

von Menschen, die weder wissen, wer die Humboldts waren, noch daß es zwei waren, noch habe ich bei ihnen immer den Eindruck einer gründlichen Lektüre auch nur eines der beiden Humboldts.

- <sup>3</sup> Dazu folgt S. 253 und Fußnote 33: noch ein nicht direkt zum Humboldt Forum führender Hinweis auf André Breton und dessen Freundin Nadja, die sich vergeblich um Lebensfreude bemühte, und auf die Interpunktion bei Breton.
- <sup>4</sup> Thomas Flierl und Hermann Parzinger (Hrsg.): HUMBOLDT-FORUM BERLIN – DAS PROJEKT. THE PROJECT [sic! Großbuchstaben, was die Affinität zur Werbebranche bekundet]. Berlin: Theater der Zeit 2009
- <sup>5</sup> Gemeint ist: Die Direktorin mußte gehen.
- <sup>6</sup> Wickli nennt dazu die Quelle: das „Anthropophagische Manifest“ von 1928.
- <sup>7</sup> „Kuratieren“ würden im hier gültigen gesetzlichen Sprachgebrauch ins Museum eingeladene Außenstehende, wohingegen die Direktorin keine Außenstehende, sondern jedenfalls die Verantwortliche ist, wie viel oder wenig auch immer sie mitgearbeitet hat.

Mark Münzel

Fritz W. Kramer. Unter Künstlern. Erkundungen im Lerchenfeld. Hamburg: Textem Campo 2020. 150 S., 43 Farbabb.

Die Ethnologie ist seit ihren Anfängen in einer paradoxen Dialektik von Fremdheit und Vertrautheit verfangen. Im gleichen Maße, in dem es ihr gelang, sich in fremde Lebenswelten einzufühlen und diese gleichsam von innen heraus zu verstehen, verloren die Werte und Praktiken der eigenen Gesellschaft den Nimbus des Natürlichen und öffneten sich der kritischen Betrachtung von außen. Mit anderen Worten: Je vertrauter das Fremde wurde, desto fremder wurde zugleich das Vertraute. Wer einmal vom Baum ethnographischen Wissens gekostet hat, findet selten zurück in

die paradiesische Unschuld unhinterfragter Selbstverständlichkeiten. Stattdessen führen Ethnologen ein Leben als professionelle Fremde in den Randbezirken der Gesellschaft – der fremden wie der eigenen.

Dieses Randfigurendasein teilen sie seit jeher mit einer Reihe anderer Berufsgruppen: Schmiede, Zauberer, Scharfrichter, Narren und – Künstler. Und die Gemeinsamkeiten enden hier noch lange nicht. Spätestens seit die westliche Kunst sich vom Streben nach Mimesis befreit und beliebige Alltagsgegenstände als Kunstwerke nobilitiert hat, machen es sich auch Künstler zunehmend zur Aufgabe, überkommene Denk- und Wahrnehmungsmuster ihres Publikums zu erschüttern. Ob als Befreiung vom Diktat der Semantik (Kunst bedeutet nichts, sie kommt von Kunst und ist über Kunst) oder als Unterordnung unter den Primat der permanenten provozierenden Innovation (die oft diagnostizierte „Tradition des Neuen“), stets werden alltägliche Praktiken der Sinnggebung mit überraschenden oder verstörenden Perspektivwechseln und Neubewertungen konfrontiert.

Auf die Ähnlichkeiten zwischen ethnologischer und künstlerischer Arbeit ist schon oft hingewiesen worden. Nicht zuletzt geht es in beiden darum, liebgewonnene Gewissheiten in Frage zu stellen und aus der Konfrontation mit bislang unbekanntem Sinnggebungsstrategien neue Perspektiven auf die Welt zu eröffnen. Ein Unterschied besteht freilich fort: Wo Ethnographie einem mindestens kontextuell und pragmatisch fundierten Wahrheitsbegriff verpflichtet bleibt, darf Kunst frei vom Diktat der Semantik ihr Terrain erkunden. In ihrer unentrinnbaren Autoreferentialität (Kunst sein ist keine intrinsische Qualität, Kunst ist, was als Kunst präsentiert wird) mag die Kunst, unbehelligt von den Zwängen der Mimesis, zwar nicht über die reale Welt gebieten, aber doch immerhin über deren ästhetisiertes Abbild. Der Wille zur Kunst bricht sich dabei nicht selten in einer Verklärung des Gewöhnlichen Bahn (wenn etwa Kämme,

Suppendosen, Urinale oder benutzte Monatsbinden zu Kunstobjekten erklärt werden). Der Effekt der Kunst besteht dann – genau wie der der Ethnographie – in der Eröffnung eines Erlebnisraumes, der es gestattet, die alltäglichen Gegenstände und Praktiken zu Objekten unerwarteter ästhetischer Erfahrungen zu machen. Kunst ist damit oft genug auch eine Form der Ethnographie des Eigenen.

