

KLEINER STIMMUNGS-ATLAS
IN EINZELBÄNDEN



BORIS VON BRAUCHITSCH

»SCHWARZ«

SCHWARZ

BORIS VON BRAUCHITSCH

SCHWARZ

Dunkel gestimmt im Licht der bildenden Kunst

Textem Verlag

INHALT

Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden
Hg. Jan-Frederik Bandel, Nora Sdun
Gestaltung: Christoph Steinegger/Interkool
Bd. 11 – S: Schwarz, Boris von Brauchitsch

© Textem Verlag, Hamburg 2016
Druck: Druckhaus Köthen
ISBN: 978-3-941613-90-4
www.textem-verlag.de

Schweigen und Reden: Zur Einstimmung	9
1. Ein Besuch in der Stuttgarter Staatsgalerie	13
2. Noch irgendein Gleichnis	21
3. Wer kauft schwarze Bilder?	29
4. Schwarz contra Weiß	33
5. Schwarz als Farbe und als Einsamkeit	37
6. Schwarz als Urstoff und Grabstein	41
7. Schwarz als Materie und Rausch	45
8. Schwarzes Licht	53
9. Typisch amerikanisch?	59
10. Monostratos	69
11. Farbe, Linie und Leere	73
12. Information und Innovation verweigern	77

Weil alles so laut ist, sind es bekanntlich die leisen Töne, von denen immer alle schwärmen. Wo alles nach Aufmerksamkeit heischt, indem es größer und greller sein möchte als der Rest, ist da einer, der sagt kein Wort zu viel und das auch noch mit gedämpfter Stimme. Was für eine Wohltat. Ihm gehört schon deshalb die Sympathie des übersättigten Publikums, vorausgesetzt natürlich, das Publikum bemerkt ihn überhaupt. Um als leiser Ton im Marktgeschrei der Kunstolympiaden nicht unterzugehen, bedarf es folglich anderer Strategien der Aufmerksamkeitsakquise.

Da wäre zunächst einfach der Exotikfaktor, der Oasenbonus im Trubel der visuellen Trommelwirbel. Man darf sich noch immer ziemlich sicher sein, dass man mit radikalem Minimalismus weitgehend allein dasteht, denn was sich in der Kunstwelt zu Geld machen lässt, sind am Ende Dinge, nicht Ideen. Je größer die Dinge, desto besser sind sie im Zweifelsfall zu sehen. Und Aufmerksamkeit ist Geld.

Eine andere Strategie, Aufmerksamkeit zu erzwingen, beruht darauf, die leisen Töne andernorts umso lauter anzupreisen. Andernorts, das kann räumlich getrennt in einem anderen Medium sein, in einer begleitenden Pressemitteilung oder auch nur in einem verstörenden Bildtitel, der die Stille in eine Provokation verwandeln kann. Beliebtester Austragungsort bleibt aber das multimediale Feuilleton.

Über Heimo Zobernigs österreichischen Pavillon auf der Biennale von Venedig des Jahres 2015 wurde viel geschrieben und gesprochen. Das Reden über das Kunstwerk ersetzte die bewusst gewählte Leere, glücklicherweise ohne sie zu füllen. Das Reden erweiterte sogar die Leere, die die Kunst-Botschaft der Alpenrepublik gerade während der Eröffnungsrituale in einen Zufluchtsort für Ruhesuchende verwandelte. Das Reden, das im Feuilleton kulminierte, nahm angesichts des schweigenden Kunstwerks seinen Ausgangspunkt beim Künstler beziehungsweise dem kuratierenden Botschaftssprecher. Vertraute man dessen Worten, so war das Schweigen des österreichischen Pavillons vor allem klassisch und konkret, präzise und delikat, autonom und souverän. Und es war, wie jedes gute visuelle Schweigen, schwarz.

Zobernig hatte einen leeren Raum entworfen, hatte in die Architektur Joseph Hoffmanns interveniert, wie man so sagt, Decke und Boden mit schwarzem Material nivelliert und eine Art Bühnenraum geschaffen für ein Publikum, das sich draußen im Garten befand und der Vorstellung beiwohnte. Die Vorstellung, das waren die Besucher, das Publikum, das waren die Bäume.

Zobernig hatte einen Ausstellungsraum entworfen, der selbst die Ausstellung war, hatte demonstriert, dass gute Museumsarchitektur sich selbst genügt. (Ob sie anderen genügt, das fragt sie nicht.)

Im österreichischen Pavillon sollte zunächst auch eine Skulptur stehen, aber dann empfand der Künstler ihre physische Präsenz als kontraproduktiv: »Da wäre jeder nur in den Pavillon gekommen, um die

Skulptur zu sehen«, so der Kurator. Und das galt es allemal zu vermeiden. Schließlich ging es um etwas anderes, Tieferes, Weiteres, Dunkles. Inmitten der Giardini, die einfach Giardini heißen, weil sie die einzigen ernst zu nehmenden öffentlichen Gärten Venedigs sind, lag dieser schwarze Raum, eine intellektuelle Oase im fernsten Winkel eines grünen Parks, der seinerseits zwischen den Steinen von Venedig fast schon etwas von Natur an sich hatte. Ein Fremdkörper im Fremdkörper.

