

Es sind nicht viele Vitrinen, nicht viel Raum – verglichen mit dem, den die Besucher des Wiener Völkerkundemuseums dieser Tage durchmessen, wenn sie, unten im Parterre, versuchen, die von Saal zu Saal mit steigender Assoziationsfreiheit bzw. Verwirrungskraft ausgelegten Schamanenutensilien (oder: was man heute alles dafür halten kann) zu orten. Doch wer gleich hinterm Eingang links abbiegt, die Stiege hoch, steht nicht nur nach drei, vier Schritten einem imposant orangefarbenen Ding gegenüber, das aussieht wie eine, vielleicht für den brasilianischen Karneval erfundene, Kreuzung zwischen einem Mob und der Kopfbedeckung eines vorm Buckingham Palace paradierenden Wachsoldaten. Er oder sie trifft vor allem auf eine kleine, gut durchdachte Ausstellung: Unter dem Titel „austausch. Kunst aus dem südlichen Afrika um 1900“ hat Barbara Plankensteiner, Leiterin der afrikanischen Abteilung des Museums, aus dessen Bestand 140 Exponate zusammengestellt, die zunächst eins gemeinsam haben: Sie wurden vor zirka 100 Jahren von österreichischen bzw. deutschen Expeditionsteilnehmern eingetauscht...

Zum Beispiel die auffällige Haube aus ehemals leuchtend roten, jetzt ins Orange verblaßten Papageien-schwanzfedern: Sie ist wahrscheinlich ein – enorm wertvolles – Geschenk des legendären, arabischen Händlers Tippo Tipp, der um 1877 im Westen und Nordwesten des Tanganyikasees weite Gebiete beherrschte. Schon vor der von Bismarck einberufenen Berliner Konferenz 1884, bei der die führenden europäischen Nationen die noch freien Landstriche Afrikas unter sich aufteilten, hatten dort zunehmend reiche Händler die politische Macht übernommen. Händler waren auch die Ansprechpartner, Mittelsmänner und Lieferanten der „Kolonialherren“, die in den nächsten Jahrzehnten immer mehr das Elfenbein, die Roh-

„Etwas sehr Nabes und gleichzeitig sehr Menschliches“ zu machen, das war das Ziel des neben Barnett Newman, Jackson Pollock und Willem de Kooning wohl berühmtesten Maler der sogenannten New Yorker Schule. Wie sehr ihm das gelungen ist, zeigt eine umfangreiche Ausstellung in Paris, die mit rund 70 Werken aus den renommiertesten privaten und öffentlichen Sammlungen einen ausgezeichneten Überblick über Werk und Werdegang des großen amerikanischen Avantgarde-Künstlers verschafft. Die Ausstellung bietet Gelegenheit zur Begegnung mit bekannteren, aber auch mit unbekannteren Bildern, insbesondere mit denjenigen aus der frühen, realistischen Periode der dreißiger Jahre. Gut dokumentiert sind die Werke aus der mittleren Schaffenszeit, die den Einfluß des französischen Surrealismus aufzeigen und deutlich machen, wie radikal der Umbruch in Form und Sprache war, der Ende der vierziger Jahre Rothkos letzte Phase einleitete. Die sogenannte klassische Periode des Künstlers, ab 1949 bis zu seinem Tod im Jahr 1970, wird mit über der Hälfte aller gezeigten Bilder bestens abgedeckt. Zu sehen sind hier auch exklusiv einige Werke aus der Serie Seagram Murals (1958 bis 1959), eine Auftragsarbeit für das gleichnamige Hochhaus in New York sowie solche aus dem Umfeld der Arbeiten für die Bildausstattung der Universitätskapelle Saint-Thomas in Houston (1964 bis 1967).

