

Art Education Research No. 6/2012

Christian Kravagna

The originality of modernism and other western myths: Art in the (post-)colonial interstice¹

In einem für die postmoderne Neubetrachtung der Kunstgeschichte der Moderne bedeutsamen Aufsatz hat Rosalind Krauss zu Beginn der 1980er Jahre einen «Mythos» analysiert, der die moderne Kunst und das Selbstverständnis ihrer Protagonist_innen geleitet hätte. In «The Originality of the Avant-Garde» demonstrierte Krauss, dass die einzelnen Avantgarden des späten 19. und 20. Jahrhunderts, so sehr sie auch bestrebt waren, sich von einander abzugrenzen, durch eine Kultur des Originals, einen Kult der Originalität geeint waren: «One thing only seems to hold fairly constant in the vanguardist discourse and that is the theme of originality» (Krauss 1986: 157). Den künstlerischen Avantgarden ging es nach Krauss nicht allein darum, etwas Neues, noch nicht da Gewesenes zu produzieren, um sich dadurch eine Position der Einzigartigkeit zu verschaffen, sondern sie proklamierten mehr und Grundsätzlicheres als das: «More than a rejection or dissolution of the past, avant-garde originality is conceived as a literal origin, a beginning from the ground zero, a birth» (ebd.). Der Begriff der Avantgarde selbst wäre nach Krauss eine Funktion dieses Diskurses der Originalität. Das Original ist ein nicht abgeleitetes Kunstwerk, geboren aus einem Zustand der Reinheit, der häufig mit der Unschuld des Kindes verglichen wird. Krauss zitiert Brancusi – «when we are no longer children, we are already dead» (ebd.) – aber man kann bis Baudelaire zurückgehen, der 1863 in seinem Aufsatz «Der Maler des modernen Lebens» das künstlerische Genie mit der freien und unverbildeten Wahrnehmung des Kindes in Verbindung brachte: «Das Kind sieht alles im Lichte der Neuheit; es ist immer berauscht» (Baudelaire 1863/1990: 296). Das Genie ist nach Baudelaire «nichts anderes als die freiwillig wiedergefundene Kindheit, die nun, um sich Ausdruck zu verschaffen, begabt ist mit mannbar-

Organen und mit dem analytischen Geist» (ebd.). In diesen Worten wird deutlich, wie sehr die Idee der ursprünglichen Schöpfung mit einem Konzept von Männlichkeit verknüpft ist. Baudelaire definiert aber auch die Reinheit der künstlerischen Weltwahrnehmung und die Originalität seiner Schöpfung als Freiheit von der Zweckgebundenheit, mit der die meisten Menschen die Welt betrachten, sodass sie «der tatsächlichen Phantastik des Lebens gegenüber merkwürdig abgestumpft» wären (ebd.: 303). Der Diskurs der Originalität ist an eine Vorstellung von der Autonomie der Kunst gebunden. Das Original ist frei von einem Vorbild, authentisch, und wie Krauss gezeigt hat, in scharfer Opposition zur Nachahmung, zur Kopie, zur Wiederholung:

«The discourse of originality [...] represses and discredits the complementary discourse of the copy. Both the avant-garde and modernism depend on this repression.» (Krauss 1986: 168)

Im Schlussabschnitt ihres Textes nimmt Rosalind Krauss auf einige zeitgenössische Künstler_innen Bezug, die sich, wie etwa Sherrie Levine, mit einer «postmodernen» Einstellung der Dekonstruktion des modernistischen Mythos der Originalität widmen.

Zwei Jahrzehnte nach ihrem Aufsatz veröffentlichte Rosalind Krauss gemeinsam mit Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh und Hal Foster, drei weiteren bedeutenden Vertretern einer modernismuskritischen Kunstgeschichte der Moderne, einen umfangreichen Band zur Kunst des 20. Jahrhunderts. *Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism* kann als Versuch gewertet werden, die von psychoanalytischen, neo-marxistischen und poststrukturalistischen Ansätzen geleitete ideologiekritische Betrachtung der Kunst und Kunstkritik des vergangenen Jahrhunderts und ihrer dominanten Kanonbildungen, die diese um die US-amerikanische Kunstzeitschrift *October* gruppierten Autor_innen in den letzten dreißig Jahren etabliert hatte, in ein Überblickswerk einfließen zu lassen, das eine Art alternativen, kritischen

¹ Dieser Text wurde erstmals abgedruckt im Ausstellungskatalog: Fundación/Colección Jumex/MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2009) (Hg.): *Zwischenzonen. La colección Jumex, México* (16.10.2009-07.03.2010). Wien: MUMOK. Art Education Research dankt dem Autor und den Herausgeber_innen für die Genehmigung der Wiederveröffentlichung.

