

Sigrid Schade

Postkoloniale Reisen und Ornamente.

Zur Installation von Silke Radenhausen im Museum des ethnologischen Instituts im Schloss Hohentübingen¹

Zur Zeit der Vorbereitung der Ausstellung *Hybride Topographien* war die internationale Kunstwelt in Erwartung der ersten documenta (XI, 2002), die von einem nicht-europäischen, nicht-us-amerikanischen, nicht-weißen Leiter (Okwui Enwezor) konzipiert wurde. Schon im Vorfeld wurden die gesellschaftspolitischen und ökonomischen Themen, die in den vorangegangenen, als Plattform bezeichneten Konferenzen thematisiert wurden, als *kunstfremde* Veranstaltungen betrachtet und wie schon bei seiner Vorgängerin Catherine David wurde moniert, dass die KünstlerInnenliste bis zur Eröffnung der documenta selbst den Kritikern vorenthalten wurde. Seit dem die in manchen Teilen überraschend konventionelle documenta XI eröffnet wurde, überschlagen sich die Kritiker mit Lob, was nicht zuletzt das documenta-Team um Okwui Enwezor misstrauisch machen müsste. Gleichzeitig sind diejenigen, die nach den verschiedenen Konferenzen in aller Welt erwartet hatten, dass koloniale und postkoloniale Themen als Kontext der zeitgenössischen Kunst im Mittelpunkt stünden, etwas ratlos. Beides scheint Symptom dafür zu sein, dass postkoloniale Erbschaften und kritische Positionen nicht so eindeutig zu identifizieren sind. Bezugnahmen von KünstlerInnen aus außereuropäischen und außer-us-amerikanischen Ländern auf die dominante westliche Medienkultur kategorial zu unterscheiden, also danach zu befragen, inwieweit es sich um Anpassungsleistungen oder um kritische Kommentare zur Globalisierung und/oder zu den westlichen Adaptionen der eigenen Kulturen handelt, wird einige intellektuelle Anstrengungen erfordern. Und auch die westliche Kunst, westliche KünstlerInnen bewegen sich zwischen der Scilla der Fortsetzung der Vereinnahmung fremder Kulturen und der Charybdis der political correctness, die nicht selten ohne eine künstlerische überzeugende Formulierung auskommt.

Es bleibt die Anerkennung, dass sich bereits im Vorfeld der documenta XI ein breites Diskussionsfeld zwischen KünstlerInnen und AusstellungsmacherInnen eröffnet hat, in dem die Problematik einer zukünftigen *Weltkunst*, also der Integration nicht-westlicher KünstlerInnen unter dem Vorzeichen des Primats und der Dominanz westlicher Kunstkonzepte und -märkte zumindest sichtbar gemacht werden konnte, und teilweise lässt sich diese Problematik auch in den künstlerischen Arbeiten verfolgen, die auf der documenta selbst zu sehen sind.

Dies trifft nicht auf alle Bemühungen künstlerischer und kunsthistorischer Praxis zu, welche mit einem ebensolchen Anspruch auftraten.

So wurde zum Beispiel in der Ausstellung *Ornament und Abstraktion* in der Fondation Beyeler in Basel 2001 sowie in anderen westlichen Kunsthauptstädten

erneut nach dem Verhältnis von Abstraktion und Ornament, von angewandter und *freier, reiner* Kunst und von nicht-westlicher und westlicher Kunst gefragt, wobei die Antwort das Verhältnis in eben jene Tradition einschrieb, in der das Verstehen der anderen Kultur immer schon im Rahmen der hegemonialen Prämissen eine Interpretation aus westlicher Sicht bedeutete.²

