, Der Blick aus der Ferne, München 1985

Lévi-Strauss, Claude, Einleitung in das Werk von Marcel Mausss, in: Mauss, Marcel, Soziologie und Anthropologie, München 1974

Lévi-Strauss, Claude, Mythos und Bedeutung, Frankfurt 1980

Lévi-Strauss, Claude, Sehen Hören Lesen, München 1995

Lévi-Strauss, Claude, Strukturale Anthropologie I, Frankfurt/M. 1991

Lévi-Strauss, Claude, Strukturale Anthropologie II, Frankfurt/M. 1992

Lévi-Strauss, Claude, Traurige Tropen, Frankfurt/M. 1993

Leyten, Harrie (Hrsg.), Art, anthropology and the modes of representation. Museums and contemporary non-western art, Amsterdam 1993

Löscher, Die Amerikaillustration unter dem Einfluss Alexander von Humboldts, in: Hein, Wolfgang-Hagen (Hrsg.), Alexander von Humboldt. Leben und Werk, Frankfurt/M. 1985, S. 283-301

Löscher, Renate, Deutsche Künstler in Lateinamerika, Berlin 1978

Luhmann, Niklas, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1995

Lurker, Manfred, Symbol, Mythos, Legende in der Kunst, Baden-Baden 1984

Lutter, Christina/Reisenleitner, Markus, Cultural Studies. Eine Einführung, Wien 1998

Lyotard, J.F., Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985, S. 63f.

Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004

Maranhão, Tullio (Hrsg.), The Interpretation of Dialogue, Chicago und London 1990

Marcel Mauss, Soziologie und Anthropologie, 2 Bd., München 1974, darin: Claude Lévi-Strauss, Einleitung in das Werk von Marcel Mauss

Marcus, George E./Cushman, Dick E., Ethnography as a Text, in: Annual Review of Anthroplogy 11, 1982, S. 25-69

Marcus, George E./Myers, Fred R. (Hrsg.), The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology, Berkeley u.a. 1995

Marcuse, Herbert, Kultur und Gesellschaft, Frankfurt/M. 1968, Bd. 2

Marschall, Wolfgang (Hrsg.), Klassiker der Kulturanthropologie von Montaigne bis Margaret Mead, München 1990

Mattenklott, Gundel/Friedrich Weltzien (Hrsg.), Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses, Berlin 2003

Mauss, Marcel, Soziologie und Anthropologie, München 1974

Mazumdar, Pravu, Über Foucault, in ders. (Hrsg.), Michel Foucault, München 1998

Meadows, Dennis, Die Grenzen des Wachstums, Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit, Stuttgart, 15. Auflage, 1990

Menke-Eggers, Christoph, Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt/M,. 1988

Merkur 463/464, 1987: Geschichten der Ethnologie

Mersemann, Birgit, Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 49, I (2004), S. 91-109

Metken, Günter (Hrsg.), Als die Surrealisten noch recht hatten, Stuttgart 1976

Metken, Günter, Am Wendkreis des Denkens. Von den traurigen Tropen zur Erkenntnis der Welt: Claude Lévi-Strauss zum 90. Geburtstag, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 275, 28./29. 09.1998, S. 13

Metken, Günter, Das fruchtbare Missverständnis. Lévi-Strauss und die individuellen Mythologien, in: Kat. Ausst. Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre, Kunsthaus Zürich, Zürich 1981, S. 37 ff.

Metken, Günter, Der Weisse und das „wilde Denken". Stationen einer Annäherung, in: Kat. Ausst. Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre, Kunsthaus Zürich, Zürich 1981, S. 41

Metken, Günter, Die Kunst des Verschwindens. Unsichtbare Denkmäler - ein Situationsbericht, in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 6, 48. Jg, Juni 1994, S. 478 ff.