Kanon der Kunst des 20. Jahrhunderts darstellt (Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004). Was an dieser kritischen Kunstgeschichte in Bezug auf den Mythos der Originalität der Moderne auffällt, ist die Ungebrochenheit, mit der die tradierte Gleichsetzung von moderner Kunst und westlicher Kunst fortgeschrieben wird. Abgesehen von einigen multikulturalistisch-identitätspolitischen Farbtupfern im Bild der US-amerikanischen Kunst der 1980er und 1990er Jahre und der Berücksichtigung einiger lateinamerikanischer Künstler_innen wie Helio Oiticica, die zu ihrer Zeit in den USA rezipiert wurden, bleibt diese Kunstgeschichte der Moderne euro-amerikanisch. Dies ist insofern bemerkenswert, als der moderne Diskurs der Originalität mit seiner Oppositionsbildung von Original und Kopie immer auch ein Diskurs von Zentrum und Peripherie gewesen ist. Der Ursprung der avantgardistischen Werke ist nicht nur an ihre authentischen Schöpfer gebunden, die Geburt des Neuen ist auch in den großen Zentren, Paris, Berlin, New York etc., lokalisiert. Von dort strahlen sie aus in die künstlerischen Peripherien, werden kopiert, abgewandelt, missverstanden.

Innerhalb der modernistischen Logik einer quasi-rationalen Entwicklung der Künste auf das Wesentliche hin, angelehnt an das naturwissenschaftliche Evolutionsmodell oder das philosophische vom Fortschreiten des Weltgeistes, enthält das Denken von Original und Kopie auch ein zeitliches Moment, ausgedrückt in dem Begriff der Verspätung. Was innerhalb Europas gilt – schon der deutsche Impressionismus ist «verspätet», wie der tschechische Kubismus oder das italienische Informel – gilt umso mehr auf globaler Ebene. Seit es eine Diskussion über nicht-westliche moderne Kunst gibt, sind ihre Produzent_innen regelmäßig dem «Vorwurf der Nachahmung» westlicher Kunst ausgesetzt:

«Der einseitige Kampf um Authentizität, den der Westen führt, sein anmaßender Anspruch auf alleinige Originalität und sein Wunsch, alle anderen als nicht authentisch, als Imitatoren abzutun, entspricht in vielen Punkten seiner derzeitigen territorialen Paranoia und seiner Angst, von Fremden überrannt zu werden.» (Oguibe 1997: 97)

Die originale Avantgarde des westlichen Zentrums definiert in dieser Vorstellung die entscheidenden Konzepte und ihre formalen Lösungen, mit «Verspätung» werden sie in anderen Teilen der Welt aufgenommen. Vor dem Kubismus von Picasso und Braque gibt es keinen Kubismus, er gilt als originäre Schöpfung, als radikaler Bruch mit den Darstellungskonventionen der Malerei seit der Renaissance. Der indische Kubismus eines Gaganendranath Tagore dagegen wird von W. G. Archer als «verfehlter Kubismus» bezeichnet.

«Archer drew the conclusion that Gaganendranath was un cubiste manqué; in other words, his derivative works, based on a cultural misunderstanding, were simply bad imitations of Picasso.» (Mitter 2007: 7)

Unter den westlichen Avantgarden ist der Kubismus für unseren Zusammenhang insofern von besonderem Interesse, als er zum einen als die große Zäsur in

der Entwicklung der modernen Kunst begriffen wurde, gleichsam als die Avantgarde der Avantgarden, und zum anderen wesentliche Anregungen durch die außereuropäischen Künste erhielt. Erinnern wir uns an den argumentativen Aufwand, den William Rubin 1984 mit seiner epochalen Ausstellung *Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern* betrieben hatte, um die Originalität der Avantgarde zu beweisen, indem er den radikalen Neubeginn insbesondere des Kubismus durch seine «geistige Verwandtschaft» mit den plastischen Konzeptionen der «Stammeskünstler» behauptete und sie von einer Beeinflussung durch außereuropäische Kunstwerke rein zu waschen suchte:

«Die Wandlungsprozesse der modernen Kunst waren bereits in vollem Gange, als avantgardistische Künstler erstmals auf Stammeskunst aufmerksam wurden. Sie verspürten ein Interesse und fingen an, primitive Kunst zu sammeln, eigentlich weil ihre eigenen Erkundungen solche Objekte für ihre eigene Arbeit relevant gemacht hatten. Von Anfang an stellte das Interesse an Stammeskulptur somit eine Wahlverwandtschaft dar.» (Rubin 1996: 19)

Mit Bezug auf Picasso, der 1906 während seiner Arbeit an den *Demoiselles d'Avignon* diese Skulpturen für sich entdeckte und in diese Inkunabel der Moderne einfließen ließ, schreibt Rubin:

«... boten die Objekte, die Picasso bei seinem ersten Besuch im Trocadero sah, kaum neue plastische Ideen an, sondern bestätigten nachträglich seine radikalen Schritte auf einem Weg, den er sich schon gebahnt hatte» (ebd.: 274).

