

**Ansprache an der Delegiertenversammlung des Schweizerischen Kunstvereins
am Samstag, 16. Mai 2009 in Luzern**

Der Präsident des Schweizerischen Kunstvereins, Peter Studer, hat mich gebeten, Ihnen – meine Damen und Herren – in einer „persönlichen Rückschau“ etwas über die „Innerschweizerische Innerlichkeit im Kunstmuseum Luzern der 1970er Jahre“ zu erzählen.

Ich hatte da meine Bedenken und ich habe sie immer noch. Ich meine, was den Rückblick angeht. Der Blick zurück ist dann sinnvoll, wenn er in der Gegenwart ankommt, sich in der Gegenwart zu orientieren weiß.

Damals, in den frühen 1970er Jahren, wussten wir alle noch wenig von Annemarie von Matt (1905 - 1967). Ich hatte zwar im Seekorridor des alten Kunstmuseums eine Vitrine mit ihren Zeichnungen und Gegenständen aufgestellt, aber man munkelte mehr über sie, stets voller Bewunderung, als dass ihre visionäre Welt eine Realität darstellte. Seit der Ausstellung im Nidwaldner Museum in Stans 2003, organisiert von Marianne Baltensperger und Regine Helbling, in Verbindung mit einer prachtvollen Publikation, ist das anders. Indirekt war Annemarie von Matt der Ausgangspunkt für die sogenannte bildnerische „Innerschweizerische Innerlichkeit“. Indirekt deshalb, weil sie bereits in ein existierendes Energiefeld eingebettet war, das der Urner Arzt Eduard Renner (1891 - 1952) in dem 1967 posthum erschienenen Buch „Eherne Schalen“, von seinem Freund Jakob Wyrsch herausgegeben, trefflich als das Magische und Animistische bezeichnet hat. 1967 war das Todesjahr von Annemarie von Matt. Renner, auch mathematisch begabt, hatte schon 1939 eine Dissertation geschrieben mit dem Titel: „über das Magische und Animistische im Erleben der Urner Bergbauern“. – In meiner frühen Luzerner Zeit kam Vieles aus ganz verschiedenen Richtungen zusammen. Luzern war das Mündungsgebiet von Bergen, Tälern und Seitentälern, genannt Innerschweiz. Die mediale Verseuchung hatte noch nicht stattgefunden. Die Kunstgewerbeschule war ein Hort von Käuzen, sowohl was die Lehrer, als auch die Studenten anging. Und dann war dieses Stimmungsmoment nach 1968, das das Denken frei machte, die Konventionen entriegelte, aber nicht, um sie zu verschrecken oder entfliehen zu lassen, sondern, um sie aus einer anderen Perspektive, als verwurzelte Traditionen und Rituale mit lustbetonter, ja ekstatischer und meditativer Energie aufzuladen. – Das eher kleine Format entsprach einer Rucksackgröße, oder dem Tisch in der Küche. – Harald Szeemann und ich haben anlässlich der documenta 5 1972 diese „verinnerlichten Welten“ als „individuelle Mythologien“ bezeichnet.

Aber wenden wir uns der Gegenwart zu. Wenn Globalisierung einst ein nur wirtschaftliches Phänomen bezeichnete, erleben wir seit einigen Jahren auch eine globalisierte Kunst mit entsprechenden,

für globale Kunst zuständigen Kuratoren. Sie bestücken mit Globalisierungskünstlern all die weltweit stattfindenden Biennalen oder Ausstellungen ähnlicher Art.

Die Absicht besteht darin, bildnerische Ausdrucksformen weltweit dergestalt kompatibel zu machen, dass die thematische und politische Korrektheit – wo immer die Werke ausgestellt werden – gewahrt bleibt. Nun wissen wir, dass es Länder auf diesem Planeten gibt, die gewissen, aus der abendländischen Kultur entwickelten Sichtweisen den Riegel vorschieben. Um ein historisches Beispiel zu nennen, die „Maja desnuda“ von Goya könnte nie in einem islamischen Land gezeigt werden, nicht einmal in den so aufgeschlossenen arabischen Emiraten. Diese Zensur betrifft aber ebenso Werke von beispielsweise Picasso, Modigliani, Balthus, Schiele, Lucian Freud, Francis Bacon ... und natürlich eine ganze Phalanx von Künstlern der Gegenwart.