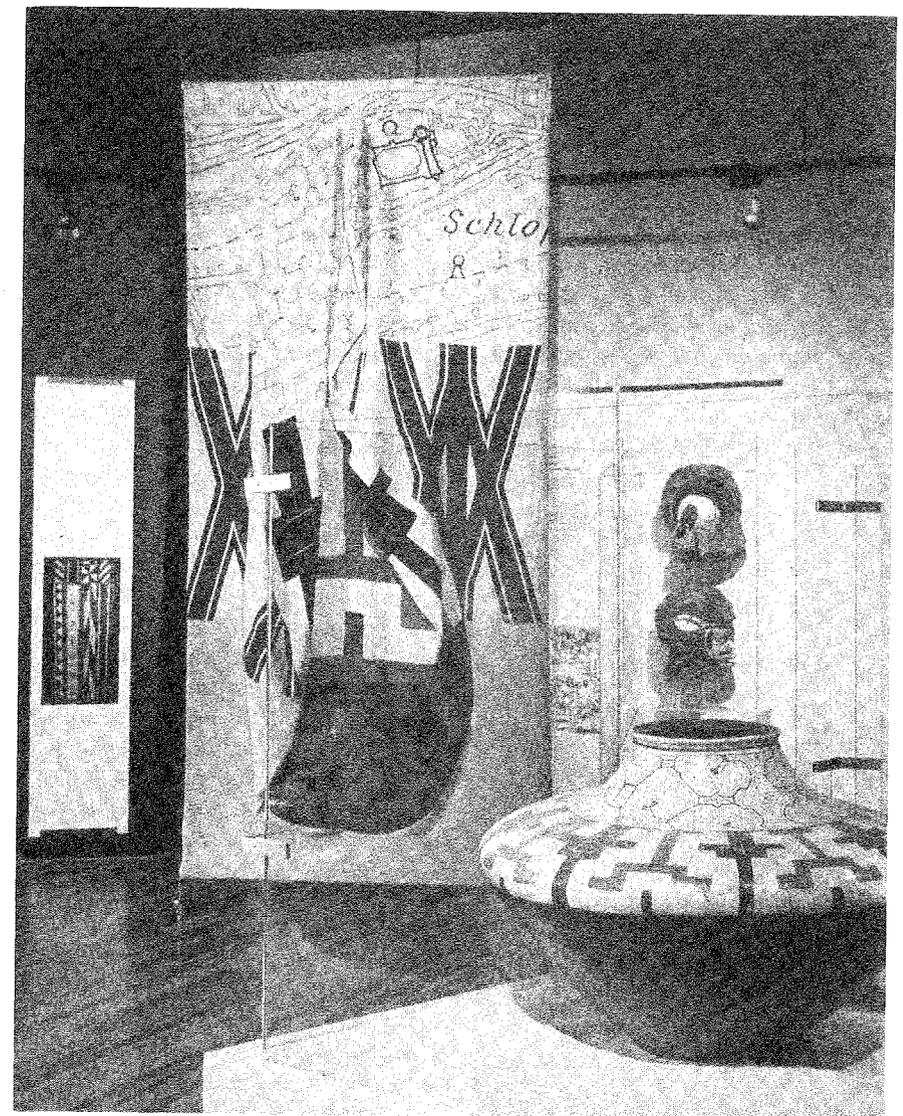
Das Ornament sollte in dieser Ausstellung als *heimlicher Passagier* der abstrakten europäischen Moderne, als universale Kunst-Sprache im Zeitalter der Globalisierung und des neuen Schubs von technisierten (digitalisierten) Bildern (wieder)entdeckt werden und nicht zuletzt als *Brücke* zu anderen Kulturen 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?“³

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 Blick sich nicht Wiederholen sollten, 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 erkaufte durch eine neue Enthistorisierung des Ornaments, wie sie der Historismus bereits geleistet hatte⁴: durch die Konstruktion einer *reinen* Stil- oder Formgeschichte des Ornaments.⁵ 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 Versöhnung mit kolonialen Erbschaften, ohne das Konzept einer *Weltkunst*.⁶

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 gemacht⁷: 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.⁸ Radenhausen ironisierte die heroische Entwicklungsge-