Metken, Günter, Frankreichs stille Avantgarde. Spurensuche und Ethnologie der jungen Generation, in: SZ Nr. 184/1973, S.107

Metken, Günter, In Künstlers Lande gehen, München 1988

Metken, Günter, Künstler als Ethnologen, in: ders. Lokaltermin, München 1983

Metken, Günter, Lokaltermin, München 1983

Metken, Günter, Spurensicherung - Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung, Köln 1977

Meyers, Jeffrey, Fiction & the Colonial Experience, Ipswich 1973

Minh-Ha, Trinh T.,The Other Censorship, in: diess., When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics, New York 1991

Mißelbeck, Reinhold (Hrsg.), Photographie in der deutschen Gegenwartskunst, Stuttgart/Köln 1993

Mitchel, W.J.T., Showing Seeing: A Critique of Visual Culture, in: Journal of Visual Culture I (2)

Mitchell, W.T.J., Der Pictural Turn, in: Kravagna, Christian (Hrsg.), Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997

Mitterbauer, Helga, u.a. (Hrsg.), Kulturwissenschaftliches Jahrbuch. Iconic Turn?, Dresden 2006

Möntmann, Nina, Kunst als sozialer Raum, Köln 2002

Mühlmann, Heiner, Die Natur der Kulturen. Entwurf einer kulturgenetischen Theorie, Wien und New York 1996

Müller, Martin, Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys, Alfter 1994

Münzel, Marc, im Gespräch mit Reinhard Kapfer, in: Trickster 17, Oktober 1989,

Münzel, Mark, Ethnologie und Inszenierung (zu den Grenzen unserer Kunst), in: Zeitschrift für Ethnologie, Bd.122, Berlin 1997

Neubauer, Susanne, Mediale Authentifizierung und dokumentarische Ästhetik. Zum Problem des Künstlers und Kunsthistorikers als Ethnograph, in: Opus Tessellatum: Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Cornelius Claussen, Hildesheim u.a., 2004, S. 43-55

Neumann, Gerhard, Transgressionen. Literatur als Ethnographie, Freiburg/Breisgau 2003

Neumann, Gerhard/Weigel, Sigrid (Hrsg.), Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, Freiburg 2000

Ohff, Heinz, Antikunst, Düsseldorf 1973

Oman, Hiltrut, Die Kunst auf dem Weg zum Leben. Joseph Beuys, Weinheim und Berlin 1988

Oppitz, Michael, Kunst der Genauigkeit: Wort und Bild in der Ethnographie, München 1989

Owens, Craig, Representation, Power, and Culture, Berkeley 1992

Paz, Mario, Der Garten der Erinnerung, Frankf./M.1994

Paz, Mario, Garten der Sinne, Frankf./M. 1988

Petermann, Werner/Reinhart, Margarete, Auf dem Zaum oder zwischen den Stühlen, Dokumentation eines Gesprächs mit Hans Peter Duerr, in: Trickster17, Oktober 1989

Petermann, Werner, Die Geschichte der Ethnologie, Wuppertal 2004

Pett, Inge, Annäherungen an den „Rest der Welt“. Probleme und Strategien im Umgang mit „fremder“ zeitgenössischer Kunst, Münster 2002

Plagemann, Volker, Kunst im öffentlichen Raum, Köln 1989

Pochat, Götz, Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance, Stockholm 1970

Poe, Edgar Allan, Der Untergang des Hauses Usher und andere Geschichten von Schönheit, Liebe und Wiederkunft, Zürich 1984

Pohl, Klaus, Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850 - heute, Gießen 1983

Pohlen, Annelie, Vom Denken in Bildern, in: Kat. Ausst. Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre, Kunsthaus Zürich, Zürich 1981, S. 29 ff.

Politics-Poetics. Das Buch zur documenta X, Ostfildern 1997

Pratt, Mary Louise, Scratches on the Face of the Country; or, What Mr. Barrow saw in the Land of the Bushman, in: Critical Inquiry (Herbst 1985), S. 121ff.

Price, Sally, Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft, Frankfurt/Main 1992

Prinz, Wolfram/Beyer, Andreas, Die Kunst und das Studium der Natur vom 14.-16. Jahrhundert, Weinheim 1987

Rajmann, John, Foucaults Kunst des Sehens, in: Holert, Tom (Hrsg.) Imagineering, Köln 2000, S. 40ff.

Raulff, Ulrich, Die Souveränität des Sichtbaren. Foucault und die Künste – eine Tour d´horizon, in: Gente, Peter (Hrsg.), Foucault und die Künste, Frankfurt, 2004

Reif, Adalbert (Hrsg.), Mythos und Bedeutung, Fünf Radiovorträge mit Claude Lévi-Strauss, Frankfurt/M. 1980

Reijen, Willem van, Adorno zur Einführung, Hamburg 1990

Riegler, Johanna, Aktuelle Debatten zum Kulturbegriff, Referat zur Projektklausur, der FSP „Lokale Identitäten und überlokale Einflüsse in der Alten Mühle, bei Strem, Bgld., 2-7. Juli 2001, unter: www.oeaw.ac.at/sozant/workpaper/band002.pdf

Robinson, Gillian/ Rundell, John (Hrsg.), Rethinking Imagination. Culture and Creativity, London und New York, 1994

Rollig, Stella, Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren, in: Babius, Marius/Könnecke Achim (Hrsg.), Die Kunst des Öffentlichen, Amsterdam/Dresden 1998, S. 12 ff

Romain, Lothar, Von der Botschaft zur Kommunikation, in: Kat. documenta 6, 1977, Bd.1, S. 19ff.