Die den amerikanischen Museen auferzwungene Zensur findet jetzt auch in Bern statt. Da liest man tatsächlich am Eingang einer harmlosen Ausstellung von Tracey Emin im Kunstmuseum, dass die Besichtigung für Jugendliche unter 16 untersagt sei. Ich traf auf zeichnende Gymnasiasten in der Ausstellung, fragte ein Mädchen, was sie von dieser Altersbegrenzung halte. Sie lachte, sagte: „der Eltern wegen“. Besser und kürzer hätte man es nicht auf den Punkt bringen können.

Natürlich sind Erotik und Sexualität hier als Metapher zu verstehen, aber zum einen sind sie integrativer Teil der abendländischen Kultur, zum anderen geht es um eine Sinnlichkeit, die mit dem denkenden Körper zu tun hat. Und natürlich geht es um Poesie.

Als Luciano Castelli 1973 – er war gerade 22 Jahre alt – aus Tonerde einen Teppich schuf, diesen mit Aquarellfarben in zauberhaften Farbtönen transparent bemalte, in die 1 cm dicke Teppichschicht ein Röhrchen legte, das zum Ende hin in eine Vertiefung mündete, bestand die Absicht darin, einen zum Rauchen geeigneten Gegenstand zu schaffen. Mit dem Haschisch in der Vertiefung wurde der Teppich zum fliegenden Teppich. Neben anderen Gegenständen war dieser auch in einer Vitrine im Seekorridor des Museums zu sehen.

Jetzt im März auf der Kunstmesse in Dubai sah ich auf dem Boden einer Galerie Überreste von drei verschoben übereinander liegenden Teppichen. Die marokkanische, in Zürich lebende Künstlerin Latifa Echakhch hat von den drei Teppichen nur die Ränder übrig gelassen. Mit anderen Worten: Sie hat den von Frauen ausgeführten, handgewobenen Bereich den Rändern entlang feinsäuberlich herausgeschnitten. Die dergestalt minimalistisch erscheinende Arbeit hat jedoch eine politische und poetische Brisanz, denn die weibliche Arbeit wurde entfernt. Übrig geblieben sind Begrenzungen. Begrenzungen sind auch Grenzen. eine Grenze wird beschützt, verteidigt, eine Grenze ist nationales Heiligtum. Um den Grenzverlauf werden Kriege geführt. Kriege sind Männersache, haben mit Ideologien zu tun. Mit sparsamsten Mitteln hat die Künstlerin ein Gedicht „geschrieben“. Diese Arbeit ist wie eine Rebellion. Die Leerstellen sind Protest. Wir kennen Männergesellschaften, in denen die Grenzen der Behausungen für Frauen schier unüberwindlich sind. Vierzig Jahre trennt den fliegenden Teppich von Luciano Castelli von den Resten jener drei der marokkanischen Künstlerin Latifa Echakhch. Das poetische Moment ist ausschlaggebend, bei aller Unterschiedlichkeit der Kultur und dem zeitlichen Abstand.

Irgendwann muss man sich klarmachen, dass es keine Kultur auf diesem Planeten gibt, die wie die abendländische in 1400 Jahren eine derart abenteuerliche Formenvielfalt und einen derartigen Formenreichtum geschaffen hat. Verkürzt gesagt: Von der karolingischen Kunst bis zu Pablo Picasso und Marcel Duchamp.

Die abendländische Kunst ist geprägt durch den „Schmerzensmann“. Es ist ein Unterschied, ob ich unter einem Gekreuzigten aufwachse, oder im Angesicht eines lächelnden Buddhas. Die Geschichte des „Schmerzensmannes“ hat uns anthropologisch geprägt: Lust, Schmerz, Ekstase und Askese sind Parameter, die uns eingeschrieben wurden, die das Exzessive mit dem Meditativen verbinden.

Globalisierte Kunst ist blanker Unsinn, weil sie die abendländische Kunst auf unerträgliche Art und Weise zensuriert. In der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 22. November 2008 schreibt Henning Ritter:

„Die Überzeugung, die Claude Lévi-Strauss als Anwalt kultureller Verschiedenheit und Vielheit seit je gehabt hatte, dass der Weg zur Weltkultur ein Irrweg sei, hatte sich mit der Gefährdung der Identität auch jener Kulturen, die sich auf dem Weg des Fortschritts bewegten, zu der panischen Vorstellung wachsender Spannungen und von zunehmender Intoleranz verdichtet, die gerade durch die Erwartung einer immer umfassenderen Kommunikation und durch den Traum von einer Harmonie zwischen den Kulturen brutal enttäuscht werde.“