Man spürt geradezu den Zwang, afrikanische Kunst um keinen Preis als direkte Anregung für die europäische Avantgarde anzuerkennen. Sie konnte einem Mann wie Picasso «kaum neue plastische Ideen» bieten, nein, nur als «nachträgliche» Bestätigung der selbst generierten Entwürfe konnte sie gelten. Wenn alles getan wird, um die Ursprünglichkeit der westlichen Avantgarde zu retten und den skandalösen Gedanken an die Möglichkeit einer Vorgängigkeit des Anderen zu zerstreuen, dann ist das ein später Ausfluss einer kolonialistischen Tradition, die – basierend auf dem Denken der Aufklärung – den eigenen Fortschritt vor der Folie der Rückständigkeit des Anderen begreift und ein globales Selbstbewusstsein aus der Aufgabe erwachsen lässt, die eigene Modernität über den Erdball zu verbreiten.

Was für den Modernismus im engeren Sinn gilt, trifft auf den Diskurs der Moderne im Allgemeinen zu. Das koloniale Projekt der Zivilisierung und Modernisierung überseeischer Gebiete war dabei oft ein Argument für die Legitimität der Herrschaft über andere Völker. Die Aufgabe, die Segnungen der Moderne in der Welt zu verbreiten und damit angeblich rückschrittlichen, abergläubischen und kulturlosen Völkern einen uneigennütigen Dienst zu tun, wurde häufig zum Deckmantel für ökonomische Interessen und weltpolitisches Herrschaftsstreben. James Blaut beschreibt in seinem Buch *The Colonizer's Model of the World* das Geschichtsmodell des Diffusionismus so:

«The basic model of diffusionism in its classical form depicts a world divided into the prime two sectors, one of which (Greater Europe, Inside) invents and progresses, the other of which (non-Europe, Outside) receives progressive innovations by diffusion from Inside.» (Blaut 1993: 14)

Blaut charakterisiert dieses westliche Modell als ein «Glaubenssystem» («belief system»). Er verwendet bewusst diesen Terminus, denn es waren die europäischen Beschreibungen nicht-europäischer Kulturen, in denen mit dem Begriff «Glaubenssystem» die angeblich nicht-rationalen Weltbilder der anderen Gesellschaften bezeichnet wurden, während man das aufgeklärte europäische Weltbild als vernünftig und wissenschaftlich auffasste. Blaut bindet das diffusionistische Weltbild, nach dem es nur ein Zentrum gäbe, von dem aus Modernisierung und Innovation in die Peripherien ausstrahle, an eine historisch-politische Basis: «diffusionism developed as the belief system appropriate to one powerful and permanent European interest: colonialism» (ebd.: 41).

Vor dem Hintergrund des von Blaut beschriebenen modernen Glaubenssystems, das die Moderne als Original im westlichen Zentrum und die diversen Modernisierungen als mehr oder weniger gelungene Kopien in den Peripherien verortet, ist schließlich auch der Handlungsspielraum nicht-westlicher künstlerischer Avantgarden zu begreifen. Für den/die Künstler_in in den Kolonien ist der Kontakt mit der Moderne zunächst ein Kontakt mit der kolonialen Ordnung. Wie Valentin Y. Mudimbe (1988: 1-5) feststellt, traf der Kolonialismus nicht «rückständige» Gesellschaften oder Ökonomien an, sondern er brachte diese erst hervor, als er die nicht-westlichen Territorien, unter der Voraussetzung von Fremdherrschaft und Gewalt, in die kapitalistische Welt hineinzog. Und Dipesh Chakrabarty formuliert das ausgrenzende Moment des Konzepts der Moderne: «If *modernity* is to be a definable, delimited concept, we must identify some people or practices or concepts as *nonmodern*» (Chakrabarty 2002: XiX). Der koloniale Raum ist nach Homi Bhabha der «Nicht-Ort» als das konstitutive Außen der westlichen Moderne:

«For the emergence of modernity – as an ideology of beginning, modernity as the new – the template of this «non-place» becomes the colonial space. [...] The colonial space is the *terra incognita* or the *terra nulla*, the empty or wasted land whose history has to be begun, whose archives must be filled out; whose future progress must be secured in modernity.» (Bhabha 1994: 246)