Kruzifix und Papageienhut

Eine Ausstellung zum Einfluß der Kolonisten auf Afrikas Kunst

Von Birgit Schwaner



Nonne oder Missionarin?

stoffe und Bodenschätze des durch jahrhundertelangen Sklavenhandel ausgebeuteten Kontinents beanspruchten. Und ihrerseits vor allem Waffen und Branntwein ins Land brachten. Forscher, Abenteurer und Missionare, die im Troß der selbsternannten Eroberer und Entdecker kamen oder dessen Vorhut bildeten, förderten auf ihre Weise den Handel: Durch den Erwerb von Ritual- und Gebrauchsgegenständen, die sie gegen Kleidung, Stoffe, Glasperlen o. ä. eintauschten, beeinflussten sie via Nachfrage nicht nur die Produktion, sondern auch die Form des Hergestellten. Während man in Europa „afrikanische Stammeskunst“ als Be-

weis eines – von der westlichen, selbstverständlich als überlegen aufgefaßten Zivilisation noch unbeeinflussten – „natürlichen“ Stilvermögens sogenannter „primitiver Völker“ zeigte, zogen Kolonisten etwa den Kongo entlang, ins „Herz der Finsternis“, und fragten nach „Kuriösem“. Wo sie nicht durch ihr sonderbares Aussehen und Auftreten in die Afrikanische Kunst eingingen...

So findet sich unter den Holzfiguren auch ein Paar, das einen Missionar entweder mit seiner Frau oder einer Nonne darstellt: Der Mann schiebt den rechten Zeigefinger ratlos unter die Oberlippe, während die Frau ein geöffnetes Buch hält, wie geistesabwesend. Treffende Charakterisierung im Katalog: „Beide Figuren sind aus leichtem Holz geschnitzt und roh, fast schlampig gearbeitet. Sie machen einen unbeholfenen, geradezu dümmlichen Eindruck.“ Eine andere Figur, wohl portugiesischer Typ, sitzt auf einem Faß, stützt die Arme auf die Oberschenkel und hält in einer Hand ein Glas, in der anderen eine Flasche – beides „sind verbreitete Attribute bei Europäerdarstellungen und verweisen vermutlich auf den hohen Alkoholkonsum der Weißen, wie auch auf die zentrale Rolle von Schnaps als Handels- und Tauschprodukt“. Weiters hält eine große Frau einen kleinen Mann im Arm. Er trägt Uniformmütze und -jacke, aus dem Bund seines, eher später angebrachten, Lendenschurzes, weist ein vergleichsweise riesiges Glied himmelwärts... man ist sich nicht sicher, aber auch er könnte Europäer sein. Schließlich waren die zivilisierten Weißen für ihre rücksichtslosen Ausschweifungen bekannt.



Missionar, dümmlich.

Fotos: Mus. f. Völkerkunde

Auch die Tatsache, daß hauptsächlich Waffen erworben und gesammelt wurden, läßt darauf schließen, daß vielen Männern, Gründerzeitvätern, die Reise nach Afrika wenigstens nebenher zur Erfüllung regressiv-aggressiver Fantasien verschiedenster Art dienen konnte: Das Vorurteil, sich inmitten gefährlicher, „wilder“ Menschen aufzuhalten, ist heute längst als Projektion enttarnt. So sind Figuren wie die oben erwähnten vereinzelt auch (satirische)

Versuche, das „Trauma der Unterdrückung“ (Barbara Plankensteiner) zu kompensieren.

Daß gerade Waffen hier wenig zu sehen sind, gereicht der Ausstellung zum Vorteil. Die Konzentration bleibt bei den Holzfiguren, Schnupftabakdosen, Nackenstützen, Stäben, Gefäßen u. a., auf die ein genauer Blick mehr als lohnt. Ob das Dekkelgefäß in Form einer Suppenterrine, das Kruzifix, an dem ein schwarzer Jesus hängt, der Stab, dessen geschnitzter Kopf einen deutschen Offizier mit Tropenhelm zeigt. Ob die zum Gedenken an tote Ahnen weißbemalten Skulpturen (weiß ist in Afrika die Farbe des Todes), die kunstvollen Häuptlingszepter oder der mit importierten Glasperlen geschmückte Lendenschurz – was hier zu sehen ist, zeigt uns auch die Synthese, den Blick „von der anderen Seite“: Auf Elfenbeinschnitzereien sind Europäer im Gegensatz zu Afrikanern mit Schuhen dargestellt worden. Wo Vorhängeschlösser zu sehen sind, ist das exotische Besitzdenken der Weißen gemeint – und der Hinweis auf die Sklaverei.

