

Hans Ulrich Reck; Ritualkunst zwischen Kult und Museum. Dissonante Ästhetiken am Beispiel Afrikas, mit einem Beitrag von Christine Bruggmann *Hommage an Afrika* (Edition KHM, Bd. 1); Köln: Herbert von Harlem Verlag 2017; 432 S., 163 Abb.; ISBN 978-3-86962-230-9; € 54

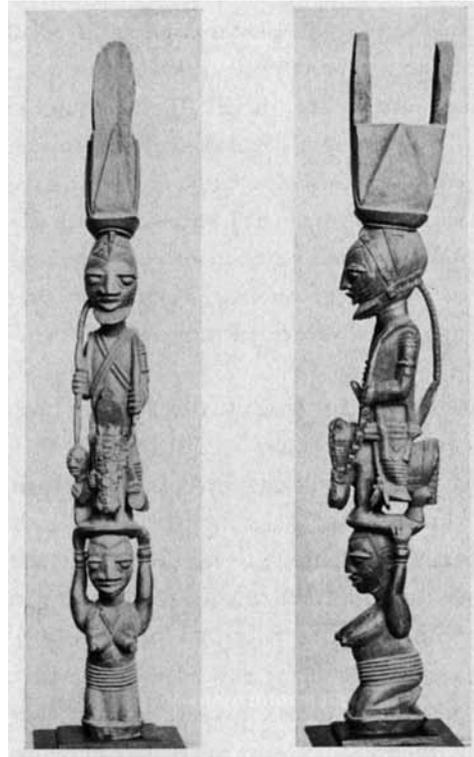
Hans Ulrich Reck, Professor für Kunstgeschichte im medialen Kontext an der Kunsthochschule für Medien Köln, argumentiert in seinem Band zur afrikanischen Ritualkunst innerhalb eines schwierigen theoretischen Terrains voller Ambivalenzen und Dilemmata. Der Schweizer Philosoph darf als einer der wichtigsten Theoretiker benannt werden, der im deutschsprachigen Kontext das komplexe Verhältnis von Kunst- und Medienwissenschaften methodisch beherrscht und dem gerade deshalb eine subtile Analyse traditioneller afrikanischer Plastik gelingt. Denn er ist es gewohnt, Kunst und Medium, die ja so oft zusammengehen und zusammenspielen, aber auch auseinanderfallen, nicht zu verwechseln, und deshalb auch den identischen Gegenstand einerseits hinsichtlich seines Kunst- beziehungsweise Nichtkunst-, andererseits hinsichtlich seines medialen Charakters und des vielschichtigen Zusammenspiels beider angemessen zu analysieren. Und dies nicht nur im geläufigen Sinne des Verständnisses des Medialen, sondern zugleich auch im älteren Sinne des Begriffs als das Medium als Mittler zwischen irdischer und transzendenter Welt.

Ein zentraler Strang seiner Argumentation ist es aufzuzeigen, wie sehr die ästhetische Adoration schwarzafrikanischer Kunst, der *Negerplastik*, wie 1915 Carl Einstein seine legendäre Monografie betitelte, auf einer radikalen Selektion der reinen Form der ästhetischen Evidenz von Artefakten beruht, die deren ursprüngliche Bestimmung ganz und gar vergessen macht. Objekte des Rituals werden zu Kunstgegenständen im Reich einer idealistischen Ästhetik stilisiert beziehungsweise glorifiziert. Diese Feststellung ist für sich genommen keineswegs originell wie noch zuletzt Walter Grasskamp in seiner hervorragenden Studie zu André Malrauxs imaginärem Museum darlegte.¹ Man wird sagen, dass man dieses alles spätestens seit Hans Beltings maßgeblicher Studie zu *Bild und Kult* hätte wissen können, auf die Reck übrigens auch verweist.² Doch offensichtlich kennzeichnet den Diskurs über die Phänomene unter der Ägide eines harmonisierenden Diskurses über Weltkunst und Global- Art eine Ausblendung, welche den Bruch zwischen Vormoderne und Moderne nicht in Zusammenhang bringt mit der brutalen Zerstörung vor allem archaischer Kulturen durch den Imperialismus, dessen vielleicht avanciertester Agent die ethnografische und kunsthistorische Wissenschaft und vor allem das Museum waren und sind. Die aktuelle Diskussion um die Raubkunst aus Afrika ist gekennzeichnet von westli-