Rubin, William (Hrsg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1984

Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.), Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt 2005

Said, Edward W., Kultur und Imperialismus, Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht, Frankfurt/M. 1994

Said, Edward W., Kultur, Identität und Geschichte, in: Weibel, Inklusion: Exklusion, Köln 1997

Sauerbier, S.D., Wie die Bilder zur Sprache kommen, in: Kunstforum Bd. 37, 1/1980, S. 12ff.

Sauerländer, Willibald, Iconic turn? : eine Bitte um Ikonoklasmus in: Maar (2004)

Schapiro, Mayer, Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1994

Schilling, Jürgen, Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?, Luzern u.a. 1978

Schindlbeck, Markus (Hrsg.), Die ethnographische Linse. Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin, Berlin 1989 (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin Neue Folge 48)

Schmalenbach, Werner, Die Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst bis 1900, Basel 1961

Schmid, Wilhelm, Aus dem Leben ein Kunstwerk machen. Versuch über Kunst und Lebenskunst, ausgehend von Foucault, in: Gente, Peter (Hrsg.), Foucault und die Künste,

Schmidt, Burghart, Postmoderne - Strategien des Vergessens, Darmstadt 1986

Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich/Stangl, Justin (Hrsg.), Grundfragen der Ethnologie. Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion, Berlin 1993

Schneede, Uwe, René Magritte, Köln 1973

Schneider, Arnd/Wright, Christopher (Hrsg.), Contemporary Art and Anthropology, Oxford 2006

Schomberg-Scherff, S.M., Grundzüge einer Ethnologie der Ästhetik, Frankfurt/M. 1986 (ZI BA 28/2690

Schott, Eric, Selbstverpflichtung. Etho-Ästhetik und Subjektivierung bei Foucault, in: Janssen, Paul und Wansing, Rudolf (Hrsg.), ErSchöpfungen. Philosophie im 20. Jahrhundert in ihrem Verhältnis zur Kunst, Köln 1997

Schreier, Christoph, René Magritte - Sprachbilder 1927-30, Hildesheim u.a. 1985

Schubert, Venanz (Hrsg.), Die beiden Amerika. Kolumbus und die Folgen. Eine Ringvorlesung an der LMU München, St. Ottilien 1994

Schulte, Günter, Hauptsache Philosophie, Köln 1987, S. 52f.

Schwarzwälder, Rosemarie (Hrsg.), Kulturen - Verwandtschaften in Geist und Form, Wien 1991

Schweizer, H.R. (Hrsg.): Alexander Gottlieb Baumgarten. Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte der Ästhetica. Hamburg: 1983

Seel, Martin, Kunst, Wahrheit, Welterschließung, in: Koppe (1993)

Segalen, Victor, Ästhetik des Diversen, Frankfurt/M. 1983

Segalen, Victor, Paul Gauguin in seiner letzten Umgebung. Die zwei Gesichter des Arthur Rimbaud, Frankfurt/M. 1982

Seitter, Walter, Eine Ethnologie unserer Kultur, zum Raum- und Zeitprofil von Foucaults Werk, in: Spuren, Sonderheft Michel Foucault, Hamburg 1988, S. 50ff.

