

**Fritz W. Kramer**

**Unter Künstlern  
Erkundungen im Lerchenfeld**

**Fritz W. Kramer**

**Unter Künstlern  
Erkundungen im Lerchenfeld**

**Mit einer Randbemerkung von Nora Sdun und  
Bildern von Werner Büttner, Kyung-hwa Choi-ahoi,  
Klaus Hartmann, Henrik Hold, Kailiang Yang,  
Miwa Ogasawara, Daniel Richter, Hyun-Sook Song  
Goffredo Winkler**

**Textem Campo**

## **Unter Künstlern**

### **Erkundungen im Lerchenfeld**

Bemerkungen zu werdenden Künstlern	7
Künstler in der Rolle des Ethnografen	34
Maler auf irritierendem Terrain	43

### **Abbildungen**

Hyun-Sook Song	89
Kailiang Yang	94
Kyung-hwa Choi-ahoi	101
Miwa Ogasawara	108
Klaus Hartmann	114
Henrik Hold	124
Goffredo Winkler	128
Daniel Richter	132
Werner Büttner	138

### **Randbemerkung**

Nora Sdun	145
-----------	-----

### **Nachwort**

149

Impressum

152

**Fritz W. Kramer**  
**Unter Künstlern**  
**Erkundungen im Lerchenfeld**

**Bemerkungen zu werdenden Künstlern**

1.

Die hier vorgestellten Beobachtungen zu Künstlern, werdenden Künstlern und ihren Arbeiten haben ihren Ort und ihre Zeitmarke. Sie beschränken sich auf die Jahre von 1989 bis 2007. Im Rückblick erscheint dies als eine Zeit des Übergangs, in der die Nachkriegsmoderne fortgeführt wurde, ihre politische Relevanz mit dem Ende des Kalten Kriegs aber verloren hatte. Der Globalisierungsschub der 90er Jahre machte sich im Kunstbetrieb vorerst nur durch den Zustrom junger Künstler aus Osteuropa, den Nachfolgestaaten der Sowjetunion und vor allem aus China bemerkbar; und digitale Medien wurden zwar diskutiert und erprobt, aber ihr späterer Einfluss auf die Aufmerksamkeitsökonomie war nicht absehbar. Der Ort meiner Erkundungen war das Lerchenfeld, die Hochschule für bildende Künste Hamburg, meine Rolle darin eine doppelte: einerseits – doch davon soll hier nicht die Rede sein – die eines Lehrers der kunstbezogenen Theorie, in meinem Fall der Ästhetik, der Bildtheorie und der visuellen Anthropologie, andererseits die des Ethnografen, hier wie üblich verstanden als Teilnehmer und Beobachter in einem.

Eine Ethnografie von Kunst und Künstlern ist eines, Kunst-, gar Kulturkritik ein anderes; zwar ist die eine so subjektiv wie die andere, weil sie notwendig selektiv und somit nicht frei von Vorlieben und Abneigungen ihres Autors sind. Aber Ethnografie wertet, lobt, polemisiert, erklärt nicht, weil sie nicht in laufende Prozesse eingreifen will. Unter ihrer Optik sind die 96 Prozent derer, die freie Kunst studieren, ohne je von ihrem Metier leben zu können, nicht weniger wichtig als Stars und Shootingstars des Kunstbetriebs. Eine

Ethnografie, wie ich sie verstehe, ist eine Momentaufnahme; sie nimmt nicht die gesamte Epoche in den Blick, obwohl deren Zeitmarke ein Aspekt ihres Gegenstands ist, sondern eine sinnlich – analog – erfahrbare Gemeinschaft von Personen, am besten eine *face-to-face-group*, in der jede und jeder beinahe alle anderen kennt, versucht durch Beobachtungen und Gespräche einen Überblick über die Personen, ihre Beziehungen, ihr Handeln, ihre Werte, Motive, Ängste und Hoffnungen zu gewinnen, um ihre Einsichten, mit Ludwig Wittgenstein zu sprechen, *übersichtlich darstellen* zu können.

