

BILDER VOM ANDEREN
KUNST UND ETHNOGRAPHIE BEI LOTHAR BAUMGARTEN

Inaugural - Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Jürgen-Konrad Zabel
aus
Kassel

Bonn 2001

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Diese Dissertation ist 2010 auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn
http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert.

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet
2. Berichterstatter: Prof. Dr. Barbara Schellewald

Tag der mündlichen Prüfung: 02. Mai 2001

Der Abschnitt "Vorbemerkung und Dank" enthält schützenswerte, personenbezogene Daten und wurde daher in die Online-Fassung der Dissertation nicht aufgenommen.

Inhalt

TEXTTEIL

Vorbemerkung und Dank

1. Einleitung	1
2. Mensch und Natur. Eckpunkte einer anthropologisch-historischen und künstlerischen Standortbestimmung in frühen Arbeit.	14
2.1. Amazonas - Kosmos. Stationen fiktiver Reisen über Raum und Zeit.	17
2.1.1. Raumreisen - Das Bild der Natur	17
2.1.2. Reisen ins Innere - Bilder des Unbewußten	22
2.1.3. Zeitreisen - Mimikry und Mythos	26
2.2. Das Selbst und das Andere - Aspekte der Mimesis	33
2.2.1. Selbst als Schamane	34
2.2.2. Das Selbst im mimetischen Akt	41
2.2.3. Kunst als Brücke zum Anderen	47
2.3. Naturbeherrschung und Ethnozentrismus	50
EXKURS 1: Zur Entwicklung von Ethnologie und Anthropologie im 19. Jahrhundert	51
2.3.1. Domestizierung der Natur	55
2.3.2. Positivismus und Einfühlung als hermeneutisches Problem	59

3. Reise an den Orinoko - Erfahrung mit dem Anderen	66
3.1. Motive und Bedingungen	67
3.1.1. Die Spuren der Ethnographen	68
3.1.2. Kulturkritik	71
3.1.3. Teilnehmende Beobachtung	76
3.2. Bilder der Anderen - Fotografien vom Leben der Yanomami	79
EXKURS 2: Der ethnozentrische Blick in der Fotografie	80
3.2.1. „Vakuum“	85
3.2.2. Präsentationskontexte	90
3.3. Dialog der Künste	96
3.3.1. „Tierra de los perros mudos“	97
3.3.2. „Makunaíma“	106
3.4. Namen - Orte - Zeiten	111
3.4.1. Musealisierung der Namen	112
3.4.2. Kartographie der Erinnerung	118
3.4.3. Amerika als „Erfindung“	122
4. „Carbon“	130
4.1. Die Ausstellung - Topographie der Antipoden	131
4.1.1. Projektionen	131
4.1.2. Utopien	136
4.2. Die Fotografien-Industrialisierung der Landschaft	140
4.2.1. Metaphysik der Landschaft	141

4.2.2. Kultivierung der Wildnis	146
4.2.3. Die technische Landschaft	154
4.2.4. Paul Cézanne: „Der Bahndurchstich“	159
5. Kontexte	165
5.1. Das Buch	166
5.1.1. Das Buch im kulturhistorischen Kontext	167
5.1.2. „Die Namen der Bäume“	171
5.1.3. „Land of the Spotted Eagle“	172
5.2. Das Museum	174
5.2.1. Orte der Kunst - Orte der Geschichte	175
5.2.2. „Unsettled Objects“	177
5.2.3. „The Tongue of the Cherokee“	182
6. Zusammenfassende Thesen	186
Literaturverzeichnis	194
Texte und Publikationen von Lothar Baumgarten	194
- Bücher und eigenständige Produktionen	194
- Publikationen in Katalogen	195
- Texte und Arbeiten in Zeitschriften	195
- Sonstige Texte	195
Texte über Lothar Baumgarten	196
Allgemeine Literatur	198

Abbildungsverzeichnis	206
Ausstellungen	218
Einzelausstellungen (Auswahl)	218
Gruppenausstellungen (Auswahl)	220
Biographie	222
<u>ABBILDUNGSTEIL</u>	223

1. Einleitung

Als Teilnehmer der documenta X von 1997 stellte Lothar Baumgarten zwei Arbeiten vor, die in einem Raum des Ausstellungsgebäudes am Kulturbahnhof Kassel präsentiert wurden. Die erste, mit „VAKUUM“ betitelte Arbeit, bestand aus einer größeren Anzahl von gelatine-silver prints unterschiedlicher Formate. Sie zeigten Szenen aus dem Leben südamerikanischer Indianer und waren über eine Länge von etwa 14 Metern unmittelbar an der Wand befestigt. Baumgarten machte diese Aufnahmen während eines dreizehn Monate dauernden Aufenthaltes bei den Yanomami am oberen Orinoko zwischen 1978 und 1980.