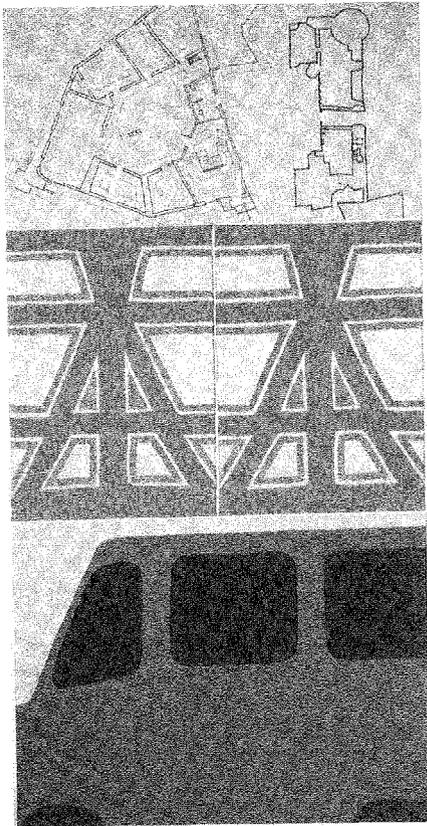


1 Silke Radenhausen, *Hybride Topographien*, Museum Schloß Hohentübingen 2001/2; u. a.: Jisosa Canaillio Martinez: Gefäß *ani chomo* aus Caimito bei Imiria Cocha, Peru und Silke Radenhausen: *Hybride Topographien 1/01*, 2001, Leinwand, ca. 290 x 130 cm.

schichte 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*.⁹ Jones' Schautafeln von Ornamenten fremder Kulturen haben selbst ornamentalen Charakter.¹⁰ Die Leinwand-Objekte Radenhausens geben dem Ornament eine körperliche Dimension zurück, ohne vorzutäuschen, dass ein *Original-zusammenhang* nachträglich wiederhergestellt werden könnte.

Die Figuration ihrer Faltenbildung changiert unentscheidbar zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem und verspottet damit auch das Konzept einer universalen Sprache.



2 Silke Radenhausen, *Hybride Topographien* 11/01, 2001, Leinwand 246 x 126 cm.

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. (Abb. 1) 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 (Abb. 2), verschränkt sie die Erfahrung der Unzugänglichkeit mit der der Gewohnheit. 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.

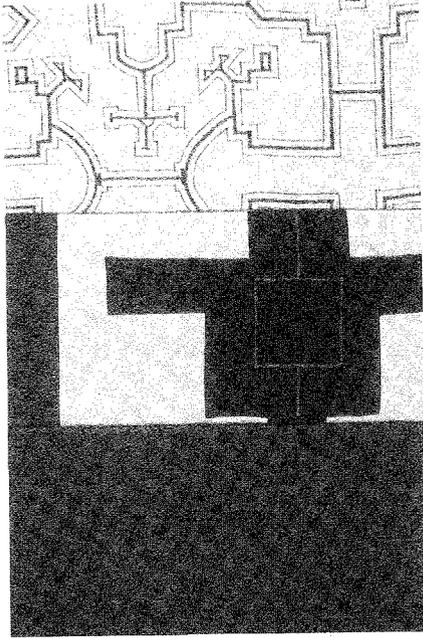
Aus der entfremdeten, fragmentierten und reperspektivierten Präsentation der eigenen Kultur (des Fachwerks, eines Autos, einer topographischen Karte mit ihren Sonderzeichen) können wir, die Besucher dieser Ausstellung, schließen, dass die Präsentation von Gegenständen einer anderen Kultur ebenso von ihren Bedeutungen abgeschnitten wurde. Die Muster, denen wir im Alltag begegnen, oder die uns geläufig sind, haben für uns auch dann, wenn wir die historische und/oder regionale Bedeutung nicht mehr kennen (das wären z.B. Konnotationen, die mit dem alemannischen Fachwerk verbunden sind, wie die Figur des *Wilden Mannes* etc.) eine Bedeutung, und sei es eine touristische, in der das Fachwerk z.B. als Zeichen für eine bestimmte Landschaft, ein Lebensgefühl oder eine Heimatvorstellung steht). Sie aus dem Kontext heraus als Abstraktion vorgehalten zu bekommen, bedeutet eine Entkontextualisierung, eine Denotation, deren Erfahrung wir auf die Wahrnehmung der scheinbar so abstrakten Muster der Indianer übertragen können: wir kennen diese nicht, aber wir können vermuten, dass sie im Kontext ihres Gebrauchs, im Zusammenhang kollektiver und individueller Kommunikation, im Rahmen von Riten und Verhaltensregeln, von Überlieferung und Erinnerung ihre besonderen, möglicherweise nicht eindeutigen und auch historisch verschobenen Bedeutungen gehabt haben oder haben.

Das Bewusstsein des Nicht-Wissens kann neugierig machen darauf, sich die Kenntnisse zu beschaffen, deren es für eine Lektüre bedarf, die eben gerade nicht auf der Suche nach einer universalen allgemeingültigen Sprache ist, sondern die mit dem Unvermuteten, dem Fremden, dem Nicht-Bekanntem rechnet, ohne es sofort in der Signifikantenkette der eigenen Kultur zu verorten, und sei es im Rahmen einer Vorstellung von Abstraktion, die im Ornament universalgültige Formsprachen zu erkennen vorgab.