Bhabha skizziert auch die Effekte der kolonialen Erziehungspolitik im Zeichen der Modernisierung auf die Identität der kolonisierten Subjekte. Unter dem zentralen Begriff der Mimikry beschreibt Bhabha Prozesse der Subjektivierung der Kolonisierten, die darauf angelegt sind, ein Zwischenwesen zu schaffen, das nicht mehr das ganz Andere darstellt, aber auch nicht völlig gleich den Vertretern der Kolonialmacht ist. In einer berühmten Formulierung aus der *Minute on Education* (1835) des englischen Politikers Historikers und

Schriftstellers Thomas Macaulay, wonach es darum ginge, «a class of persons Indian in blood and colour, but English in tastes, in opinions, in morals and in intellect» hervor zu bringen, die als «interpreters between us and the millions whom we govern» dienen sollten, erkennt Bhabha den assimilierten Kolonisierten als «mimic man», der – «almost the same, but not quite» (ebd: 86f.) – wie ein menschliches Chamäleon innerhalb der kolonialen Ordnung agiert. Und er hält fest, dass innerhalb dieses Machtgefüges anglisiert zu sein ganz ausdrücklich nicht bedeutet, englisch zu sein.

Wie lässt sich künstlerisch in diesem Zwischenraum agieren? Mit welchen Mitteln reagieren die (post-)kolonialen Künstler_innen auf eine Subjektposition, die von Seiten der Macht immer schon als Kopie, als (schwache) Imitation eines unerreichbaren Originals definiert ist? Mit dem emphatischen Bezug auf die Originalität, auf den absoluten Neubeginn, der nach Rosalind Krauss die westlichen Avantgarden kennzeichnet, ist von dieser Position aus nicht zu rechnen. Allerdings stellt sich für die frühen Protagonist_innen der modernen Kunst in den (Ex-)Kolonien die Notwendigkeit einer Standortbestimmung, die der Fremdzuschreibung als «mimic artist» – um Bhabhas Formulierung abzuwandeln – eine befreiende Alternative entgegen setzt. Bezeichnenderweise spielen dabei Überlegungen zu Original und Kopie, Originalität und Nachahmung, eine zentrale Rolle.

Wenn wir zunächst im indischen Kontext bleiben, aus dem Homi Bhabha vor allem seine Beobachtungen schöpft, so finden wir schon bei Rabindranath Tagore, dem frühen Hauptvertreter der indischen Moderne, ausführliche Stellungnahmen zur Frage des mimetischen beziehungsweise kritischen Verhältnisses der indischen Kunst zu jener des Westens. In einem Text mit dem Titel «Nachahmen ist nicht Kunst» aus dem Jahr 1905 hat Tagore das Wissen darum, dass innerhalb der kolonialen Matrix der Macht durch Anpassung an das Vorbild niemals der Status des Originals zu erlangen ist, mit Bezug auf die bildende Kunst klar zum Ausdruck gebracht:

«Die Künstler dieses Landes sind drauf und dran, schier ihr Augenlicht zu verlieren, indem sie sich damit befassen, [...] eine merkwürdige Nachahmung ausländischen Stils zu verfertigen.» (Tagore 1905/2005: 337)

Tagore wendet sich damit gegen die britische Kunstpolitik in Indien, deren Effekt er in einer Prägung des Geschmacks bestimmter indischer Eliten durch eine viktorianische Ästhetik erkennt und kritisiert. Der aus identitätspolitischen Gründen abgelehnten Nachahmung stellt Tagore jedoch kein schlichtes «Back to the Roots» gegenüber, da ihm bewusst ist, dass auch die alte indische Kunst immer aus der Vereinigung diverser Einflüsse geschöpft hat. So kann es zur verworfenen Nachahmung keine ursprüngliche Authentizität als Widerpart geben. Vielmehr muss aus dem konzeptuellen Geist einer Synthese des Diversen eine Kunst entstehen, die den sozio-ökonomischen Realitäten einer sich aus den kolonialen Zwängen befreienden, aber von der kolonialen Kultur mit geprägten Gesellschaft Rechnung trägt. Daher nimmt die

selbst bestimmte Antwort auf die Fremdbestimmung als «mimic man» nicht die Form des Nativismus an – auch wenn die Bezugnahmen auf das eigene kulturelle Erbe stark sind – sondern die Gestalt eines Kosmopolitismus, der die nationalen künstlerischen Quellen bewusst mit modernen künstlerischen Bewegungen in Asien und Europa zu verbinden sucht.