Sie setzt Kunst und Künstler ihres Kreises nur in Ansätzen und Ausnahmefällen zu anderen derselben Zeit in Beziehung, wohl aber kann sie in der Tradition ihrer Disziplin nicht umhin, Vergleiche mit Kunst und Künstlern anderer, oft weit entlegener Kulturen in Erwägung zu ziehen – Maximen, die sich historisch aus ihrer Formation ergeben haben, nämlich aus der Auseinandersetzung mit kleinen, als exotisch geltenden Gesellschaften am Rand und in den Nischen der Kolonialreiche, deren Sprache und Kultur dem Ethnografen zu Beginn seiner Arbeit unbekannt und unverständlich sind.

Überträgt man dieses Modell auf die Erkundung sozialer Milieus in Städten des globalen Nordens, seit William Lloyd Warners Gründung der *urban anthropology* in den 1940er Jahren gängige Praxis, so werden einige Verschiebungen unvermeidbar. Die Sprache des neuen Kreises ist dem Ethnografen in diesem Fall geläufig oder leicht zu erlernen. Doch bestimmte Wörter, und gerade solche, die für das Verständnis eine Schlüsselfunktion haben, werden anders verwendet als in der Alltagssprache üblich. Und wie die Wörter haben auch etliche Praktiken und Anschauungen einen Sinn, der nur innerhalb ihres sozialen Milieus nicht befremdet. So entsteht leicht der Schein einer tiefen Diskrepanz zwischen Handlungen und Aussagen von Personen des Kreises. Dann ist es Aufgabe des Ethnografen, die Wörter so zu übersetzen, dass die Diskrepanz aufgehoben oder ihre Befremdlichkeit gemildert wird.

Andererseits teilt das Milieu die meisten Bereiche seines alltäglichen Lebens mit der Gesellschaft, der der Ethnograf und seine Leser angehören, sodass sich deren Erkundung und Darstellung erübrigt. Es hat daher in diesem Fall keinen Sinn, eine *übersichtliche Beschreibung* anzustreben. Statt einer Ethnografie kann es so nur zu *ethnografischen Bemerkungen* zu sonst irritierenden Phänomenen kommen. Solche geraten nun aber gerade dann in den Blick, wenn der Ethnograf zuvor in einer entlegenen, scheinbar exotischen Kultur gelebt hat und noch unter ihrem Einfluss steht. Was für selbstverständlich gehalten wird, nicht nur im Milieu, sondern auch in der Gesellschaft im Allgemeinen, wird ihm zum Rätsel, das sein Verständnis seltsam hemmt. Er wirkt, mit anderen Worten, begriffsstutzig.

2.

So erging es mir, als ich meine Arbeit im Lerchenfeld antrat. Ich war erst seit wenigen Wochen aus dem Sudan zurückgekehrt, wo Gertraud Marx und ich in einem abgelegenen, nur zu Fuß zu erreichenden Dorf in den südlichen Nuba-Bergen, westlich des Weißen Nils, gelebt und geforscht hatten. Die Menschen dort sind hierzulande ein wenig durch die Bilder des Magnum-Fotografen George Rodger bekannt, der zuvor die Öffnung des KZ Bergen-Belsen fotografiert hatte und bei den südlichen Nuba, wie er selbst erklärte, ein Bild des Menschen gewann, mit dem er nach dem Grauen der Lager weiterleben konnte. Das scheint auch mir das Wichtigste zu sein, was man über die Bewohner der südlichen Nuba-Berge sagen kann. Nur ist ihre Vernichtung oder Konversion zum Islam seither zum Ziel eines Dschihad geworden. Die Anfänge dieser Kampagne hatte ich 1987 und 1988 erlebt, und die doppelte Erfahrung, die des Kriegs und die einer agrarischen, egalitären Gesellschaft, ihrer Sprache und performativen Künste wirkte in den ersten Jahren meiner Zeit im Lerchenfeld nach.

Nach den Schrecken des Kriegs fand ich nur mit größeren Schwierigkeiten und auf Umwegen zu einem Einverständnis mit der spielerischen Leichtigkeit, mit der werdende Künstler Objekte ausstellten, etwa große wie kleine Dinge verhüllten, Blätter zerhackten, abgeschnittene Haare an eine Stange hefteten, Hausstaub dokumentierten oder den längsten überdachten Weg ihrer Heimatstadt erforschten. Anderes überraschte mich weniger als die Alteingesessenen des Lerchenfelds, allenfalls irritierte mich das Pathos, mit dem es vorgetragen wurde. So machte im Lerchenfeld ein Architekturstudent mit dem Vorschlag Furore, zur Lehmbauweise zurückzukehren. Doch in den Nuba-Bergen gab es nur Lehmbauten, und auch ich hatte mir dort mithilfe meiner Nachbarn eine strohgedeckte Rundhütte errichtet, allerdings ohne wie dieser Student auf die Idee zu verfallen, damit die Menschheitsprobleme der Architektur lösen zu können.