1 Walter Grasskamp, *André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*, München 2014.

2 Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

Marcel Griaule und Michel Leiris forschten aus kunstgeschichtlichem Interesse zu den Masken der Dogon (Mali). Die Publikation beinhaltet Fotografien der Masken in Aktion. Im später folgenden Kapitel zu Michel Leiris wird die Geschichte dieser Forschungen und Visualisierungen thematisiert (zit. n. Griaule/Leiris 1980, Abb. 9).



cher Ausblendung der brutalen Voraussetzungen berühmter ethnografischer und künstlerischer Sammlungen in den euroamerikanischen Zentren und zeugt von der Brisanz des Themas.

Reck argumentiert in der von ihm gewohnt differenzierten und subtilen Art und Weise allerdings weitgehender, wenn er die Vorstellung, dass es irgendeine andere, gewissermaßen ‚unschuldige‘ Form künstlerischer oder wissenschaftlicher Aneignung des rituellen Objektes geben könnte, die im Sinne einer Political Correctness der ästhetischen Betrachtung eine richtige oder gar wahre Beschreibung ermöglichte, enttäuscht. Der Autor verwahrt sich nicht nur gegen solche Denkreime, sondern beschreibt die Unzulänglichkeit jeder kunstwissenschaftlichen wie ethnografischen Methode gegenüber Gegenständen der Ritualkunst eben weil diese keine Kunst sind.³ Und dies gilt gleichermaßen für die Wiederentdeckung durch die Kunst. Die Faszination für die Exponate schwarzafrikanischer Plastik aus dem Musée de l’Homme in Paris ist für Reck vor allem Indikator für die eigenen Defizite der westlichen Kunst beziehungsweise Kultur. Ihre Ästhetisierung, so wohlmeinend und gelegentlich auch

³ Dies führt wiederum zu überzeugender Kritik mancher Idealtypen modernistischer Kunstkritik wie Abstraktion und Figuration, deren Dichotomie der Ritualkunst wesensfremd bleibt (125–131).



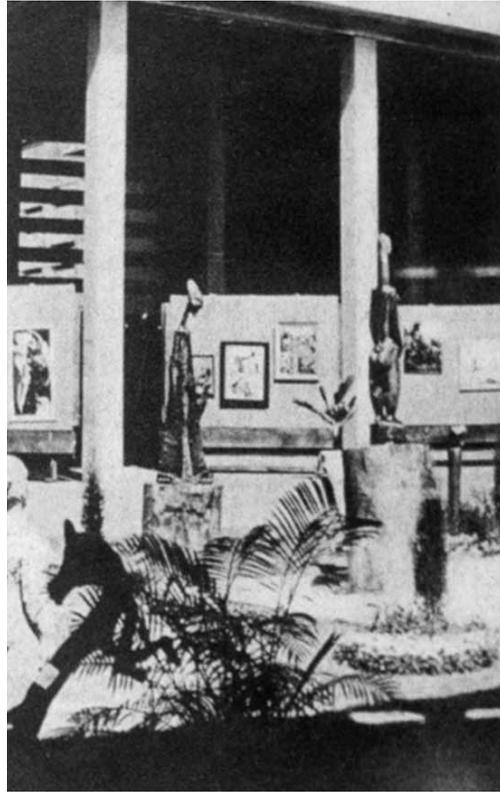
Auch Franz Marc hat sich mit afrikanischer und anderer außereuropäischer Kunst auseinandergesetzt, wie in Hund, Fuchs und Katze (1912) erkennbar (zit. n. Fechter 1920: 26).

schon früh mit kritisch antikolonialistischer Perspektive vorgetragen, ist allerdings sogleich auch deren Mortifikation, denn sie waren ja niemals Kunstobjekte, sondern Teile eines Rituals, das sich allein aus der unmittelbaren Präsenz des Numinosen verstehen lässt, also niemals autonom oder bloß auch nur schön ist.