Die bekannteste und sicher eine der radikalsten Antworten auf die Konzeption des modernisierten Anderen als schlechte Imitation des westlichen Originals ist die brasilianische «Antropofagia.» Die anthropofagische Bewegung, vertreten vor allem durch den Dichter Oswald de Andrade und die Malerin Tarsila do Amaral, entwirft in den 1920er Jahren ein Konzept kultureller Identität und künstlerischer Produktion, das sich wie kaum ein anderes vor der so genannten Postmoderne von dem auf Reinheit und Grenzziehung bedachten Modernismus abwendet und eine Kultur des kämpferischen Eklektizismus propagiert. Diese entscheidende Phase des brasilianischen Modernismo, auf die sich in den 1960er Jahren Künstler_innen wie Lygia Clark und Helio Oiticica und die Kultur des Tropicalismo berufen sollten, entkommt der Opposition von Original und Kopie durch eine geradezu «barbarische» Geste der respektlosen Aneignung verschiedenster Ideen und Ausdrucksformen. Im Wissen um jene Ansicht, die der brasilianischen Kunst die Imitation der europäischen vorwirft, geht de Andrade in die Offensive. Anstatt weiterhin irgendeine essentielle Originalität des Eigenen verteidigen zu wollen, wendet sich die Antropofagia aggressiv und lustvoll den Stigmatisierungen des Kolonisierten zu, um sie positiv zu besetzen und gegen die europäische Dominanz zu wenden. Primitiv, barbarisch, irrational, faul und unrein zu sein, wird nun zur identifikatorischen Grundlage eines revolutionären Programms. Gerade das äußerste Merkmal von Differenz, der den brasilianischen Völkern seit der Frühzeit der Kolonialisierung zugeschriebene Kannibalismus, wird zum Leitgedanken der Bewegung erhoben.

Das *Manifesto antropófago* proklamiert 1928 das Verschlingen aller anderen Kulturen, insbesondere der europäischen. «Only anthropophagy unites us. Socially. Economically. Philosophically», beginnt de Andrade. «Tupy, or not tupy that is the question» (Andrade 1928/1998: 536), setzt er Shakespeare verschlingend und auf barbarische Weise ausspeiend fort. Shakespeares *Der Sturm* ist eines der prominentesten Beispiele europäischer Hochkultur und ihrer identitätsstiftenden Funktion mit dem Gegenbild des barbarischen, kannibalischen Caliban, der auf einer karibischen Insel haust, einem kolonialen Nicht-Ort im Sinne Bhabhas. Wenn Shakespeare in dieser Figur ein sprachloses Wesen zeichnete, das durch die Europäer «erzogen» und tendenziell humanisiert wird – als Bild eines kolonisierten Subjekts, das nie ganz menschlich werden wird – so stellt ihm de Andrade metaphorisch den anthropofagen Tupy-Indianer als Agenten einer anti-kolonialistischen Verschlingung dieser Form des kolonial-rassistischen Humanismus gegenüber. Nicht zufällig taucht Caliban als nicht mehr

sprachloser, sondern revoltierender Sklave in dem Stück *Ein Sturm* von Aimé Césaire in den 1960er Jahren noch einmal auf (deutsche Übersetzung: Césaire 1970). Hatte de Andrade eine Revolution gegen Kolonialismus, Kapitalismus und instrumentellen Rationalismus gefordert, so schildert der karibische Autor in *Ein Sturm* eine solche Revolution mit den künstlerischen Mitteln einer subversiven Appropriation von Shakespeares *Der Sturm*. Bereits in seinem antikonialistischen Frühwerk, dem Gedicht *Chahier d'un retour au pays natal* (*Zurück ins Land der Geburt*), 1939 erstmals veröffentlicht, hatte Césaire aus der poetischen Rekonstruktion der afro-karibischen Erfahrung des Kolonialismus und der Sklaverei die radikale Rhetorik eines anti-zivilisatorischen und anti-rationalistischen Neubeginns der Geschichte beschworen und dabei auch die Metapher des Kannibalismus bemüht:

«Vernunft, ich opfere dich dem Abendwind
Du nennst dich Sprache der Ordnung?
Mir ist sie ein Peitschenknäuf.

[...]

Denn wir hassen euch, euch und eure Vernunft,
denn wir berufen uns auf die *Dementia praecox*,
den blühenden Unsinn, den hartnäckigen Kannibalismus.»
(Césaire 1967: 39)