Ich hatte mich in die Anschauungen und Werte der südlichen Nuba hineingedacht, und oft stellte ich mir vor, wie Exponate werdender Künstler in ihrer jeweiligen Heimat wirken würden. Die erste junge Künstlerin, die mir ihre Arbeit im Lerchenfeld präsentierte, war gerade aus China zurückgekehrt, wo sie im Rahmen eines Austauschprogramms in Hangzhou studiert und ausgestellt hatte. Auf den Fotos, die ihre Exponate dokumentierten, sah man Vitrinen mit Stapeln von Gegenständen, die als Menstruationsbinden zu identifizieren waren, auf einigen auch Ausstellungsbesucher, die vor den Vitrinen standen, an den Objekten aber offenkundig vorbeischaute. Die »Authentizität des Werks«, so wurde mir erklärt, war der Zensur zum Opfer gefallen, denn die Kuratoren hatten nicht erlaubt, benutzte Binden zur Schau zu stellen. In der Diskussion sei man peinlich bemüht gewesen, selbst den hygienischen Ersatz auch nur zu erwähnen.

Der Schluss, den die Künstlerin daraus zog, dass man nämlich in China »noch keine Ahnung von moderner Kunst« habe, war möglicherweise voreilig. Mir war natürlich bewusst, dass benutzte Menstruationsbinden in einer Kunstausstel-

lung des globalen Nordens längst nichts Anstößiges hatten, weil das Publikum verstand, dass beliebige Gegenstände, als Kunst präsentiert, aufhören, reale Dinge zu sein, und wie in eine andere, geheimnisvolle Welt entrückt scheinen. Doch in den Nuba-Bergen hätte eine Zurschaustellung von Stoffen mit Menstruationsblut bei aller Freiheit, die es dort im Sexualleben gab, einen Aufruhr gegeben, weil Männer fürchteten, die Zähne zu verlieren, wenn sie auch nur indirekt mit Menstruation zu tun bekämen, etwa Essen anrührten, das von einer Menstruierenden zubereitet sei, von einem direkten Anblick ganz zu schweigen.

Einerseits verstand ich auf Anhieb, wie im Lerchenfeld Wörter der Alltags- wie der Fachsprache verwendet wurden, weil ich seit der documenta 2 von 1959 stets auch die Gegenwartskunst im Blick gehabt hatte. Dass als Kunst galt, was erfolgreich als Kunst präsentiert wurde, wäre auch ohne Rekurs auf die Institutionstheorie verständlich gewesen, ebenso das historische Tabu über der Frage, ob etwas »noch« Kunst sei. Seltsamer, dass niemand davon sprach, ob etwas »schon« Kunst sei. Für einige bedeutete es die höchste Auszeichnung, eine Arbeit ein »Bild« zu nennen, denn ein »Bild« sei es nur, wenn es »stehe«. Andere zeigten sich dagegen empört, wenn man ihre Arbeiten ein »Bild« nannte. Nein, es sei eine »Struktur«. Solche Verwirrungen entstanden aus impliziten Theorien und waren mit deren Explikation unschwer aufzuklären.

Andererseits konnte ich trotzdem unversehens begriffstutzig sein, hatte ich damals doch die Gewohnheit, Teile meines inneren Monologs mit Wörtern, Redewendungen und Sätzen im Krongo, der nilo-saharanischen Sprache eines Teils der südlichen Nuba zu bestreiten und in dieser Sprache an in Khartum lebende Freunde aus den Nuba-Bergen zu schreiben. Während ich angestrengt versuchte, die performativen Künste der südlichen Nuba auf Deutsch darzustellen, machte ich mir daher ein Spiel aus dem nicht weniger vertrackten Versuch, Äquivalente für gängige Konzepte des

Kunstbetriebs im Krongo zu finden und in Briefen an Freunde im Sudan die für sie so sonderbare Tätigkeit zu schildern, der ich, in ihrer Sicht ein Arbeitsmigrant, nun nachging.