Neben achtundachtzig anderen nationalstaatlich separierten Beiträgen, die auf der Biennale um Aufmerksamkeit buhlten, bot Österreich ein schwarzes Nichts, das nicht mehr kostete als Kippenbergers *Wenn's anfängt durch die Decke zu tropfen*, das als Putzfrauen-Opfer in die Geschichte einging, und auch nicht mehr als ein unmöbliertes Penthouse in der Wiener Josefstadt. Doch hier hinkt jeder Vergleich, denn es ging nicht um ein ›Weniger ist mehr‹, es ging um ein ›Alles oder nichts‹, nein, um ein ›Nichts, das alles ist‹.

1. EIN BESUCH IN DER STUTTGARTER STAATSGALERIE

Kürzlich war ich bei einer Freundin, einer Künstlerin, zum Tee. Sie nahm einen großen Schluck, zog die Augenbrauen hoch und sagte: »Du weißt schon, dass das Thema völlig out ist, oder? Das weißt du doch?« Ich nickte, obwohl ich noch gar nicht darüber nachgedacht hatte. Möglicherweise hatte sie recht.

Dann war ich Tage später auf einer Kunstmesse. Es gab dort wenig ungegenständliche Kunst zu sehen und alles war ungemein bunt, denn in unserer materialistischen Welt vertrauen auch Galeristen weit eher auf Objekte als auf Gegenstandsloses. Gegenstandslos, das ist in unserer Kultur ein Synonym für unbedeutend, für das Hinfällige, für das, was sich selbst erübrigt hat. Was zählt, ist eben das, was sich anfasen lässt. Tendenziell wird folglich nur das noch begriffen, was man greifen kann. Die Kunstmesse bestätigte im Grunde, was meine Freundin, die Künstlerin, gesagt hatte, aber ich bildete mir dennoch ein, dass ich gegenüber den vergangenen Jahrzehnten eine leichte Tendenz zu einem wachsenden Markt des Schwarzen ausmachen konnte.

Doch solchen Tendenzen sind naturgemäß Grenzen gesetzt. Stellen wir uns nur einen Augenblick lang vor, auf einer Messe kämen unerwartet alle Aussteller auf den Gedanken, mit puristischen Eingriffen in kargen Kojen anzutreten, dann wäre eben der eine schillernde Stand, der anders ist, an dem es allein tat-

sächlich überbordend Bunt zu sehen gibt, Labsal für die Sinne. Ist es doch stets die Ausnahme von der Regel, die unser Interesse weckt. Die Abwesenheit von Effekten kann dabei ebenfalls zum Effekt werden. Allerdings nur in entsprechendem Umfeld, das Kunst-messen schon deshalb stets gewährleisten, weil das unkuratierte Nebeneinander der Kojen und Objekte die Masse besonders willkürlich, überwältigend und ermüdend erscheinen lässt.

Aber das Minimalistische keimte doch hier und dort, und mit ihm auch das Schwarze. Noch war es aber eher in Museen präsent, also in der arrivierten Vergangenheit. Folglich suchte ich die richtige Umgebung für mein Vorhaben, über das Schwarze zu schreiben, und fuhr nach Stuttgart in die Stuttgarter Staatsgalerie. Stuttgart an sich ist schon eine Stadt, die sehr farblos ist, koloristisch belebt höchstens durch die grünen Rudel von Polizisten, die bei jeder sich bietenden Gelegenheit mit Vorliebe diejenigen kontrollieren, die hautmäßig dunkler sind als sie selbst, d. h. diejenigen, die sich vom hellen Weiß entfernen und sich dem Schwarzen annähern. Das ist keine ideologisch gefärbte, sondern eine rein empirische Beobachtung, die wie alle weiteren Beobachtungen nicht wertend, sondern tendenziell wissenschaftsästhetisch zu verstehen ist.

Also, ich war in der Stuttgarter Staatsgalerie und stand vor einem Werk Ad Reinhardts, der von 1956 bis zu seinem Tod 1967 ausschließlich schwarze Bilder malte.

Auf dem Beipackzettel des Bildes, der, wie in Museen üblich, praktischerweise neben dem Bild

Hommage an Ad Reinhardt, 1983
168,5 x 168,5 cm, Öl auf Stahlplatte,
Colección Negrin, Carrizal



angepinnt war, stand die Gebrauchsanweisung, die Aufschluss über Dosierung, Wirkung und Nebenwirkung gab.

Man solle, hieß es dort, »minutenlang« auf die schwarze Fläche sehen, dann werde man irgendwann ein kreuzförmiges Muster erkennen können. Eine Gruppe Halbwüchsiger, die mit ihrem erschütterten Kunsterzieher unterwegs war, verharrte für Sekunden, um sich dann gegenseitig zu versichern: »Ich seh nichts.« Nun könnte man sagen: Gut erkannt und präzise formuliert. Auch ich habe nach etwa zwei Minuten noch immer nichts gesehen. Man möchte in diesem Moment zu gern wissen, ob acht oder vierzig Minuten für die Erkenntnis notwendig sind. Kaum jemand wird heutzutage die Geduld aufbringen, das zu ergründen.