Aneignung und Einverleibung werden bei diesen Autoren zu künstlerischen Verfahren, nicht nur auf inhaltlicher Ebene die koloniale Perspektive der europäischen Kunst zurückzuweisen, sondern auch den Befreiungsschlag gegen den mächtigen Diskurs von Original und Imitation zu führen. Ein weniger bekanntes, jedoch äußerst signifikantes Beispiel aus der postkolonialen afrikanischen Literatur hat Kwame Anthony Appiah in die Diskussion eingebracht, den Roman *Le Devoir de Violence* (1968) von Yambo Ouologuem. Während man das Buch nach seinem Erscheinen des teilweisen Plagiats beschuldigt hatte (Jansen 1981: 234), legt Appiah eine alternative Betrachtung des Umgangs mit fremden Texten nahe. Appiah liest Ouologuems teilweise wörtliche Übernahmen von Stellen aus Texten von Graham Greene oder Guy de Maupassant – «the novel's persistent massaging of one text after another into the surface of its own body» (Appiah 1992: 150) – als Kunstgriff einer «postrealistischen» afrikanischen Literatur, die sich im Unterschied zur ersten, «realistischen», Generation von Autoren nicht mehr auf die Suche nach den authentischen vorkolonialen Kulturen Afrikas begibt, um von dort her eine postkoloniale Identität zu begründen, sondern von einer in allen Bereichen westlich beeinflussten Kultur ausgeht. Die Aneignung westlicher Literatur in diesem Roman mag ein Diebstahl geistigen Eigentums sein, doch wenn es ein Diebstahl ist, dann ist es «the adventurous theft of the kleptomaniac, who dares us to catch him at it» (ebd.: 151). Appiah stützt sein Argument einer strategisch-kritischen Aneignung, die auch als solche sichtbar werden soll, durch den Verweis auf die skurrile Romanfigur des Ethnologen Shrobenius – «an obvious echo of the name of the German Africanist Frobenius» – dessen idealisiertes Bild der vorkolonialen afrikanischen Kultur den

Nativismus der ersten Generation afrikanischer Autoren mit geprägt hatte. Ouologuem amüsiert sich über diesen Vertreter einer verklärten Sicht auf afrikanische Kunst, der im Roman von den Afrikanern hineingelegt wird, wenn sie ihm immer wieder eiligst produzierte «authentische» Kunstwerke andrehen. Die «abenteuerlichen Diebstähle» aus der westlichen Literatur stehen in diesem Roman also in einer Beziehung zu der kulturellen Exploitation Afrikas durch europäische Forscher und Sammler.

Wenn der Westen gegenüber der modernen Kunst Afrikas beständig den «Vorwurf der Nachahmung» erhoben hat, so stand diesem Diskurs der Imitation eine Fetischisierung des «Echten» gegenüber, wo es um die traditionelle Kunst des Kontinents ging. Dieses authentisch Afrikanische der so genannten «Stammeskunst» sollte tief verwurzelt sein in den kultischen und rituellen Praktiken der jeweiligen «Stämme». Und seit dieses westliche Sammlerbegehren nach der authentischen, nicht kontaminierten Kunst existiert, gibt es auch den Verdacht der Fälschung. Tatsächlich hatte Leo Frobenius schon in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts geklagt, dass es immer schwieriger werde, authentische Objekte zu bekommen. Yambo Ouologuem zeichnet dieses unerfüllte Authentizitätsbegehren als Folge einer List des Kolonisierten, der sich mit der Fälschung an den kulturellen Raubzügen des Westens rächt. Der kolonisierte Künstler/Fälscher agiert also, wie der Schriftsteller selbst, in einem Raum zwischen einer als Gegenbild zur europäischen Entfremdung konstruierten afrikanischen Authentizität und dem kolonialen Stereotyp des «verschlagenen Eingeborenen». Aneignung, Imitation und satirische Lust an der skrupellosen Ausnutzung der Fetischisierung von Authentizität werden zu Mitteln, das «Zwischen der Kultur» zu artikulieren, «das kontaminierte und verbindende Gewebe zwischen Kulturen» (Bhabha 1997: 69), das den Reinheits- und Originalitätsdiskurs der westlichen Moderne immer wieder in Frage stellt.

Ich habe oben auf das Problem der «Verspätung» der nicht-westlichen Modernismen hingewiesen. Bleibt man innerhalb der Logik von Ursprung, Einfluss und Nachahmung gibt es aus dieser ursprünglichen Verspätung keinen Ausweg. «Das diskriminierte Subjekt oder die diskriminierte Gemeinschaft nehmen einen Augenblick in der Geschichte ein, der historisch unzeitig, für immer verspätet ist», schreibt Homi Bhabha (1997: 70) und beruft sich auf Frantz Fanon, der schon in den 1950er Jahren dieses Problem artikuliert hatte: «Ihr kommt zu spät, viel zu spät. Immer wird eine Welt – eine weiße Welt – zwischen euch und uns liegen.»² Eine postkoloniale «contra-modernity», wie Bhabha sie nennt, musste daher immer schon aus einem Bewusstsein (oder Empfinden) dieses «time-lag» heraus geschaffen werden. Die ursprüngliche Verspätung kann als konträre Ausgangsposition zu den modernistischen Mythen eines radikalen Neuanfangs begriffen werden, wie sie Rosalind Krauss beschrieben