Es geht, wie schön, einmal nicht um Magie oder den Einfluß Afrikas auf westliche Künstler, sondern um die stillichere Weise, wie Materialien und Motive aus dem europäischen Kulturkreis in den südlichen Ländern Afrikas angenommen, verarbeitet, dargestellt wurden. Immerhin erhielt man die ersten Glasperlen vor bald 1.000 Jahren aus dem römischen Reich, begegnete den ersten portugiesischen Siedlern vor rund 400 Jahren in Luanda...

Ja, ein Fazit der „austausch“-Schau ist sicher: Falls Sie Europäer sind, Sie werden sich als Barbar fühlen. Ansonsten: bereichert, gespiegelt.

Die Ausstellung kann auf jeden Fall bis Jahresende besucht werden, möglicherweise auch länger. Das Museum für Völkerkunde ist täglich außer Dienstag von 10 bis 16 Uhr geöffnet. Dort erhält man auch den Katalog zur Ausstellung.

Erhabenen moderner Kunst – dürfte auch den hohen Bekanntheitsgrad des Malers ausmachen.

Ein Maler des Erhabenen

Mark-Rothko-Retrospektive in Paris

Von Roland Merk

Mark Rothko, eigentlich Marcus Rothkowitz, ist der Sohn einer aus dem russischen Dvinsk stammenden und 1913 in die Vereinigten Staaten emigrierten jiddischen Familie. In Portland, Oregon, aufwachsend, lernt er schnell das neue Umfeld kennen, doch bewahrt er seine kontinentaleuropäische Kultur. Er begeistert sich für Literatur und Musik und studiert die Bücher der klassischen Philosophen. Friedrich Nietzsches Werk „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ wird ihm nachhaltig beeinflussen. Dessen Bestimmung, daß Musik und tragischer Mythos in gleicher Weise Ausdruck des Dionysischen seien und einer Region angehörten, „in deren Lustaccorden die Dissonanz ebenso wie das schreckliche Weltbild reizvoll verklingt“, findet bei Rothko seinen Niederschlag nicht allein in seinen Bildern der mittleren Periode, die thematisch um Mythos und Tragödie kreisen, sondern betrifft sein gesamtes Schaffen. Musik war ihm nicht nur die stete Begleiterin, sondern er wollte die Malerei „in den Rang der Emotionen der Musik und Poesie erheben“, die Tragödie war ihm nicht nur ein Moment unter anderen, sondern Wesen eines Willens, der der Welt in Tantalusqual die künstlerische Form aufprägt. Selbst dort, wo das „schreckliche Weltbild reizvoll verklingt“ in der Ruhe seiner monumentalen und farbigen Werke der fünfziger Jahre – eine Ruhe, die den Bildern ihre unvergleichliche Qua-

lität verschafft –, spürt man gleichwohl die verhaltene Unruhe dahinter, die in den allerletzten Werken des Künstlers kurz vor dessen Freitod offen und abgründig in nackter, schwarzer Farbe hervortritt.