Nun lässt sich die Erfahrung von Alterität durchaus noch potenzieren. Schon die einfache ethnographische Beobachtung von Künstlern bei dem, was sie tun, wenn sie Kunst machen, stellt in diesem Verständnis eine Ethnographie zweiter Ordnung dar. Fritz Kramer gibt dem Ganzen jedoch in seinem kürzlich erschienenen Band „Unter Künstlern“ noch einen weiteren *twist*. Er studiert nicht einfach als neutraler (oder teilnehmender) Beobachter ein paar Jahrgänge angehender Künstlerinnen und Künstler in ihrem sozialen Biotop, sondern nimmt darin selbst eine Doppelrolle als Lehrer und Forscher ein. Dabei repräsentiert er von Anfang an die bürokratische Institution (oder die „Kultur“), in die seine Forschungsgegenüber (und eigentlich auch er selbst) erst noch hineinwachsen müssen. Und als wäre das nicht genug, sind auch die, die er da beobachtet, nicht einfach nur beliebige Kunstschaffende, sondern bevorzugt solche, die sich aufgrund ihres Migrationshintergrundes oder eines radikalen Wechsels des sozialen Milieus in einer existentiellen Fremdheitssituation befinden.

Alterität springt den Leser von „Unter Künstlern“ entsprechend vielfach gespiegelt an: als Fremdheit eines frisch aus dem kriegsgebeutelten Sudan zurückgekehrten Ethnologen, den es unversehens im beschaulichen Hamburg auf eine Professur für Kunsttheorie verschlagen hat (und der erkennbar mit seiner neuen Rolle fremdelt); als Fremdheit angehender Künstlerinnen und Künstler in einer fremden Institution in einem nicht selten fremden Land, deren kulturelle Adaptionsleistungen und Übersetzungsbemühungen als irritieren-

des Echo in ihren Werken nachhallen; und schließlich als die Fremdheit der künstlerischen Transformationen unseres Alltags in den Werken dieser Künstler selbst.

Acht werdende Künstlerinnen und Künstler präsentiert Kramer in „Unter Künstlern“, und er vervollständigt die Auswahl durch fünf Werke ihres gemeinsamen Lehrers Werner Büttner. Dessen Forderung, Bilder müssen den Betrachter erreichen, indem sie „das Auge überraschen, zu Herzen gehen und dem Kopf zu denken geben“ (83), wird dabei von Kramer als das geheime Band identifiziert, das die Malerinnen und Maler der kleinen Sammlung zusammenhält. Tatsächlich ist Überraschung häufig das erste Gefühl, das sich einstellt, wenn man durch den Bildteil blättert und dort etwa der Koreanerin Hyun-Sook Song begegnet, die sorgfältig ihre Pinselstriche zählt und ihre Gemälde nach deren Zahl betitelt. Oder Klaus Hartmann, der monochrome Vierecke in afrikanische Landschaften plaziert. Andere, wie Kyung-hwa Choi-ahoi, pflegen in ihren Zeichnungen wie in der Sprache eine Kultur des knapp daneben oder lassen, wie Miwa Ogasawara oder Kailang Yang, die Welt in ihren Bildern zunehmend ins unbestimmt Konturlose zurückweichen.

