Postkoloniale Reisen und Ornamente

Zur Installation von Silke Radenhausen im Museum des ethnologischen Instituts im Schloss Hohentübingen

In Erwartung der ersten documenta (XI, 2002), derzeit von einem nicht-europäischen, nicht-us-amerikanischen, nicht-weißen Leiter (Okwui Enwezor) konzipiert, wird in den westlichen Kunsthauptstädten erneut nach dem Verhältnis von Abstraktion und Ornament, von angewandter und »freier«, »reiner« Kunst und von nicht-westlicher und westlicher Kunst gefragt. So zum Beispiel in der Ausstellung »Ornament und Abstraktion« in der Fondation Beyeler in Basel.[1] Das Ornament soll dort als »heimlicher Passagier« der abstrakten europäischen Moderne, als universale Kunst-Sprache im Zeitalter der Globalisierung und des neuen Schubs von technisierten (digitalisierten) Bildern (wieder)entdeckt werden und nicht zuletzt als »Brücke« zu anderen Kulturen dienen: » ...; wir sehen uns ebenso mit der Frage konfrontiert, ob wir über das Ornamentale das Fühlen und Denken anderer Kulturen besser verstehen können. Kann das Ornament eine Brücke zu einer neuen Globalkunst sein?«[2] Handelt es sich aber überhaupt um eine neue Frage (die Basler Ausstellung steht nicht allein dafür) – und vor allem, handelt es sich um eine neue Antwort?

Obgleich die Vereinnahmung von Gegenständen »fremder« Kulturen u.a. in den künstlerischen Adaptionen der Moderne und der eurozentrische

1 | *Katalog der Ausstellung: Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog. hg. v. Markus Brüderlin, Fondation Beyeler, Basel, Köln 2001*

2 | *Markus Brüderlin, a.a.O. S. 11*

Blick sich nicht wiederholen sollen, findet hier, wenn auch ungewollt, der koloniale Diskurs seine Fortsetzung. Die (nicht gerade neue) These, dass das Ornament der verdrängte »heimliche Passagier« der Moderne sei, wird erkauft durch eine neue Enthistorisierung des Ornaments, wie sie der Historismus bereits geleistet hatte[3]: durch die Konstruktion einer »reinen« Stil- oder Formgeschichte des Ornaments.[4] Die symbolischen, sozialen, kommunikativen und ethischen Bedeutungen seiner Zeichensprache(n) wurden auf eine formale reduziert, als scheinbar »universale«, jedoch vor allem westliche Sprache der Kunst. Nur in diesem Zusammenhang kann die Ornamentik fremder Kulturen umstandslos und ebenso entkontextualisiert in die Geschichte einer globalen Kunst integriert werden. Der Blick führt zirkelschlüssig zum eigenen Fühlen und Denken zurück – und zu einem Wunschbild vom »Anderen«.

Die Kieler Künstlerin Silke Radenhausen stellt und beantwortet das Thema – nicht erst in der Installation des ethnologischen Museums im Schloss HohenTübingen – viel radikaler: ohne das falsche Versprechen eines einverleibenden Zugangs zu einer fremden Kultur oder einer gerechten Ver-

3 | *Zur widersprüchlichen Diskussion des Ornaments bezogen auf die Architektur vgl. Michael Müller, Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis. Frankfurt a.M., 1977, v.a. Kap. I, VI und VIII*

4 | *Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, 1893, ein Buch, das ohne das Lexikon: The Grammar of Ornament von Owen Jones, London, 1856, deutsch London und Leipzig, 1865 nicht denkbar gewesen wäre.*

5 | *Vgl. dazu den Katalog: Silke Radenhausen, Grammar of Ornament. 2. erweiterte Auflage 2001 (Kiel 1997), u.a. die Texte v. Ines Lindner und Sigrid Schade*

6 | *Vgl. Müller a.a.O. u.a. S. 12 ff. Selbst Autoren, die das Ornament ablehnten, z.B. Adolf Loos, sahen in ihm den Ursprung der Kunst. Diese Bewertung, die die Zivilisationsgeschichte als eine sich vom Ornament (und also auch von den primitiven Kulturen) wegbewegende kulturelle Dynamik begreift, fügt sich in den kolonialen Blick einer Entwicklungsgeschichte, in der man selbst den Endpunkt darstellt, ein. Ebd. S. 118 ff.*