Seittner, Walter (Hrsg.), Von der Subversion des Wissens, München 1974

Sperber, Dan, Das Wissen des Ethnologen, Frankfurt/M./New York 1989

Spinner, Helmut F., Wissenschaft kommt nicht von Wissen und Kunst kommt nicht von Können, aber Wissenschaft ist trotzdem keine Kunst, in: Merkur 439/440, 1985, S. 859

Sprondel, Walter M., Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion. Für Thomas Luckmann, Frankfurt am Main 1994

Stachelhaus, Heiner, Joseph Beuys, Düsseldorf 1987

Staeck, Klaus/Steidl, Gerhard (Hrsg.), Beuys in Amerika, Heidelberg 1987

Stafford, Barbara Maria, Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung, Dresden 1998

Steiner, Barbara (Hrsg.), Lost Paradise. Positionen der 90er Jahre, Stuttgart 1995

Steiner, Gerhard (Hrsg.), Georg Foster, Werke in vier Bänden, Frankfurt 1967

Stichlmair, Hella, Die zwei Seiten der Didaktik bei engagierter Gegenwartskunst der nordamerikanischen Indianer und deren Vermittlung - konkretisiert am Oeuvre von Jimmie Durham und bezogen auf dessen kunstpädagogische Rezeption im deutschen Sprachraum, unveröffentlichte Magisterarbeit, LMU-München, 1999

Streck, Bernhard, Fröhliche Wissenschaft Ethnologie. Eine Einführung, Wuppertal 1997

Streck, Bernhard, Wörterbuch der Ethnologie, Köln 1987

Szeemann, Harald, Individuelle Mythologien, Berlin 1985

Tedlock, Dennis, The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology, in: Journal of Anthropology Research 35

Tedlock, Dennis, Die analogische Tradition und die Anfänge einer dialogischen Anthropologie, in: Trickster 12/13, S. 62-74

Thévoz, Michel, Der bemalte Körper, Zürich 1985

Theye, Thomas, Eine Reise in vergessene Schränke. Anmerkungen zu Fotosammlungen des 19. Jahrhunderts in deutschen Völkerkundemuseen, in: Fotogeschichte Jg.5/1985/Heft 17, S. 3ff.

Thomas, Karin, Bis Heute, Köln 1979

Thomas, Karin, Kunst <=> Praxis Heute - Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik, Köln 1972

Thürlemann, Felix, Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990

Tisdall, Caroline, Joseph Beuys Coyote, München 1980

Todorov, Tzvetan, Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen, Frankf./M. 1985

Valéry, Paul, Über Kunst, Frankfurt/M. 1959

Vattimo, Gianni, Das Ende der Moderne, Stuttgart 1990

Crapanzano, Vincent, Tuhami. Porträt eines Marokkaners, Stuttgart 1983

Vischer, Theodora, Beuys und die Romantik, Köln 1983, S.14-24

Volkenandt, Claus (Hrsg.), Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte – Methoden – Perspektiven, Berlin 2004

Voltaire, François-Marie, Candide oder der Optimismus, in: ders., Sämtliche Romane und Erzählungen, Band 1, Frankfurt/M. 1981

Vowinckel, Andreas, Über das Selbstverständnis des Künstlers in der Gegenwart, in: Kat. Ausst. Vergangenheit Gegenwart Zukunft, Stuttgart 1982

Vries, Gerd de (Hrsg.), Paul Maenz Köln 1970-1980-1990. Eine Avantgarde-Galerie und die Kunst unserer Zeit, Köln 1991

Vries, Gerd de (Hrsg.), Über Kunst - Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln 1974

Waldenfels, Bernhard, Topographie des Fremden, Frankfurt 1999

Warnke, Martin, Politische Landschaft - Zur Kunstgeschichte der Natur, München/Wien 1992

Wedewer, Rolf, Kunst und Naturwissenschaft, in: das Kunstwerk 2, April 1978, S. 28 ff.

Wedewer, Rolf, Neuer Exotismus, in: das Kunstwerk 5, 1980, S. 3-33

Wedewer, Rolf, u. Fischer, Konrad, Konzeption-conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung, Köln u.a. 1969

Wedewer, Rolf, Zur Sprachlichkeit von Bildern - Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst, Köln 1985

Wegner, Reinhard, Der Exotismus-Streit in Deutschland, Frankf./M. u.a. 1983

Weibel, Peter (Hrsg.), Kontext Kunst. The Art of the 90's, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz 1993, Köln 1994

Weibel, Peter, Die Diskurse von Kunst und Macht: Foucault, in: Gente, Peter (Hrsg.), Foucault und die Künste, Frankfurt 2004

Weibel, Peter (Hrsg.), Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration. Ausstellungskatalog zum steirischen herbst 96, Köln 1997

Welsch, Wolfgang (Hrsg.), Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim 1988

Welsch, Wolfgang, Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990

Welsch, Wolfgang, Die Aktualität des Ästhetischen, München 1993

Wenzel, Eike, Wohnzimmer-Kriege. Cultural-Studies, Anti-Methode, Mode und Kanon, unter: www.iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/wenzel.htm