Der Text fordert uns auf, konzentriert zu verharrern, im Wissen darum, dass das niemand tun wird. Schon deshalb verzichtet er auch auf eine Dosierungsangabe. Nicht-Wahrnehmbares gehört in den Bereich des Glaubens, das Kunstwerk wird zur Glaubensfrage. Und selbst wenn wir uns entschließen, die Probe zu machen und auf die Wirkung zu warten, also für eine vorab nicht näher bestimmte Zeit meditativ ins Schwarze zu starren, wird damit aus dem Bild ein Andachtsbild. Natürlich bemühen wir uns, während der Andacht etwas zu sehen. Können wir schließlich ein – bezeichnenderweise – kreuzförmiges Raster erahnen, bleibt immer noch die Frage, ob wir unser Auge oder unsere Einbildung sensibilisiert haben. So oder so, das kreuzförmige Raster bringt uns Erlösung, denn wir haben es gesehen und dürfen nun im

Museum weiter zu blauen Schwämmen oder toten Hasen.

Spätestens durch die Ankündigung einer Erscheinung, wie sie die Bilderklärung verspricht, bekommt das Gemälde etwas Sakrales. Mein Verharren wird zu einer Art Glaubensbekenntnis. Und selbst wenn ich mir eingestehe: Ich sehe, dass ich nichts sehe, zieht die Botschaft der schwarzen Fläche ihre Bahnen in religiöse Sphären.

Folgt man Schopenhauer, so ist der Erkenntnisgewinn vor einem Gemälde eine Frage der Gelehrtheit des Betrachters, er fasst »nur so viel davon, als seine Fähigkeit und seine Bildung zulässt; wie ins tiefe Meer jeder Schiffer sein Senkblei so tief hinablässt, als dessen Länge reicht«.¹ Die Tiefe des Meeres oder Kunstwerks ist dabei Voraussetzung, das versteht sich von selbst. Doch was könnte tiefer sein als das Schwarz einer Leinwand von Ad Reinhardt? Der Philosoph gibt im Folgenden die gleiche Anweisung zur Betrachtung wie das Informationsschildchen im Museum: »Vor ein Bild hat Jeder sich hinzustellen, wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was es zu ihm sprechen werde; und, wie jenen, auch dieses nicht selbst anzureden: denn da würde er nur sich selbst vernehmen.«²

Dass das in passiver Haltung Erlauschte vom Bildungshorizont des Lauschenden abhängt, steht für Schopenhauer außer Zweifel, doch wichtiger als das

1) Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Kapitel 34 »Über das innere Wesen der Kunst«, Leipzig 1819

2) Ebd.

Vorwissen ist die Offenheit gegenüber dem Kunstwerk, die nicht durch voreilige Interpretationen verstellt werden soll, damit sie der Fantasie des Betrachters den Raum geben kann, ohne den kein Kunstgenuss möglich ist. Das Kunstwerk, folgt man Schopenhauer, wirkt nur durch das Medium der Fantasie. Die auf den rechten Weg geleitete Fantasie – also jene Assoziation, die tatsächlich im Kunstwerk begründet ist – ist somit »eine Bedingung der ästhetischen Wirkung und daher ein Grundgesetz aller schönen Künste«.³

Das Kunstwerk per se als Hort der Weisheit zu betrachten, dem mit Achtung und Aufnahmebereitschaft gegenüberzutreten sei, macht aus schwarzen Leinwänden tatsächlich ein ›Alles oder nichts‹. Das Schwarz kann die Fantasie ganz oder gar nicht anregen. Es spaltet die Betrachterschar in Sehende und Nichtsehende, in Gläubige und Ungläubige. Gleich aber welcher Fraktion man angehört, die Kultur erfordert es, dem Werk in jedem Fall mit Respekt zu begegnen, wie man es auch gegenüber allen Religionen – eigenen und fremden – als kultiviertes Individuum tun sollte.

Vorausgesetzt, es handelt sich bei schwarzen Bildern überhaupt um Kunst. Für Schopenhauer wird mit der Wachsfigur, die so naturalistisch ist, dass sie der Fantasie keinen Raum lässt, die Sphäre der Kunst in die eine Richtung verlassen. Ein monochrom schwarzes Bild mag in seinen Augen das andere Extrem darstellen: Es weist der Fantasie keinen Weg

3) Ebd.

und verfehlt damit eine Grundbedingung der Kunst. Das Schwarz ist absolute Entfesselung oder völlige Lähmung der Fantasie, beides widerspricht Schopenhauers Vorstellungen von Kunst. Doch vielleicht gerade weil hier alle gängigen Vorstellungen gesprengt werden, birgt das Werk jene sakralen Aspekte.