Dieser Fotoinstallation stellte er einen „MANIPULIERTE REALITÄT“ betitelten von unten beleuchteten Schaukasten in den Ausmaßen von 2,00 x 14,00 m gegenüber, in dem mehr als 200 etwa postkartengroße Diapositive mit rätselhaft und unzusammenhängend erscheinenden Motiven eingelegt waren: Augenblickseindrücke aus der Natur, dichtes Unterholz, Wolken- und Wasserbilder und surrealistisch wirkende Objektinstallationen, die die ordnende Hand des Künstlers erkennen ließen. Die Bilder dokumentierten durchweg „in-situ“-Arbeiten und Galerieinstallationen aus den Jahren 1968-1972, die Baumgarten in jeweils unterschiedlichen Präsentationskontexten verwendet hatte und die hier in ihrer Totalität wie die Ausbreitung eines überwältigenden Panoramas einer verrästelten Innenwelt wirkten.¹

Für die Besucher der documenta waren Baumgartens Installationen nicht aus dem Inhalt heraus zu erklären, und die Titel geben sich ebenso verschlossen wie die Arbeiten, die sie benennen. So erscheinen sie fast modellhaft für das, was Baumgarten in seinen Arbeiten immer wieder thematisiert und das sich hier mit einer Außen- und einer Innenseite präsentiert: Das Fremdartige, das Unbekannte, das Andere. Erinnern die Leuchtbilder, die ohne eine inhaltliche Ordnung in langen Reihen aufeinander folgen, an aus den Tiefen des Unbewußten auftauchende Traumsequenzen, weisen die Aufnahmen der südamerikanischen Indianer auf das Andere im Außen, das sich als fremde Kultur der eigenen kulturellen Erfahrungswelt gegenüberstellt.

¹ Eine eingehende Beschreibung und Auseinandersetzung mit diesen Arbeiten erfolgt im Abschnitt 3.2.1.

Dieses Andere ist seit jeher Gegenstand von Fragen und Spekulationen gewesen. Martin R. Deppner und Doris v. Drateln haben in einem konzentriert angelegten Essay Denkversuche umrissen, dem Anderen Ausdruck zu verleihen.² Sie zeigen anhand philosophischer, religiöser und künstlerischer Deutungsmuster, daß die Grunderfahrung des Ich zugleich eine Erfahrung mit dem Anderen ist, es bildet „eine Zweiheit mit sich selbst oder mit einem transzendentalen Gegenüber.“³ Das Ich erwächst erst durch die Möglichkeit, sich als Differenz zu einem Anderen zu benennen. Aus der Abgeschlossenheit des Selbst heraus läßt sich das Andere jedoch niemals tatsächlich erfassen, es ist eine flüchtige „an den Augenblick gebundene Erscheinung“, von dem das Subjekt nur eine Spur erfährt,⁴ es ist ein Konstrukt, durch das das Ich erst möglich wird. Das Ich bedarf daher der ständigen Benennung des Anderen, seiner Beschwörung, des Versuchs mit ihm zu interagieren oder des Dialogs mit ihm, um sich seiner eigenen Existenz zu versichern. In solchen, durch die Erfahrung bestätigten Beziehungsmustern konkretisiert sich die Transzendenz des Anderen. Es leistet damit seinen Beitrag zur Strukturierung des Ich, wird andererseits aber auch - als alles, was dem Ich fremd ist - handhabbar, manipulierbar, gleichermaßen Objekt der Begierde wie der Ablehnung. Das ambivalente Verhältnis des Westens zu fremden Kulturen bezeichnet sehr manifest diesen Sachverhalt.

Baumgarten - das zeigen die beiden Arbeiten auf der documenta X - projiziert das Phänomen des Anderen auf indigene Völker wie gleichermaßen auf das in den Mythen lebende kollektive Unbewußte des Menschen.