West, Cornel, The New Cultural Politics of Difference, in: Ferguson, Russel/Gever, Martha/Minh-ha,Trinh-T./West, Cornel (Hrsg.), Out there, Marginalization an Contemporary Cultures, Cambridge MA und London 1990

Wick, Rainer, Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis, Köln 1975

Wiener, Michael, Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918, München 1990

Williams, Raymond, Culture is ordinary, in: Mackenzie, Norman (Hrsg.), Convictions, London 1958

Williams, Raymond, Theorie und Verfahren der Kulturanalyse (orig. The Analysis of Culture, 1961), in: Harrison, Charles, u.a., Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Band II, Ostfildern-Ruit 1998, S. 875

Willis, William S., Jr., Skeletons in Anthropological Closet, in: Hymes, Dell, Reinventing Anthropology, New York 1969

Wimmer, Clemens Alexander, Geschichte der Gartentheorie, Darmstadt 1989

Wittgenstein, Ludwig, Tractatus logico-philosophicus, Frankfurt/M. 1963

Witzgall, Susanne, Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften, Nürnberg 2003

Wolf, Ursula, Kunst, Philosophie und die Frage nach dem guten Leben, in: Koppe (Hrsg.), Perspektiven der Kunstphilosophie, 1993, S. 123f.

Yanomami. Eine kritische Textsammlung, Arbeitsgruppe Yanomami-Brasilien der LMU München, München 1991

Zabel, Jürgen-Konrad, Bilder vom Anderen. Kunst und Ethnographie bei Lothar Baumgarten, Bonn 2001

Zahm, Oliver, Nantes und die Geschichte des Sklavenhandels, in: Texte zur Kunst, 2. Jg., Nr. 5, Frühjahr 1992

Zerries, Otto und Schuster, Meinhard, Mahekodotedi, 1974

Zerries, Otto, Ergebnisse der Frobenius-Expedition 1954-55 nach SO-Venezuela, München 1964.

Zeuske, Max, Die Conquista, Leipzig 1992

Zwernemann, Jürgen (Hrsg.), Die Zukunft des Völkerkundemuseums. Ergebnisse eines Symposions des Hamburger Museums für Völkerkunde, Münster und Hamburg 1991

Zwirner, Dorothea, Marcel Broodthaers - Korrespondenzen, Stuttgart 1995

Zwirner, Dorothea, Marcel Broodthaers. Die Bilder – die Worte – die Dinge, Köln 1997

Bibliographie zu Lothar Baumgarten

Bücher und Kataloge Lothar Baumgartens

T' E-NE-T' E, zusammen mit Michael Oppitz, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf 1974

Die Namen der Bäume, Van Abbemuseum, Eindhoven 1982

Land of the Spotted Eagle, Museum Abteiberg Mönchengladbach 1983

AMERICA Señores Naturales, Biennale Venedig, Venedig 1984

Tierra de los Perros Mudos, Stedelijk Museum, Amsterdam 1985

Accès aux quais-tableaux parisiennes, ARC Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1986

Makunaíma, mit einem Text von Alejo Carpentier, Marian Goodman Gallery, New York 1987

Carbon, mit 10 Kurzgeschichten von Lothar Baumgarten, Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1991

wie venedig sehen, Museum Haus Esters, Krefeld 1992

AMERICA Invention, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1993

LITTERIS - RECUPERATA - LIBERTATE - CIVITAS, Beilage der Frankfurter Rundschau, S. 13-16, 6. Oktober 1993, anlässlich der Ausstellung im Portikus

Eklipse, Düsseldorf 1997

See other side, Museum Kurhaus Kleve 2006

Texte von Lothar Baumgarten

Die Namen der Bäume, Eindhoven, 1982, S. 359-421

Vorbemerkung und *Prolog* in: Land of the Spotted Eagle, Möchengladbach 1983, S. 9-14

Señores Naturales, Venedig 1984, S. 3-37

Vom Aroma der Namen, Insert, Parkett 6, Zürich 1985

Status quo. A project for Artforum, in: Artforum, New York, März 1988, S. 108-110

The Talking Leaf, in: Kat. Ausst. Carnegie International 1988, Pittsburgh 1988, S. 50ff.