Und weiter schreibt er:

„Die Parteinahme von Lévi-Strauss für die eigene Kultur ist ein verzweifelter Versuch, eine Antwort auf die fortschreitende Globalisierung zu finden, die nicht nur die unterlegenen Kulturen, sondern auch die scheinbar siegreichen bedroht. Wie viele Äußerungen von Lévi-Strauss in den letzten Jahren zeigen, wäre für ihn eine globale Zivilisation nur als eine pathologische Erscheinung denkbar, nicht aber als eine Zusammenfassung des kulturellen Erbes der Menschheit.“

Die abendländische Kultur war, was fremde Kulturen angeht, stets ein Vielfraß. Sie hat von Einflüssen gelebt und diese in die eigene Kultur eingearbeitet.

Aber jetzt ereignet sich etwas anderes. Aus einem kolonialistisch geprägten schlechten Gewissen biedern wir uns an, unterdrücken Teile unserer kulturellen Erfahrung, um nicht den Eindruck zu erwecken, wir würden uns allwissend abschotten. Die vergangene documenta war ein gutes Beispiel für eine Anbiederung.

Konkret gesprochen: Künstler „hierzulande“, die nicht weltweit kompatibel sind, gehören schlichtweg nicht zu jenen „Abonnementkünstlern“, die weltweit Biennalen bespielen, ausgesucht von Globalisierungskuratoren, die ideologisch das künstlerische Globalisierungskonzept vor Augen haben, sprich: Migration als Kunst, Biologie als Kunst, Design als Kunst, Gewalt als Kunst, Hydrologie als Kunst, Ökologie als Kunst, Information als Kunst, Anthropologie als Kunst, das Soziale als Kunst, Armut als Kunst oder wie mir kürzlich die Bildhauerin Katharina Fritsch am Telefon sagte, natürlich

ironisch, zur Migration käme jetzt noch die Erderwärmung als Kunst hinzu. Globalisierungstaugliche Kunst verödet in einem Wunschdenken. Sie besitzt letztlich einen ideologischen Hintergrund sozialpädagogischer Natur.

Deshalb wünsche ich mir, dass das Intime und Poetische in der Kunst wieder verstärkt Beachtung findet. Damit schließt sich der Kreis zur „Innerlichkeit“. Dieses Intime in der Kunst gibt es! Bei meinen Atelierbesuchen erlebe ich es.

Aus einer gewissen antimedialen Haltung generieren Künstler, die um die dreißig sind, eigene Bilder aus dem biographischen Reservoir ihrer Vorstellungen. Sie sind an Installationen wenig interessiert, weil die „Versatzstücke“ zwar eine räumliche Konnotation ergeben, aber inhaltlich häufig ins Leere laufen. Das biographische Reservoir ist das Erinnernte, in der Gegenwart erlebte. Das Wissen ist vorhanden – diesbezüglich kann von Naivität nicht die Rede sein –, aber dieses Wissen ist immer nur soviel Wert, wie es der Erfahrung dient, in die Erfahrung eingebunden ist. Denn das alleinige Wissen isoliert. Von der Erfahrung abgekoppelt, wird es zum plakativen Zeitgeist. Das Intime und Poetische gibt es weltweit, aber wie häufig, wird es als unzeitgemäß betrachtet, als gesellschaftlich nicht relevant eingestuft, als für den Kunstmarkt anfällig gesehen, im Unterschied zu den bevorzugten Installationen, die auf Auktionen kaum zu finden sind.

Die Kunst, die aus dem Intimen kommt, öffnet mit messerscharfen Schnitten den Blick auf die Welt, greift in unser Bewusstsein, blendet die Redundanz der täglichen Bilder und deren Transformationen aus. Oder, wie es die Dichterin Edna St. Vincent Millay (1892 - 1950) einmal gesagt hat: „I will put chaos into fourteen lines.“

Die aus dem Intimen gewachsene Kunst ist langsam. Fragt jemand: „Was ist denn das Intime?“ Es ist das, was sich jeder Mensch auf diesem Planeten mit einem anderen teilt: Leidenschaft, Liebe, Begehren, Verzweiflung, Schmerz. Jede Kultur findet hierfür ihre eigene Ausdrucksweise. Dort, wo die kollektive Individualität im Vordergrund steht, verbunden mit einem kollektiven Bewusstsein von Kreativität, beispielsweise in Asien oder im Islam, werden wir mit Grenzen der Scham und einem Verhaltenskodex konfrontiert. Dort, wo die individuelle Individualität verbunden mit einem individuellen Bewusstsein von Kreativität eine Priorität besitzt, öffnen sich Bewusstsein und Körper gleichermaßen. Etwas erstaunliches geschieht: Je zugänglicher, offener, ja öffentlicher der Körper sich im Diskurs der medialen Vermittlung offenbart, desto verschlüsselter und geheimnisvoller ereignet er sich im Werk der Künstler.