In einem „Projekt für Artforum“ erklärt er im März 1988:

„Obwohl in meinen westlichen Denkmustern gefangen, war ich immer am >Anderen< interessiert - den Gesellschaften ohne Staat - und an dem historischen und sozialen Zusammenhang, der großen anthropologischen Verbindung, dem Unbewußten, das in der Menschheit einen gemeinsamen, kaum bewußten Denkprozess unterhält und das ihre Handlungen durch die Mittel des Dialogs der Mythen bestimmt. Ich bemühe mich um eine Analyse, um die historische und soziale Wirklichkeit von den auferlegten und

² Martin Roman Deppner/Doris von Drateln, Der Dialog mit dem Anderen. Eine Einführung in den Dialog als Weltaspekt, in: Kunstforum International, Bd. 111/1991, S. 82-95.

³ Ebd., S. 83.

⁴ Ebd., S. 86/87.

verhüllten Mythen zu befreien und sie durch rationale Kritik auf eine metaphorische Ebene zu heben, zu Kunst zu machen.“⁵

Wenn sich Baumgartens Interesse am Anderen also dadurch zeigt, daß er in seinen Arbeiten die Auseinandersetzung mit fremden Kulturen, mit Mythen und dem kollektiven Unbewußten sucht, dann stellt sich die Frage nach der Struktur dieses Interesses. Anders gefragt: Wie nähert sich Baumgarten dem kulturell Anderen, und wie verbindet er dies mit den formalen und inhaltlichen Elementen seiner Kunst?

Diese Fragen ergeben sich nicht zuletzt aus der Aktualität einer sich inflationär ausbreitenden Diskussion, die den Tatbestand der Globalisierung zum Anlaß nimmt, um unter Aspekten wie „Weltkunst - Globalkultur“,⁶ „Interkulturalität“, „Kulturtransfer“ oder „Cross Culture“⁷ die veränderten Bedingungen innerhalb des „Betriebssystems“ Kunst auszuloten und neue Formen des Zusammengehens zu erproben. Angesichts der Entwicklung zu einer Weltgesellschaft, die weder geographische Barrieren noch Verständigungsprobleme kennt, konzentriert sich der Schwerpunkt dieser Diskussion auf die Möglichkeiten eines interkulturellen Dialogs, der die Blickrichtung „Kultur versus Fremdkultur“ und damit den „Blick vom Zentrum auf die Peripherie beendet.“⁸

Allerdings erscheint die Realisierung eines solchen Dialogs nicht unproblematisch. Hans Belting, der die globale Entwicklung zur Weltkunst im Kontext einer Neuorientierung der Kunstgeschichte thematisiert, benennt die Symptome einer Fehlentwicklung, die dadurch gekennzeichnet ist, daß die weltweite Verbreitung der Moderne seit jeher einhergegangen ist

⁵ „Though trapped in my Western thought patterns, I have always been interested in the „other“ - the societies without a state - and in historical and social cohesion, the great anthropological nexus, the unconscious, which maintains a common thought process in mankind of which it is barely aware, and determines their actions by means of the dialogue of myths. I am making an analytical effort to free the historically and socially based reality from the imposed myths cloaking it, and to raise it by rational criticism to a metaphorical level, to art.“ Baumgarten, „STATUS QUO“, A Project for Artforum, in: Artforum, March 1988, S. 108. Übersetzung vom Verfasser.

⁶ Titel des Themenheftes Kunstforum International, Nr. 118/1992.

⁷ Vergl. dazu etwa Guy Brett, Venedig, Paris, Kassel, Sao Paulo und Havanna. Über die Biennalen, die documenta und >les Magiciens de la Terre<, in: Kunstforum International, Bd. 124/1993, S. 337-340.