Sidetracks, in: Galeries Magazin, Paris, April/Mai 1990, S.98

The Trickster, The Flake, The Catfish, The Pit Bull, The Masks, The Arrowhead, The Look, The "Wetbacks", The Footsteps, The Hunt (Zehn Kurzgeschichten), in: Carbon, Los Angeles 1991

Requiem für einen Ort ohne Geister, in: Tierra Firme, València 1992

Fumajuolo o Camino, in: wie venedig sehen, Krefeld 1992

Tendenzsteige, in: Neue Bildende Kunst, Berlin, Juni 1993, S. 22-25

LITTERIS - RECUPERATA - LIBERTATE - CIVITAS, in: Literaturbeilage der Frankfurter Rundschau, Frankfurt/M., S. 13ff., 16. Oktober 1993

Theatrum Botanicum: le jardin de la Fondation Cartier pour l´art contemporain, in : *Parachute, 1996, Nr. 81, Jan-März, S. 34-31*

Statement, in : Ideales Heim, Zürich 1987

Text zu *Les Animaux de la Pleine Lune*, Manuskript, Château d'Orion

Aufsätze und Artikel über Lothar Baumgarten

Ammann, Jean-Christoph, Anmerkungen zur XLI Biennale von Venedig, in: Kunst Bulletin 9, Bern, September 1984, S. 11-12

Angelus, Michele de, Lothar Baumgarten, Galeries-magazine, 1990, Nr. 36, April-Mai

Avgikos, Jan, Anthropological War, in: Artscribe, London, Mai 1989, S. 63-65

Barents, Els, Museum Journal, Amsterdam, 2/1985

Beck, Hubert, Lothar Baumgarten, Vom Aroma der Namen, Informationstext zur gleichnamigen Arbeit, Museum Moderner Kunst, Frankfurt, o.J.

Becker, Jochen, Lothar Baumgarten „wie venedig sehen", in: Kunstforum International Bd. 118/1992, S.348f.

Bochynek, Martin, Lothar Baumgarten, in: Artis, Basel, Februar 1991, S. 14ff.

Bonami, Francesco, Lothar Baumgarten - Trains, Plains and a lost Ideal, in: Flash Art, Mailand, März/April 1992

Brayer, Marie-Ange, Insulaires: la cartographie dans l' œuvre de Lothar Baumgarten, in: Forum International, Antwerpen, Oktober 1993, S. 103f.

Brenson, Michael, Lothar Baumgarten, in: The New York Times, New York, 23. Januar 1987

Buchloh, Benjamin H.D., Documenta 7 - A Dictionary of Received Ideas, in: October 22, New York, Herbst 1982, S. 125-126

Bühler, Dietrich, Eklipse, Lothar Baumgartens temporäre und situative Wandmalerei im Portikus, in: Zyma 4, November-Dezember 1993, S. 34f.

Cabañas, Kaira Maria, See other side, in Lothar Baumgarten, See other side, Museum Kurhaus Kleve 2006

Catoir, B., Cherokee, Osage, Crow, Mohawk, Oneida und weiter, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 121, 28. Mai 2002, S. 50

Carnap, Michael, Kunst und Ethnologie - Die Abbildung der Wirklichkeit, in: Atelier, Heft 20, Juli-August 1985, S. 21ff.

Celant, Germano, The European Concert and the Festival of the Arts, in: Kat. Ausst. The European Iceberg, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1985, S. 13ff.

Cladders, Johannes, o.T., in: Kat. Ausst. America Señores Naturales, Biennale Venedig 1984, S. 39

Cladders, Johannes, o.T., in: Kat. Land of the Spotted Eagle, Museum Abteiberg Mönchengladbach 1983

Connelly, John, Lothar Baumgarten Guggenheim Museum, in: Flash Art, Mailand, Sommer 1993

Craig, Owens, improper names, Art-in-America, LXXIV/10, Okt. 1986, S. 126-135, 187

Crapanzano, Vincent, Speaking with Names, in: Kat. Ausst. AMERICA Invention, S.R. Guggenheim Museum, New York, 1993, S. 91-100

David, Catherine, Le Musée National d' Art Moderne, in: Parachute, Montréal, März 1987, S. 30-34

De Angelus, Michele, Lothar Baumgarten: Carbon, in: Galleries Magazine, Paris, April/Mai 1990, S. 94, 98, 99, 186

Doswald, Christoph, Lothar Baumgarten. Eldorado, in: Kunstforum International Bd. 91/1987, S. 375f.