hat, und sie ist zugleich ein Effekt der modernen Fortschrittslogik und des Expansionismus der Moderne im Zeichen kolonialer Gewalt. Die aufgeführten Momente aus der indischen, brasilianischen, karibischen und afrikanischen Moderne haben gezeigt, dass diese «peripheren» Modernismen weit entfernt sind von der freiwilligen Naivität einer wieder gefundenen Kindheit, von der sich Künstler wie Baudelaire oder Brancusi erhofften, alles «im Lichte der Neuheit» zu betrachten. Vielmehr reagieren sie – oft lange vor dem postmodernen Denken im engeren Sinne – auf den Fluch, immer schon verspätet zu sein, mit Taktiken der Aneignung und Einverleibung, in denen das «Original» zum Material wird, zum Fragment einer ästhetischen und oft auch politischen Praxis, in der die vor dem Hintergrund einer durch Kolonialismus, Sklavenhandel und Weltwirtschaft verbundenen Welt immer schon realitätsfremde Opposition von originaler und abgeleiteter Moderne aufgehoben ist.

Ich habe mich in diesem Beitrag bisher bewusst auf moderne Beispiele bezogen und weniger auf postmoderne, in denen viele der skizzierten Verfahren, mit dem Dilemma von Original und Kopie umzugehen, weiter entwickelt wurden. Ich möchte diese Überlegungen aber mit einem mehr zeitgenössischen Beispiel abschließen, das in signifikanter Weise das kreative und lokal spezifische Agieren im Zwischenraum von ursprünglicher Verspätung und originärer Schöpfung demonstriert. Der kubanische Künstler Kcho hat in den 1990er Jahren eine Reihe von Skulpturen beziehungsweise skulpturalen Installationen geschaffen, die aus diversen gefundenen Materialien hergestellt sind und häufig auf zentrale Werke der modernen Skulptur verweisen. Eine dieser Arbeiten, die in verschiedenen Varianten existiert, trägt den Titel «Endless Column» und besteht aus über einander gestapelten Schläuchen von Lastwagenreifen, die den Ausstellungsraum vom Boden bis zur Decke in Form einer «Säule» verbinden. Wie in den meisten seiner Arbeiten bezieht sich Kcho mit dieser Skulptur auf Gegenstände und Materialien (wie diese Reifenschläuche), die von Kubaner_innen benutzt werden, die ihr Land über das Meer in Richtung USA verlassen (wollen). Kcho bezieht sich auf Hoffnungen und Handlungen von Menschen, die Grenzen überschreiten und ihr Leben riskieren, um dieses zu verbessern. Zugleich bezieht sich die Arbeit direkt auf die gleichnamige berühmte Skulptur von Constantin Brancusi aus dem Jahr 1918, ein Hauptwerk der abstrakten modernen Skulptur und ihres Strebens nach der reinen Form. Erinnern wir uns an das oben gebrachte Zitat Brancusis, «when we are no longer children, we are already dead», und denken wir an andere Werke des Künstlers wie *Beginning of the World* oder *The Newborn*, Titel, die den modernistischen Aufbruch in eine neue Welt anzeigen, der Brancusis *Endless Column* den Geist der Unendlichkeit verkündet, so erkennen wir in Kchos Arbeit eine Verschiebung des universellen Anspruchs der Kunst des Modernismus auf die Verkörperung des modernen Geistes hin zu einer aus den Lebensrealitäten von Individuen hervorgegangenen praktischen Umsetzung von Hoffnungen auf ein neues Leben.

² Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken*, zit. nach Bhabha 1997: 70.

Kchos *Endless Column* ist nicht bloß ein kritischer Kommentar zu dem abstrakten Universalismus der Moderne und ihrer Rhetorik des Neubeginns. Sie ist auch nicht in erster Linie eine «primitive» Antwort auf die reine Form Brancusis, die dieser in Auseinandersetzung mit «primitiver» Skulptur erarbeitet hatte. Vor all dem ist *Endless Column*, wie die meisten Arbeiten Kchos aus dieser Zeit, ein künstlerischer Reflex auf die anonyme Kreativität kubanischer Flüchtlinge und das im kollektiven Bewusstsein seines Landes verankerte Bildrepertoire der Migration – insofern eine authentische, lokal verortete Schöpfung. Diese wird durch den Bezug auf die universelle Formensprache Brancusis zugleich über ihren lokalen Kontext hinaus verallgemeinert – Bootsflüchtlinge gibt es in vielen Teilen der Welt – wobei der abstrakte Universalismus der modernistischen Skulptur in Richtung einer globalen politischen Problematik der grenzüberschreitenden Mobilität verschoben wird. Für zeitgenössische Künstler_innen wie Kcho stellt