söhnung mit kolonialen Erbschaften, ohne das Konzept einer »Weltkunst«. Spätestens seit 1984, mit Beginn der Arbeit an dem Projekt der »Topologischen Tücher«, ein Begriff, der auf die genähten Bilder und hybriden Kartographien der Installation im Schloss Hohentübingen besonders gut trifft, hat Silke Radenhausen die unausgesprochenen Voraussetzungen der Moderne kritisch befragt und kenntlich gemacht[5]: durch ihren Umgang mit der (z.T. gefärbten) Leinwand, ihrer speziellen Technik des Ineinandernähens von Stoffteilen (siehe Abb. S. 13) und durch die taktilen Bildobjekte, die klassische Bildvorstellungen (Rechteckigkeit, Rahmung, Flächigkeit) geradezu verspotten. Sie begegnete damit der traditionellen Abwertung angewandter Kunst in der Hierarchie der Gattungen, die das Ornament mit betraf, auch wenn es seit dem 19. Jahrhundert als »eigene« Kunstform wahrgenommen wurde.[6] Radenhausen ironisierte die heroische Entwicklungsgeschichte der Moderne und deren Konzept der »Überwindung« der dem »Weiblichen« zugeschriebenen Materie und der Materialität.

Die »Reise nach Tübingen zu den Shipibo-Conibo« – eine Formulierung, die impliziert, dass es sich nicht um eine Reise nach Peru zu den Indianern

am Ucayali-Fluss selbst, sondern um eine Reise zu einer ethnographisch-musealisierten Fassung ihrer Repräsentation handelt –, diese Reise wurde gewissermaßen vorbereitet durch die Auseinandersetzung Silke Radenhausens mit Owen Jones' enzyklopädischer Ornamentgrammatik, in ihren »Paraphrasen« zu »Grammar of Ornament«.[7] Jones' Schautafeln von Ornamenten fremder Kulturen haben selbst ornamentalen Charakter.[8] Die Leinwand-Objekte Radenhausens geben dem Ornament eine körperliche Dimension zurück, ohne vorzutäuschen, dass ein »Originalzusammenhang« nachträglich wiederhergestellt werden könnte. Die Figuration ihrer Faltenbildung changiert unentscheidbar zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem und verspottet damit auch das Konzept einer universalen Sprache.

Für die Installation im Schloss Hohentübingen sah sich Radenhausen damit konfrontiert, eine künstlerische Antwort auf die Nachbarschaft ornamentierter Gefäße und Stoffe der Shipibo-Conibo-Indianer finden zu müssen. Wie andere Künstler vor ihr, nahm sie die formale Anregung der Ornamentik auf. Indem sie sich aber nicht nur auf die ungewohnten Objekte einer anderen Kultur bezieht, sondern auch auf die der eigenen, die bei entsprechender Betrachtung ebenso fremd werden können, verschränkt sie die Erfahrung der Unzugänglichkeit mit der der Gewohntheit. Im Ineinandernähen oder Zusammenstellen von verschiedenen Ornamentmotiven, nämlich solchen der Shipibo-Conibo und solchen des nicht nur von Touristen ebenfalls als pittoresk wahrgenommenen Tübinger Fachwerks, wird eine »Gleichbehandlung« des Fremden und des Eigenen vorgeschlagen, die keine Gleichmacherei bedeutet, sondern auf die besondere entkontextualisierende Umgebung der Institution Museum aufmerksam macht. Aus der entfremdeten, fragmentierten und reperspektivierten Präsentation der eigenen Kultur (des Fachwerks, eines Autos, einer topographischen Karte mit ihren Sonderzeichen) können wir darauf schließen, dass die Präsentation von Gegenständen einer anderen Kultur ebenso von den Bedeutungen abgeschnitten wurde, die sie im Kontext von Gebrauch, kollektiver und individueller Kommunikation, von Riten und Verhaltensregeln, von Überlieferung und Erinnerung gehabt haben. Mit dem Einbezug der Muster und Sonderzeichen einer (westlichen) Kartographie gibt uns Silke Radenhausen auch einen Hinweis darauf, worin solche Zusammenhänge bestanden haben könnten.[9] Kein Einverleiben einer fremden Kultur also, sondern die Anerkennung der Differenz, der grundlegenden Unzugänglichkeit der fremden und der potentiellen Fremdheit der eigenen Kultur.

7 | *Zuerst ausgestellt in der Stadtgalerie Kiel, 1997*

8 | *Dazu Sigrid Schade in Kat. Silke Radenhausen, Grammar of Ornament, a.a.O. S. 55*

9 | *Dabei bezieht sie sich auf die Dissertation von Angelika Gebhart-Sayer, Die Spitze des Bewusstseins – Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo. Hohenschäftlarn, 1987*