Faust, Wolfgang Max, Documenta 7: Haare in der Suppe, in: Kunstforum International Bd. 53/54, 1982

Flood, Richard, Documenta 7, in: Artforum, New York, Oktober 1982

Foster, Hal, in: October 34, New York, Herbst 1985

Foster, Hal, The Writing on the Wall, in: Kat. Ausst. AMERICA Invention, S.R. Guggenheim Museum, New York, 1993, S. 6-14

Franssen, Diana „We beloven ze het paradijs maar laten ze achter met verbrande aarde.“ In: De Volkskrant vom 28.08.1982 (Deutsche Übersetzung in: Zabel 2001)

Fuchs, Rudi H., Der andere Name, in: Kat. Ausst. America Señores Naturales, Biennale Venedig 1984, S. 38

Gale, Peggy, Lothar Baumgarten´s The Origin of the Night, in: Parachute, Montréal, Sommer 1986, S.4-9

Gintz, Claude, Nature, Culture, Écriture, in: Art Press, Paris, Oktober 1986, S. 15-19

Glozer, Laszlo, Epitaph für Indianer, in: Süddeutsche Zeitung, München, 12. Oktober 1983

Govan, Michael, In the Name of Others, in: Kat Ausst. AMERICA Invention, S.R. Guggenheim Museum, New York, 1993, S. 27-32

Grumet, Robert S., Magical Names, in: Kat. Ausst. AMERICA Invention, S.R. Guggenheim Museum, New York, 1993, S. 15-26

Guevara, Roberto, Perspectivas y Correcciones, in: El Nacional, Caracas, 23. Dezember 1986, S. 16

Gülicher, Nina, „Der Regel Leben verleihen“. Ein Gespräch mit Lothar Baumgarten über Kunst und Architektur, in: Mattenklott, Gundel/Friedrich Weltzien (Hrsg.), Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses, Berlin 2003, S. 307-316

Haase, Amine, Die 41. Biennale in Venedig, in: Kunst Bulletin 9, Bern, September 1984, S. 8-14

Hart, Claudia, o.T., in: Artscribe, London, Mai 1987

Heubach, Friedrich W., Kultur und Natur oder die Natur ist ziemlich komisch geworden, in: Interfunktionen 9, Düsseldorf, S. 42-56

Hierholzer, Michael, Ein Raum aus Begriffen, in: ders. Modernes Museum, Frankfurt/M. 1994

Hohmeyer, Jürgen, Auf dem Amazonas wandeln, in: Der Spiegel, Hamburg, Heft 23/1984, S. 187-89

Hübl, Michael, Kunst, grenzenlos, in: Kunstforum International Bd. 73/74, Juni-August 1984, S. 178f.

Indiana, Gary, Paradigms or Dysfunction, in: The Village Voice, New York, Juni 1985, S. 90f.

Indiana,Gary, Short Memory, in: The Village Voice, New York, Februar 1987

Jakob, Michael, Landschaft als Kunst erfahren, in: Topos, März 1996

Jiménez, Maritza, Lothar Baumgarten, in: El Universal, Caracas, 13. Juni 1986

Jocks, Heinz-Norbert, Lothar Baumgarten. Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, in: Kunstforum International Bd. 81/April 1985, S. 250f.

Johnson, Ken, Orinoco Defense, in: Art in America, New York, Oktober 1988, S. 184-191

Knight, Christopher, Carbon, in: Los Angeles Times, Los Angeles, 13. April 1990

Knight, Christopher, Carnegie International Strikes a One Note Theme, in: Los Angeles Times, Los Angeles, 26. Oktober 1991

Kramer, Mario, Lothar Baumgarten, Frankfurter Brief, im Museum Moderner Kunst ausliegender, die Arbeit erläuternder Text

Kuhn, N., Zu Tisch mit Federn und Borsten, in: Der Tagesspiegel, Berlin, Nr. 19 125, 7. März 2005, S. 23

Larson, Kay, The Name Game, New York Magazin, 15. Februar 1993

Levenson, Benny J., Die Berliner Filmfestspiele ´83, in: Münchner Stadtzeitung, April 1983, S. 71

Lloyd, Jill, German Sculpture since Beuys, Disrupting Consumerist Culture, in: Art International 6, Frühjahr 1989, S. 8ff.