Immerhin hat die klassische Moderne, man denke an den von Reck zitierten *Almanach des Blauen Reiters* von Franz Marc und Wassily Kandinsky, mit ihrer wie auch immer neureligiös und okkultistisch begründeten Sehnsucht nach dem ‚Authentischen‘, erstmals die Werke des vormodernen Europas zusammen mit unterschiedlichsten Artefakten aus allen damals noch größtenteils kolonialen Weltgegenden zwischen Afrika, Asien und Ozeanien in die heiligen und ewigen Hallen der Kunst neben die Werke der klassischen Kunst gestellt (169–178). Doch dieser Gestus, dieses Bemühen ist bei Leibe kein Spezifikum der Avantgarde, ist vielmehr der Entwicklung der westlichen Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert inhärent. Der unbedingten Normierung auf das griechische Ideal stand ja schon bald der Historismus mit seiner positivistischen Neutralität gegenüber. Vermittelt wurde dies bekanntlich durch die hegelsche Geschichtsteleologie, die allerdings ein extrem hierarchisches Modell künstlerischen Fortschritts etablierte, in dem insbesondere archaische Kunst nur als Larve, als noch nicht zur Reife gekommenes Vorstadium späterer Erfüllung verstanden wurde. Immerhin gelang es, das nicht am griechischen Ideal orientierte Artefakte aus außereuropäischen Kulturen überhaupt als ästhetisch anspruchsvolle Objekte zu würdigen.

So zeigt Reck bei aller Schärfe der Kritik eine gewisse Legitimität des verfehlten Zuganges bis zu einem gewissen Grade auf, d. h. das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzende Interesse an den bis dahin in den ethnografischen Schausammlungen verborgenen Artefakten durch Künstler der Moderne auf, hier im Falle Afrikas vor allem von Picasso, den Künstlern der Fauves und dem Expressionismus,

In Einsteins Afrikanischer Plastik findet sich mehrmals eine Darstellung Schangos, eines Orishas der Yoruba. Einstein zieht hier einen Vergleich von dem hölzernen Reiterstandbild zu frühromanischen Arbeiten. Als Beispiel nennt er eine süddeutsche Schachbrettfigur. Darüber hinaus bemerkt er stilistische Ähnlichkeiten im innerafrikanischen Kunstschaffen: „Irgendwie überredet uns die Verwandtschaft der afrikanischen Kulturen zu der Annahme, daß diese Kultur entstand, als heute getrennte Völkerschaften, die kaum noch voneinander wissen, früher einmal enger beisammen saßen“ (zit. n. Einstein o.J., Tafel 4).



insofern diese aus ihrer Überzeugung vom Ende des neuzeitlichen Kunstsystems mit seinen Rationalitätsparadigmen überzeugt waren. Immerhin scheint der unbefangene Blick der Avantgarden vom Anfang des 20. Jahrhunderts hier präziser als die dogmatischen Diskursregimenter der aktuellen Diskussion zwischen Political Correctness und Postcolonial Studies; denen Reck zwar ihr eigenes Recht zubilligt, allerdings als Sprachregulativ euroamerikanischer Universitätsideologen die Ausblendung jeglicher Lebensrealität bescheinigt (145–165).

Der Gefahr eines Rückfalls in vormoderne oder reaktionäre Utopien eines ‚Zurück zu den authentischen Ursprüngen‘ wohl bewusst, erkennt Reck, dass das Andere nur im Spiegel des Eigenen überhaupt zu fassen ist, wobei es dadurch epistemisch gesehen zwangsläufig die universalistischen Paradigma einer kritischen Kunstwissenschaft untergräbt, die ja von ihrer Genese selbst, um mit Luhmann zu sprechen, auf der Unterscheidung Kunst/Nichtkunst beruht. Ritualobjekte lassen sich mit einem solchen Instrumentarium wohl nicht erschöpfend beschreiben, wohl aber im wörtlichen Sinn des ‚Definierens‘ von ihren Grenzen her bestimmen und einhegen, denn letzten Endes beziehen sie sich alle selbst noch in der Negation auf dieselben Episteme eines modernen rational-wissenschaftsgetragenen Weltbildes.