Damals, in den 1970er Jahren war das öffentliche Verständnis für das Intime wenig entwickelt. Der Kunstmarkt war nicht reif für antizyklische Positionen. Mein Freund Pablo Stähli machte in Luzern wunderbare Ausstellungen im Rahmen dieser Perspektive. Als ich den Luzerner Künstler Rolf Winnewisser 1979 in einer großen Ausstellung in der Kunsthalle Basel zeigte, lautete der Tenor in den Worten des Kritikers der „Basler Zeitung“: „Schlafzimmerkunst“.

Was sich damals in Luzern ereignet hat, findet heute eine Fortsetzung. Viele Künstler wenden sich ab von den virtuellen Welten paralleler Universen, von gehypten Themen. Sie finden den Weg zu sich, suchen ihre Erdung, erforschen ihr Selbst aus einem Bewusstsein und Denken von Gegenwart.

Mit einem Nachwort möchte ich nochmals Missverständnisse ausräumen. Meine Globalisierungskritik in Sachen Kunst betrifft die Ideologie und nie und nimmer die herausragenden Werke. Im März dieses Jahres habe ich die Biennale von Sharjah besucht, habe mir dreimal „Hopeless Land“ des Chinesen Liu Wei angeschaut: Es ist Winter. Ein Lastwagen entlädt Müll. Menschen kraxeln, unförmig in warme Kleidung verpackt, durch die Müllhalde, stopfen Brauchbares in große Säcke. Das Licht ist düster, der Himmel grau, verhangen. Mit Harken durchwühlen sie den Abfall. Die Kamera geht nahe an sie heran, streift über den Abfall. Die Kamera malt Bild um Bild. Jedes Bild wie ein Gemälde aus dem 19. Jahrhundert. Die vollgestopften Säcke werden geschultert. Sie sind immens. Nie schaut einer der Menschen in die Kamera. Die Trostlosigkeit raubt einem den Atem. Die Menschen wanken über die Furchen eines leicht mit Schnee bedeckten Ackers. Die Furchen verlieren sich am Horizont. Die Menschen entschwinden aus dem Bild. Einsamkeit. Als Betrachter sitzt man auf einer Bank, versinkt in der eigenen Einsamkeit. – Ich konnte es nicht glauben, aber die Situation war echt, nicht gestellt, also keine Inszenierung. „Hopeless Land“ ist ein Meisterwerk. Als noch amtierender Museumsleiter hätte ich es sofort erworben. Liu Wei hat kein Dokument geschaffen. Er hat das Elend mit seinem Herzen gepackt, sich das kollektive Schicksal angeeignet, es verinnerlicht, ohne die Distanz zu verlieren, er hat sein Intimstes preisgegeben, nämlich die Verletzung seiner Seele, indem er Bilder geschaffen hat. Vergessen wir nicht: das Bild enthält stets das Dokument. Das Dokument nie und nimmer das Bild.

Das Entscheidende ist ja letztlich nicht das Thema, sondern dessen künstlerische und eben nicht dokumentarische Bewältigung. Künstler als schlechte Dokumentaristen können mich auf die höchste Palme jagen.

Die „Innerschweizer Innerlichkeit“ erlebte ich damals als Ausdruck einer existenziellen Schwerkraft. Ist es nicht erstaunlich, dass die 1981 in Luzern geborene, in Luzern ausgebildete, heute in Berlin lebende Künstlerin Irene Bisang diese Tradition auf wunderbare Art und Weise weiterführt? An der vergangenen Weihnachtsausstellung, hier im Kunstmuseum, waren einige Aquarelle von ihr zu sehen.

Reden wir nicht von der Vergangenheit. Reden wir von der Gegenwart. Wie sagte es Kierkegaard 1843 in seinem Büchlein „Die Wiederholung“? Er sagte: „Du musst Dich nach vorne erinnern.“

Jean-Christophe Ammann