Kramers kluge und oft poetische Meditationen über die Bilder enthalten sich abschließender Urteile. Zwar streut er in seinen Text immer wieder Hinweise auf die Herkunft einer Künstlerin aus dem ländlichen oder städtischen Südkorea, auf die Erfahrung eines Malers in Tansania oder auf die Schockwellen ein, die der große Tsunami von 2011 im Werk einer japanischen Malerin ausgelöst haben mag, aber er erklärt die Kunstwerke nicht zu Ende und begräbt sie nicht mit der Deutungsmacht des Professors für Kunsttheorie unter dicken Schichten von Jargon. Er lädt den Leser auch nicht ein, ihm in die Welt der Trinkrunden, Eifersüchteleien, Seilschaften und pikanten Details zu folgen, die an einer Kunsthochschule zweifellos auch zu erkunden wären. Stattdessen nimmt er ihn

anhand der abgedruckten Bilder mit auf eine sorgfältige und behutsame ethnographische Spurensuche. Und wirklich, es gelingt ihm, im Nachzeichnen der unterschiedlichen Verlorenheiten der besprochenen Künstlerinnen und Künstler, ihre Werke in einem neuen, interessanten Licht erscheinen zu lassen. Wie der Ethnologe, führt auch der Maler Erinnerungen, Ängste, Obsessionen, Vorurteile und vorgefertigte Skizzen in seinem Gepäck, und hier wie dort bahnen diese sich ihren Weg bis in die fertigen Kunstwerke oder Texte, ohne diese doch je hinlänglich erklären zu können. Das ist vielleicht der schönste Aspekt von „Unter Künstlern“: die behutsame Art, in der Fritz Kramer den Leser an die Hand nimmt, auf ein Bild zeigt und sagt: Schau selbst. – Und man schaut. Und staunt. Und hofft auf bessere Zeiten, in denen man Kunstwerke auch wieder im Original betrachten kann.

Thomas Reinhardt

Sören Urbansky: *An den Ufern des Amur. Die vergessene Welt zwischen China und Russland.* München: C.H. Beck 2021. 375 S., 1 Kte.

Sobald man das Buch in die Hand genommen hat und aufschlägt, erhält man einen kartographischen Überblick über die etwa sechsmonatigen oder vielleicht noch länger dauernden „Wanderungen“ (mit Bus, Flugzeug, Eisenbahn oder per Anhalter) des sich hier erstmals als Schriftsteller versuchenden Historikers Sören Urbansky. Er hat sich 2019 auf erneuten Streifzügen das Grenzland zwischen China und Russland weiter erschlossen, nachdem er schon zehn Jahre zuvor als Student und Archiv-Forscher dort gewesen war. Darauf weist er vergleichend immer wieder hin. So kann er aus eigener Anschauung punktuelle Ein-

blicke in den zivilisatorischen Wandel – seien es Fortschritt, Verfall, Verharren, oder auch Modernisierung – im fernöstlichen Russland, dem angrenzenden Nord-China und der zwischen ihnen eingeschlossenen Mongolei geben.

Damit ist schon angedeutet, worum es sich bei diesem Buch handelt: Es ist eine Reportage über den Zustand und die Entwicklung dieser großen Randregion Eurasiens. Unausgesprochen tritt Urbansky damit in die Fußstapfen eines großen Vorgängers, nämlich Theodor Fontanes (1819–1898). Die Tatsache, daß Fontanes „Aus England“ (1962a), „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ (1962b), „Kriegsgefangen“ (1962c), „Aus den Tagen der Okkupation“ (1962d) und „Unterwegs und wieder daheim“ (1962e) vor rund 150 Jahren erschienen sind und daß sie andere Weltgegenden abhandeln als Urbanskys Buch, verschleiert nicht, daß es sich um ähnlich konzipierte Reise- und Wanderbücher handelt, wie sie hochgebildete Reisende seit der Renaissance immer wieder verfaßt haben. Daß Urbansky außerdem mit fast an Fontane reichender Sprachgewandtheit, Lebhaftigkeit und gelegentlich auch Anschaulichkeit schreibt, versöhnt einigermaßen mit dem Gefühl, daß ein solches Buch eigentlich aus der Zeit gefallen ist, da es, abgesehen von der sehr anschaulichen Routen-Karte ohne jegliche Illustrationen auskommt.

Urbanskys Reiseschilderung führt von Irkutsk und dem nahen Baikalsee nach Ulan Ude, weiter in die Mongolei nach Ulaan Baatar, sodann ins immer noch mongolisch geprägte China am Großen Xingan-Gebirge, weiter in die Mandschurie und deren südliche Ausläufer Dalian und Lüshunkou bis an die Grenze zu Nord-Korea, die er bei Dandong erreicht. Anschließend geht es wieder nach Sibirien zurück, in die Städte Chabarowsk und Wladiwostok. Immer ist es ihm um Landschafts- und Städtebilder zu tun, um Schilderungen eines Völker- und Kultur-Gemisches von Russen, Chinesen und Japanern