Eben das kann aber bei der Ritualkunst nicht der Fall sein, denn sie lebt per definitionem von einer konträren magischen Weltsicht, sodass sie ohnehin eigentlich keine Kunst im engeren Sinne insbesondere der Autonomie sein kann, setzt deren Konstitution allein schon eben die Diskurse einer ‚entzauberten‘ und rational-orientierten Moderne im Sinne Max Webers voraus. Reck spricht deshalb im Untertitel von einer dissonanten Ästhetik, die sich allein aus dem realen Vollzug des mythisch-magischen Rituals verstehen lässt, besser noch solche einfach ist.⁴ (11) „Das Genuine der afrikanischen Kunst, mit unseren Begriffen [...] ist, dass sie nicht repräsentiert, sondern inkorporiert.“ (205) Deshalb ist jede Musealisierung und ästhetisierende Isolation der konkreten Objekte immer auch schon deren Mortifikation, ein Prozess, innerhalb dessen das konkrete Artefakt, also zum Beispiel eine Maske, ja niemals für sich stand, sondern Bestandteil eines umfänglichen Rituals gebildet aus Kostümen, rituellen Praxen etc. ist, deren Sinn eigentlich nur im Moment des Vollzugs aufflackern kann (101–113). Die Argumentation Recks schwankt mäanderhaft durch das umfängliche Buch zwischen der Kritik der unterschiedlichen kolonialistisch-imperialistischen Adaptionen schwarzafrikanischer Kunst, sei es durch die Künstler der Avantgarde oder die wissenschaftliche Ethnografie, zuletzt durch die Vertreter der Weltkunst-Theorie. Gerade Letzterer räumt er zwar die gelegentlich auch liebende, gute Absicht ein, weist ihr aber genauso gut ihre Verstrickung in die Paradigmen kolonialistischer Diskurse und Herrschaftspraktiken nach. Insofern scheint man es mit einer weiteren Variation postkolonialer Studien in der Tradition Edward Saids zu tun zu haben. Doch an diesem Punkt überrascht der Autor mit einer radikalen Einsicht in die Unzugänglichkeit der Ritualkunst, d. h. auch der vor-modernen und vornezeitlichen Kunst als das ganz andere im Vergleich zum westlich modernen Theoriemodell der Künste.

Nun gehört es zu den Selbstverständlichkeiten nicht nur eines postkolonialen Diskurses, die Position auch des Sprechers zu benennen. Man mag darüber streiten, ob dies nicht nur eine Verbrämung eines akademischen Recyclings des Weber’schen Erkenntnisinteresses ist, das dem aufgeklärten Wissenschaftler, Geisteswissenschaftler zumal, längst sehr verständlich geworden sein sollte. Unbenommen davon ist solche epistemologische Selbstvergewisserung jedoch nur allzu oft überfällig. Häufig jedenfalls bleibt es hier beim Lippenbekenntnis, nicht selten getragen von moralischer Wut der Anwälte des ‚Wahren und Guten‘. Reck ist diesbezüglich offen und subtil zugleich, als dass er einräumt, wohl Bewunderer und Liebhaber, aber weder Ethnograf noch Experte afrikanischer Kunst zu sein, viel mehr sein Interesse von den Grenzen kommt, d. h. aus einer dem Gegenstand äußeren, weil modernen Perspektive.

4 Eigentlich verwendet Reck den Plural, denn die Ästhetiken anderer Ritualkünste und erst recht die von sogenannten Hochkulturen wie Indien oder China sind nicht weniger dissonant zum herkömmlichen Diskurs des Ästhetischen in der Moderne, beruhen aber jede mit eigenem Recht und Ausprägung auf vollständig divergenten Voraussetzungen und Epistemen. Schon Edward Said macht deutlich, dass einfache Opposition das Andere als bloßen Anderen des Eigenen letztlich zur repressiven Konstruktion führt, wenn vordergründig auch in liebender Aneignung gemeint. Der Orient als Ganzes ist zumindest auch ein Konstrukt des Kolonialismus. Vgl. Edward Said, *Orientalism*, New York 1978.



Die Ausstellung während des ersten ‚International Festival of Black Arts‘ 1962 in Dakar, Senegal, hieß Trends and Confrontations. Eine internationale Jury wählte Künstler aus vielen Ländern des Kontinents aus. Fast 30 Jahre später gründete sich die Biennale Dak’art, die heute zu den relevantesten Biennalen der Welt zählt (zit. n. Fall/Pivin 2002: 220, Abb. 6).