Dem Chaos seine Form abgewinnen, Bewegung zum Stillstand bringen – so ließe sich Rothkos Schaffen charakterisieren, und dieser Grundzug läßt sich schon in seinen Bildern aus der frühen Zeit ausmachen. Rothko, der ab den zwanziger Jahren in New York an der Art Students League Malerei studiert und sich zunächst für den Akt interessiert, später jedoch unter dem Einfluß der Bilder Cézannes sich dem Stilleben und der Erforschung des Raums zuwendet, malt Menschen, Straßen- und Metroszenen so, als wären sie buchstäblich nature morte. In seinen frühen, an den Stil Edward Hoppers erinnernden Bildern wie etwa Entrance to Subway (1938) und Slow Swirl at the Edge of the Sea (1944), jenes Bild, das den Übergang zum großen Format ankündigt, friert er äußere Bewegung ein, sistiert die Dauer zum Augenblick. Mit dunklen, verhaltenen Farben macht Rothko das Exterieur zum Interieur eines zeitlosen, metaphysischen Blicks. Gleiches gilt auch für seine Bilder, die unter dem Einfluß des Surrealismus entstanden. In dessen Affinität zur gestalteten Ruhe findet Rothko seine künstlerische Verwandtschaft. Mit Joan Miró und insbesondere mit Max Ernst setzt sich Rothko rege

auseinander. Der Künstler entdeckt den Kontinent des Unbewußten, Motive wie Vögel und Pflanzen erinnern entfernt an die Ikonographie von Max Ernst. Leicht läßt sich das anhand seines Bilds Hierarchical Birds (1944) feststellen. Doch Rothkos surrealistische Zeit bleibt nur eine Zwischenstation auf dem Weg zu einer totalen Abstraktion, die die gegenständliche Welt vollends hinter sich zurückläßt, und die Malerei zum Schauplatz luzider, transzendenter Emotionen macht.

Daß moderne Kunst sich „keinem Vorbild beugt“, nicht die Natur nachahmt, sondern vielmehr „versucht, darzustellen, daß es ein Nicht-Darstellbares gibt“ – so der Pariser Philosoph Jean-François Lyotard –, veranschaulichen die Werke der klassischen Periode Rothkos. Erhaben schlagen sie dem Betrachter ihre auratischen Augen auf, so als wären die Tage des „Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (Walter Benjamin) längst vorbei, rätselhaft laden sie zu einer ästhetischen Erfahrung ein, die den Betrachter nicht unverwandelt stehen läßt. „Keiner geht in das Kunstwerk ein als das, was er ist“ – wie wahr dieser Gedanke Theodor W. Adornos ist, läßt sich beim Betrachten der Bilder leicht überprüfen. Solche nichtalltägliche, erhabene Erfahrung, die man bei Rothko wie bei Newman machen kann – Newman sprach in einem Essay mit dem Titel The Sublime is Now vom

„Zwei Eigenschaften können meine Bilder haben. Sei es, daß deren Oberfläche sich ausdehnt und sich nach allen Richtungen hin öffnet, sei es, daß sie sich von allen Richtungen her zusammenzieht und schließt. Zwischen diesen beiden Polen findet man alles, was ich zu sagen habe.“ – Und das ist nicht wenig! Rothkos Formulierung wiedergibt die Essenz seiner Kunst exakt. Seit den Bildern, die seinen Ruhm begründeten – den Multiforms aus seiner Umbruchszeit von 1949 – bis hin zu seinen letzten Werken, ist die Bilddramaturgie genau auf diese beiden Momente des Sich-Ausdehnens oder Sich-Zusammenziehens aufgebaut. Die Farben seiner übereinander gestellten Rechtecke mit verschwommenen Konturen auf monochromem Hintergrund skalieren die Emotionen von intensiver Ausdehnung bis zu jähem Verschluss. White, Red on Yellow (1958) lädt zu einer Erfahrung ein, als wäre die weiße Fläche das Fenster zum „Ganz Anderen“, während die späten Bilder mit zumeist schwarzer Farbe auf einem noch schwärzeren Hintergrund verstummten, sich hermetisch verschließen. Rothkos Ziel war es, alle Widerstände „zwischen dem Maler und der Idee, zwischen der Idee und dem Betrachter“ aufzuheben, um so „erneut zu atmen, die Arme auszustrecken“ – und man möchte hinzufügen, um die Welt und deren Rätsel erneut zu umarmen. Wie Mark Rothko dazu imstande war, zeigt diese gelungene Ausstellung.

Die Ausstellung dauert bis zum 18. April. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Katalog Mark Rothko, Paris-Musées, 292 S., 295 FF.