Lorch, C., Den Amazonas am Niederrhein suchen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt, Nr. 95, 24. April 2006, S. 38

Meister, Helga, Lothar Baumgarten, in: Kunstforum International, Köln Bd. 180, Mai-Juni 2006, S. 327-328

Metken, Günter, Der Regenwald - Tanzplatz der Bäume, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt/M., 17. Januar 1994, S. 19

Metken, Günter, Traumzeit und Metronom, in: Süddeutsche Zeitung, München, 29. Juli 1987

Migayrou, Frédéric, Une Physique des Segments, in: Des Arts, Paris, Oktober 1986, S. 6-11

N.N., In die Wälder hinunter, in: Der Spiegel, Hamburg, 25/1982

Oppitz, Michael, 'The breakfast' Sidetracks, in: Kat. Ausst. Carbon, Los Angeles, S. 20f.

Owens, Graig, Improper Names, in: Art in America, New York, Oktober 1986, S. 126-135 und Kat. Ausst. AMERICA Invention, S.R. Guggenheim Museum, New York, 1993, S. 101-110

Paoletti, John-T, Lothar Baumgarten, myths in prints, Print-Collector´s-Newsletter, XIX/5, Nov-Dez 1988, S. 177-182

Pohlen, Annelie, Fällt die Gegenwart der Tradition oder dem Salon zum Opfer?, in: Kunstforum International Bd. 73/74, Juni-August 1984, S. 144f.

Pontbriand, Chantal, The European Iceberg, in: Parachute 39, Montréal, Sommer 1985, S. 59-61

Reust, Hans-Rudolf, Das Verstummen in der Landschaft der Namen, in: Der Bund, 6. Juni 1987

Rhode, Carla, Neue deutsche Filme im Forum, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 6. März 1983, S. 58

Rorimer, Anne, Lothar Baumgarten in Pittsburgh: The Tongue of the Cherokee, in: Parachute 58, Montréal, Frühjahr 1990, S. 4-9

Russel, John, A Monument to Energies Human and Inhuman, in: The New York Times, New York, 13. Dezember 1992, S. 33

Russel, John, Lothar Baumgarten´s Discreet Provocations, in: The New York Times, New York, 6. November 1988, S. 35, 44

Sandberg, Willem, o.T., in: Art Annual, Amsterdam, 1972

Schneebeli, Hans Rudolf, Eklipse. Ein Interview mit Lothar Baumgarten, in: Kunst Bulletin 11, Bern, November 1993, S. 6ff.

Sherlock, Maureen, The Eye and the Light, in: Art Papers, Atlanta, November 1987, S. 10

Soutif, Daniel, Los Olvidados, Des changemants sur la ligne No 9, in: Libération, Paris, 19. Januar 1987, S. 31

Soutif, Daniel, Lothar Baumgarten - Musée de l´Art Moderne de la Ville de Paris, in: Artforum, New York, April 1987, S. 142

Spies, Werner, Biennale Venedig, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt/M., Sommer 1984

Stahel, Urs, El Dorado, in: Die Weltwoche, 2. Juli 1987, S. 54

Steinhart, Peter, Dschungel-Träume im Tropenhaus, in: Rheinische Post, Düsseldorf, 19. Juli 1974

Tortosa, Guy, A Seasoned Garden, zweiseitiger Text zum „Theatrum Botanicum“, Hrsg. Fondation Cartier Paris, 1995

Upshaw, Reagan, Spiral of History, in: Art in America, Juli 1993, S. 96-97

Vogel, Sabine B., Lothar Baumgarten, Museum Haus Esters, in: Artforum, New York, Sommer 1992

Wagner, Thomas, Irrende Worte im Raum der Ähnlichkeit, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt/M., 16. Oktober 1993

Wagner, Thomas, Kunst am Bau, Lothar Baumgartens Arbeit im Bundespräsidialamt, FAZ vom 6. Februar 1999

Wagner, Thomas, Scharniere zwischen den Welten, Documenta IX, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt/M, 11. Juli 1992

Wagner, Thomas, Schrift an der Wand, in: Lothar Baumgarten, Eklipse, Düsseldorf 1997

Wechsler, Max, Lothar Baumgarten, in: Artforum, New York, November 1987

Zacharopoulos, Denis, The World and its Traditions or the Traditions of the World, in: Artforum, New York, Oktober 1985, S. 88-92

Zellweger, Harry, 41. Biennale, Venedig, in: Das Kunstwerk, 5XXXVII, Oktober 1984, S. 5f.