Und hier zielt er weniger auf die klassischen Paradigmen des ‚Primitivismus‘ oder der vermeintlich abstrakten Form, sondern auf eine Traditionslinie dissidenten Denkens beginnend mit dem französischen Symbolismus eines Rimbaud, über Autoren wie Georges Bataille, Michel Leiris bis hin zu Pier Paolo Pasolini, einer Tradition jedenfalls, die eher ästhetisch beziehungsweise kunstphilosophisch informiert ist, denn kunstwissenschaftlich oder ethnografisch im engeren Sinne. Sie alle sind fasziniert von Afrika. „Levi-Strauss selbst hat eine [...] entsprechende Theorie von der kostenintensiven Irreversibilität des Zivilisationsprozesses entwickelt. Das Jahr, in dem er den ‚Weg der Masken‘ publizierte, 1975, könnte als Trennlinie dienen für die Scheidung der bisherigen Zuordnung von Artefakten zur Kultur der Völkerkunde und der Wertung der ästhetischen Formen dieser Artefakte, genauer: ihre Metamorphose zu solchen in der Sphäre einer universalistisch angelegten und ausgeweiteten Kunstauffassung. Die zu Kunstwerken gewordenen Ritualobjekte verlassen die ethnologische Sammlung, die der Kulturgeschichte des Studiums des Fremden dient, und werden zu ästhetischen Phänomenen. Sie werden den bestehenden Formen eingegliedert, die auf eine Neubewertung, nämlich Genuss und Wahrnehmung, nochmals intensiver und ohne Anspruch auf kulturgeschichtliche Kontextberücksichtigung verbindenden Neubewertung der ästhetischen Kategorien abzielen. Mit welchen Kategorien kann

man begründen, in welchen Begriffen beschreiben, dass nun etwas nicht mehr ethnologisch ist, sondern sich genuin ästhetisch oder in Bezug auf bereits intern entwickelte künstlerische und kunsttheoretische Fragen darbietet?“ (213) Doch dies zielt nicht auf schlichte Dekonstruktion der bisherigen kunstwissenschaftlichen und ethnografischen Forschung beziehungsweise spezieller Kennerschaft, denn Reck erhebt keinen Anspruch auf die Hegemonie der eigenen Fragestellung. Vielmehr machen die gelegentlichen Verweise auf die Ergebnisse traditioneller Forschung zu den Stammeskulturen Schwarzafrikas deutlich, dass diese notwendig und verdienstvoll sind, allein dem Raum der Befragung der Herausforderung, die uns modernen Menschen Ritualkunst stellt, nicht gewachsen ist. Und das gilt nicht weniger für den Enthusiasmus der klassischen Moderne zwischen Picasso und Breton, die das Fremde eher als Inspiration eigener, ganz anders gearteter Absichten nutzten, denn um seiner selbst willen erkundeten. Und dies ist auch nicht verwunderlich, denn jedes Zurück ist unmöglich, der Prozess der Moderne ist irreversibel.

Recks Blick ist nun gerade deshalb nicht eurozentrisch, weil er seine und seines Gegenstandes inhärente Ambivalenzen thematisiert, einer der weiß, dass jeder andere Anspruch vermessen wäre. Das liegt weniger an seiner eingeräumten unzureichenden Kenntnis des unerschöpflichen Korpus schwarzafrikanischer Plastik, denn an der grundsätzlichen Unmöglichkeit als moderner Beobachter diese aus der Präsenz des erlebten Rituals heraus zu verstehen. Ein solcher ist Reck gleichermaßen als Kunsttheoretiker von streng wissenschaftlichem Anspruch als auch als ästhetisch inspirierter Mensch mit ursprünglichster Faszination an dem Anderen, wengleich eines Anderen von dem er immer zugleich weiß, dass es nicht mehr sein kann als eine Spiegelung der Strukturen und Deformationen des eigenen Selbst. Gerade in dem Reck die illusionären Harmoniemodelle eines multikulturellen Weltkunst-Begriffs dekonstruiert, eröffnet er den Blick auf die rituellen Artefakte Afrikas als etwas jenseits der Kunst, etwas, das allerdings wissenschaftlich nicht einzuholen ist. Umso mehr kann er die Leistungen traditioneller Wissenschaft würdigen und einer allzu leichtfertigen Apologie des vermeintlich privilegierten künstlerischen Zugangs widersprechen, als dass er weiß, dass beide gewissermaßen nur von der Grenze her ihren eigentlichen Gegenstand fassen können. Während der Band bis dahin systematisch Geschichte und Struktur der Adaption afrikanischer Kunst durch die modernistische Kunsttheorie und Praxis in wohlmeinender Distanz und kenntnisreich darstellt, wird hier der Punkt markiert, an dem der Autor, getrieben von eingestandener ganz persönlicher Faszination, das Allgemeine einer klassisch wissenschaftlichen Betrachtung zugunsten eines äußerst subjektiven, besser höchst individuellen und konkreten Standpunktes wechselt, für das er Zeugen aufführt an den Grenzen von Ethnografie, Politik und Kunst. Und dies führt auch zu einer Transformation des schreibenden Subjekts: „Das Gefängnis des Individuums ist ein Schicksal, das den Verlust des archaisch Ritualen durch nichts ausgleichen oder aufhalten kann. Es gibt keinen Weg dorthin oder ‚zurück‘. Bleibt die Faszination am Geschehen des Beobachtbaren, das aber, wie gerade die kundigen, zweifelnden und wachen Beobachter vom Schlege eines Michel Leiris zeigen, des Verdachts einer re-