Dabei erforderte der Ausdruck Kunst oder besser Künste eine besonders lange Kette von Zwischengliedern, die nicht zu einem Wort, sondern allenfalls zu einer umständlichen Erläuterung führen konnte, in der die Wörter *kotoosu* – Frauen und Männer, die Lieder dichten und öffentlich vortragen, *kanabu* – Genii loci oder Genien des Orts, *tilling* – offene Savanne, *yaari* – Abstammungsgruppe, *tanyaara* – festliche Performance, und *katu* – Menschen, mit der möglichen Sonderbedeutung Meister und Meisterinnen in einer Sache, wichtige Funktionen haben mussten.

Dann fehlte immer noch ein Wort für Bild, das allenfalls durch ein arabisches Fremdwort ausgedrückt werden kann, weil einige der südlichen Nuba zwar Bilder kennen, wenn auch nur die starr inszenierten Aufnahmen der Fotostudios in Khartum, selbst aber Bilder weder herstellen noch gebrauchen. Eine Umschreibung in ihrer eigenen Sprache musste von den *kanabu* ausgehen, den Genien, die man als Korrelationen von personhaften Wesen und der Atmosphäre bestimmter Orte verstehen kann und von Menschen *antocidoono* gesehen werden, das heißt mit Hellsicht – besser zu verstehen als Neigung zu Pareidolien – etwa in einer Kalebasse, die mit Wasser gefüllt ist, auf dessen Oberfläche sich *kanabu* in der Form von Flecken aus Sesamöl zeigen.

Die im Lerchenfeld so wichtige Selbstverwirklichung war möglicherweise unter Vermittlung der Reinigungsrituale zu umschreiben, durch die das *ntocidoono*, die Hellsicht oder Fantasie eines Menschen teils vermindert, teils vermehrt und so gereinigt werden soll. Rückübersetzungen meiner Umschreibungen aus der Sprache der südlichen Nuba blieben aber selbst für Künstler und Kunsttheoretiker unverständlich, denen sonst der Vergleich von Künstlern wie Joseph Beuys mit Schamanen und Heilern damals so geläufig war wie noch heute die Rede von der »Magie des Bilds«.

Spielerische Übersetzungen dieser Art machten mir die ungeheuren Differenzen zwischen den Künsten und Kunstauffassungen verschiedener Kulturen bewusst, über die sich präventive Kunsttheorien mit universalistischem Geltungsanspruch souverän hinwegsetzen. Aber eine empirische Anthropologie, die hofft, im lokal und zeitlich Begrenzten – also auch im Lerchenfeld – nicht-triviale Universalien aufzudecken, wurde mir damit erst recht zum Anliegen. Sie setzt ja eine noch unentdeckte Verwandtschaft aller Kulturen voraus, etwa nach Art von Familienähnlichkeiten, wonach eine Gesellschaft Institutionen und Motive mit einer anderen teilt, die selbst weitere Merkmale mit einer dritten gemeinsam hat, sodass am Ende alle durch eine Kette von Zwischengliedern untereinander verbunden sind und jede durch diese Kette mit jeder anderen verglichen werden kann, wenngleich solche Vergleiche sicher nicht in allen Fällen lohnen.

Man könnte eine anthropologisch eruierbare Basis annehmen, die in der Geschichte und der Differenzierung von Gesellschaften und Umwelten kulturell stark überformt wird. Zumindest einen heuristischen Wert schien und scheint mir diese Annahme und das auf ihr gründende Verfahren des Vergleichs allemal zu haben. Es erklärt nichts, es hilft uns nur auf die Sprünge, wo wir nach Antworten suchen, und lässt uns Fragen stellen, wo uns sonst nichts auffiele. Diese Hoffnung gab mir den Mut, mein anthropologisches Wissen über Künstler in afrikanischen Gesellschaften und über den Wirklichkeitsbegriff ihrer Künste bei meinen Erkundungen im Lerchenfeld nicht zu suspendieren.

3.

In den meisten Gesellschaften, die ich studiert hatte, galten Künstler als so unheimliche wie geachtete Außenseiter. Allenfalls in Ansätzen und Ausnahmefällen hatten sie ihr Metier aus eigenem, bewusstem Antrieb erlernt, überwiegend aber unter einem Zwang, den sie oft als eine Art Verhängnis empfanden. Manchmal war die Berufung zum Künstler an die