der «originale» Modernismus des Westens nicht mehr jene machtvolle Autorität dar, der gegenüber man sich mit der «kannibalischen» Respektlosigkeit etwa der Antropofagia seinen Freiraum verschaffen müsste. Von diesem Standpunkt aus muss der Mythos der Originalität des Modernismus nicht mehr entzaubert werden. Das haben die früheren Generationen der postmodernen und postkolonialen Kritik geleistet. Arbeiten wie *Endless Column* scheinen den Zwischenraum künstlerischen Handelns in den «Peripherien» nun vielmehr aus dem Spannungsfeld von kontextspezifischem politischen Kommentar einerseits und ihrer Integration in den globalen Kunstbetrieb zu begreifen. Referenzen auf den Modernismus sind dann weniger im Sinne einer oppositionellen Zurückweisung seiner Autorität zu begreifen, als dass die mit den betreffenden Werken der frühen Moderne verknüpften Versprechungen aus der spätmodernen Erfahrung mit den historischen Realisationen und Fehlschlägen dieser Versprechen betrachtet werden.

Was kann das für die Praxis in Kunstunterricht und -vermittlung heissen?

Über den Kanon und Kanonbildung nachzudenken, könnte ein erster Schritt dahin sein, ihn zu verändern. Ein Gespräch mit Schülerinnen und Schülern könnte so beginnen: «Was kommt in unseren Lehrmitteln für Kunstgeschichte vor, was ist da zu sehen und wie lässt sich das beschreiben? Die Auswahl der Werke ist offensichtlich in vielen Büchern eine ähnliche. Diese Auswahl nennt man Kanon: Das, was eine Mehrheit für relevant, wertvoll und unverzichtbar hält. Warum ist das so und wie kommt ein solcher «Konsens» zustande? Was für Vorstellungen und Werte spiegeln sich darin? Wie könnte es anders sein? Was zum Beispiel fehlt? Wo wäre das Wissen, wo wären die Kunstobjekte zu finden, die hier nicht vorkommen?»

Anna Schürch forscht und lehrt im Bereich der schulischen Kunstpädagogik an der ZHdK.

Literatur

—
Andrade, Oswald de (1928/1998): Anthropophagite manifesto. In: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos, XXIV Bienal de São Paulo.

—
Appiah, Kwame Anthony (1992): In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture, New York, Oxford: Oxford University Press.

—
Baudelaire, Charles (1863/1990): Der Maler des modernen Lebens. In: ders., Der Künstler und das moderne Leben, Leipzig: Reclam.

—
Bhabha, Homi K. (1994): The Location of Culture, London and New York: Routledge 1994.

—
Bhabha, Homi K. (1997): Das Zwischen der Kultur. In: Weibel, Peter (Hg.), Inklusion: Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Köln: DuMont.

—
Blaut, James (1993): The Colonizer's Model of the World: Geographical Diffusionism and Eurocentric History, New York: The Guilford Press.

—
Césaire, Aimé (1967): Zurück ins Land der Geburt, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

—
Césaire, Aimé (1970): Ein Sturm: Stück für ein schwarzes Theater, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

—
Chakrabarty, Dipesh (2002): Habitations of Modernity: Essays in the Wake of Subaltern Studies, Chicago/London: University of Chicago Press.

—
Foster, Hal/Krauss, Rosalind/ Bois, Yve-Alain/Buchloh, Benjamin H.D. (2004): Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, London: Thames & Hudson.

—
Jansen, Karl Heinz (1981): Literatur und Geschichte in Afrika. Darstellung der vorkolonialen Geschichte und Kultur Afrikas in der englisch- und französischsprachigen fiktionalen afrikanischen Literatur, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

—
Krauss, Rosalind E. (1986): The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge/ Mass, London: MIT Press.

—
Mitter, Partha (2007): The Triumph of Modernism: India's artists and the avant-garde 1922–1947, London: Reaktion Books.

—
Mudimbe, Valentin Y. (1988) The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge, London: James Currey.

—
Oguibe, Olu (1997): Kunst, Identität, Grenzen: Postmodernismus und zeitgenössische afrikanische Kunst. In: Weibel, Peter (Hg.): Inklusion : Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Köln: DuMont.

—
Rubin, William (1996): Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München: Prestel.

—
Tagore, Rabindranath (1905/2005): Nachahmen ist nicht Kunst, in: ders., Das goldene Boot. Lyrik, Prosa, Dramen, Hg. von Martin Kämpchen, Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler Verlag.