produktiven Theatralisierung nicht enthoben ist. Spielen die Archaischen ihre Rituale als archaisch nur noch, besonders gegenüber den mit Filmapparaturen und anderem schwerem Gerät seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts im Feld anrückenden Ethnologen? Oder sind sie noch das, was an Spielerischem an ihnen vermutet werden kann, wenigstens zuweilen? Und gibt es rituelle Wahrheit von Fall zu Fall, auf Zusehen und Bewährung hin? Vom Theater führt kein wirklicher Weg mehr zum ursprünglichen numinosen Ritual. Die Ritualisierung bleibt dem Schicksal einer sekundären Bezeichnung ausgesetzt, wie beispielsweise der Einsatz der Drogen als Instanzen des Numinosen vermuten lässt. Die stärkste Ritualisierung spielt sich, so scheint es, nur noch in den Zonen der gefährdetsten Existenzen ab, den wahrhaft durch Verrückung Berührbaren [...].“ (233)

Und entsprechend zitiert er umfangreich aus dem Tagebuch der Afrikaexpedition Michel Leiris, *L’Afrique Fantôme* von 1934, erschienen 1980, indem der Ethnologe und Schriftsteller seine Enttäuschung, Faszination und vor allem sein Unvermögen minutiös dokumentiert, dem ‚schwarzen Kontinent‘ und vor allem dessen magischen Ritualen wirklich näher zu kommen, ohne zu verschweigen, wie er selbst Zeuge und Täter bei manchem Kunst- und Seelenraub dieses imperialen Kunsteinkaufs wurde. Afrika wird in der Rückschau zu einem unerreichbaren Phantom. Alle Beschäftigung mit dem Fremden führt zuletzt zum Schreiben als Arbeit am eigenen Selbst.

Zuletzt sind es vor allem die Texte und Filme Pier Paolo Pasolinis, der über viele Jahre in Afrika Zauber und Versprechen eines mythisch-archaischen Urkommunismus suchte, einer vormodernen Gesellschaft, die sich allein der anthropologischen Transformation des Menschen durch einen globalisierten Konsumismus entzieht, die Reck anführt, um den angedeuteten Dilemmata zu entkommen. Er zitiert den italienischen Künstler: „Vor allem die nomadischen Hirtenstämme verweigern sich der Geschichte in einer mysteriösen und unwiderruflichen kollektiven Entscheidung. Die Bauern dagegen, also die größten, ja fanatischen Traditionalisten, nehmen die Einladungen der bürgerlichen Gesellschaft bereitwilliger an [...]. Ihre bäuerlichen Schutzgötter sind längst in den kleinen, erlesenen Museen von Städten wie Niamey und Bamako ausgestellt, wunderbare, mit Pflanzenfasern umflochtene Holzfiguren von tief anrührender Schönheit – und bei dem Gedanken, dass diese Bauerngötter dieselben sind wie z. B. jene im Latium vor der Ankunft des Äneas, fühlte ich, dass meine Augen auf einmal in Tränen schwammen.“⁵ (213) Annäherung an das Vormoderne ist auch Trauerarbeit des Verlusts und das gilt nicht weniger für Pasolini wie für den Wissenschaftler Reck. Jedes Bemühen führt in die nicht einzuholende ästhetische Annäherung und beschreibt eine Grenze der Wissenschaft.

NORBERT M. SCHMITZ
Kiel

5 Pier Paolo Pasolini, *Afrika. Letzte Hoffnung*, hrsg. von Peter Kammerer, Hamburg, 2011, S. 132f.