Mit dem Einbezug der Muster und Sonderzeichen einer (westlichen) Kartographie gibt uns Silke Radenhausen nicht zuletzt auch einen Hinweis darauf, worin solche Zusammenhänge bestanden haben könnten.¹¹ Diese sind im Rahmen ethnologischer Forschungen beschreibbar. Silke Radenhausens Arbeit will aber eines nicht sein: eine Repräsentation oder gar ein Ersatz für die ethnographische Forschung selbst, die als Wissenschaftsparadigma eine eigene Tradition kolonialisti-

scher Instrumentalisierung aufweist, mit der sie sich im Rahmen ihrer eigenen Möglichkeiten auseinandersetzen muss.

Es geht Silke Radenhausen nicht um das Einverleiben einer fremden Kultur, sondern um die Anerkennung der Differenz, der grundlegenden Unzugänglichkeit der fremden und der potentiellen Fremdheit der eigenen Kultur. (Abb. 3)



3 Silke Radenhausen, Hybride Topographien IV/01, Nr. 4, 2001, Leinwand, 90 x 60 cm. (alle Abbildungen © Silke Radenhausen).

PS.: Die Kooperation mit der Kieler Künstlerin Silke Radenhausen nahm ihren Anfang in der AG Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, deren Sprecherinnen Irene Below und ich von 1992 bis 1998 waren. Ich danke meiner Kollegin Irene Below nachträglich für die vielen Diskussionen und Anregungen, die meine weitere Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlerinnen stark beeinflusst hat. In diesen Diskussionen ging es immer darum, dekonstruktive Subjektheorien und die Entmythisierung von Kunst und Kunstgeschichte nicht selbst wiederum als hegemoniale Haltung den KünstlerInnen entgegenzuhalten, sondern in ihnen und ihrer Arbeit Verbündete zu sehen und zu einem produktiven Austausch zu kommen, der die individuelle Leistung aller Beteiligten zu würdigen versteht.

- 1 Leicht veränderte Fassung des Textes aus: Silke Radenhausen. Hybride Topographien. Leinwandobjekte einer Reise nach Tübingen zu den Shipibo-Conibo (Ausst.-Kat.), Museum Schloß Hohen-tübingen, 2001; eine stark erweiterte Fassung wird 2003 in Basel erscheinen unter dem Titel: WissensArten. Künstlerischer Transfer zwischen den Kulturen, in: SchnittStellen. 1. Basler Kongress für Medienwissenschaft 2002. Hrsg. v. S. Schade, G. C. Tholen, u.a.
- 2 Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog (Ausst.-Kat.), Fondation Beyeler, Basel. Hrsg. v. Markus Bröderlin. Köln 2001.
- 3 Bröderlin, wie Anm. 2, S. 511.
- 4 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.
- 5 Alois Riegls *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) ist ein Buch, das ohne das Lexikon *The Grammar of Ornament* von Owen Jones (London 1856; deutsche Ausgabe: London/Leipzig 1865) nicht denkbar gewesen wäre.
- 6 Inzwischen ist die Ausstellung auch in der Galerie der Universität Oldenburg

zu sehen gewesen, vgl. Hybride Topographien (Ausst.-Kat.), Galerie der Carl von Ossietzky Universität, Oldenburg 2002; beide Kataloge von Radenhausen zu beziehen über: silke@radenhausen.de.

- 7 Vgl. dazu: Silke Radenhausen, Grammar of Ornament (Ausst.-Kat.), Kiel (1997), 2. erweiterte Auflage 2001, u.a. die Texte von Ines Lindner und Sigrid Schade.
- 8 Vgl. Müller, wie Anm. 4, u.a. S. 12ff. 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) weg-bewegende kulturelle Dynamik begreift, fügt sich in den kolonialen Blick einer Entwicklungsgeschichte, in der man selbst den Endpunkt darstellt, ein. Ebd. S. 118ff.
- 9 Zuerst ausgestellt in der Stadtgalerie Kiel, 1997.
- 10 Dazu Sigrid Schade in: Silke Radenhausen, Grammar of Ornament (Ausst.-Kat.), wie Anm. 7, S. 55.
- 11 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.