⁸ Bernhard Streck, Fröhliche Wissenschaft Ethnologie. Eine Einführung, Wuppertal 1997, S. 203.

mit einer Mißachtung der jeweiligen außerwestlichen Kulturen.⁹ Dieser als Ethnozentrismus oder Eurozentrismus bezeichnete Sachverhalt ist Ausdruck einer Dominanz des westlichen Denkens, das mit seiner ökonomischen Effizienz und technischen Rationalität Kulturen mit Weltdeutungsmustern, die sich von den eigenen unterscheiden, als fremd und anders etikettiert und bis heute zu kolonisieren trachtet. In Bezug auf die Chancen eines künstlerischen Dialogs hat dies zur Folge, daß Künstler der Dritten Welt vor dem unüberwindbar scheinenden Hindernis stehen, entweder unmittelbar mit dem Kontinent, Land oder Volk ihrer Herkunft „identifiziert und somit im Vergleich zu Künstlern aus den Industrieländern herabgesetzt“ zu werden, oder man betrachtet sie losgelöst von ihrer Basis, „von der >Realität des Alltags in diesem Land und ihrem Einfluß auf die Kunst, die wir zu sehen bekommen.<“¹⁰ Insofern sind tatsächlich die Versuche der Kulturmanager, die Kunst des Anderen in eine Weltkunst zu integrieren als außerordentlich problematisch anzusehen, nicht nur, weil es - wie Belting schreibt - in einer Stammeskultur wegen der zum Westen unterschiedlichen Entstehungsbedingungen keine Kunst geben kann, sondern weil die Überlagerung mit westlicher Kultur kaum eine authentische Kunstentwicklung zuläßt.¹¹

Auf der anderen Seite bedient sich westliche Kunst bis heute der Ausdrucksformen sogenannter Primitivkulturen als Avantgardestrategie und Zivilisationskritik, eine Tradition, die gleichsam zum Markenzeichen der Moderne wurde, wie William Rubin in seiner umstrittenen Ausstellung „>Primitivismus< in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ gezeigt hat.¹² Seit Picassos „Les Femmes d'Alger (O. J.)“¹³ hat es in der Kunst des 20.

⁹ Vergl. Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995, insbesondere das Kapitel Weltkunst und Minoritäten: eine neue Geographie der Kunstgeschichte, S. 68-77.

¹⁰ Brett, 1993, S.339.

¹¹ Belting, 1995, S. 74.

¹² „>Primitivism' < in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern“. Museum of Modern Art, New York, 1984. Vergl. auch Rubins Aufsatz im Katalog der Ausstellung, William Rubin, Der Primitivismus in der Moderne, in: Ders.(Hrsg.), Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984, S. 8-91.

¹³ Pablo Picasso, Les Femmes d'Alger (O. J.), 1907, 244 x 234 cm, Öl a. Lw., New York, Museum of Modern Art.

Nach Karla Bilang nutzte Picasso eine Grebo-Maske von der Elfenbeinküste als Vorbild. Vergl. Karla Bilang, Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart/Berlin/Köln 1990, S. 125/126.

Rubin dagegen vertritt die Auffassung, daß die Ähnlichkeit zwischen den Köpfen der „Desmoiselles“ und afrikanischen Masken „rein zufällig“ und „Ausdruck einer inneren

Jahrhunderts kaum eine maßgebende Stilvariante gegeben, die nicht offen oder versteckt Formensprachen außereuropäischer Kulturen reflektierten.¹⁴ In der aktuellen Diskussion wird auch dieser historische Tatbestand als Versuch und Ausdruck eines interkulturellen Dialogs verstanden. So wurde etwa in der bis zum März 2000 im Kölner Museum Ludwig gezeigten Ausstellung „Kunst - Welten im Dialog“ dem Publikum ein Konzept mit programmatischem Anspruch vorgestellt, das nach den Worten eines der verantwortlichen Kuratoren eine globale Entwicklung rezipiert, die entlang einer historisch konditionierten inneren Logik gewachsen sei und die, vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute, alle Kontinente umfaßt habe.¹⁵ Motor dieser Entwicklung sei eine schrittweise „Beseitigung der Barrieren zwischen den Kulturen“ gewesen, die in dem vom Westen geschaffenen „Prinzip der Gleichheit aller Kulturen im Hinblick auf ihr Recht, in all ihrer Verschiedenartigkeit nebeneinander zu existieren“ begründet sei. Dieser „Dialog *zwischen* den Kulturen“ werde sich „zu einem Dialog *der* Kulturen“ entwickeln, „die aufs Engste miteinander verwoben und vermischt sind.“¹⁶ Die Möglichkeiten des Künstlers, „aus einem gemeinsamen Fundus aller Kulturen zu schöpfen,“ sei eine Bereicherung für dessen Kreativität und ermögliche durch „die Pluralität der Quellen ... eine grenzenlose Zunahme an künstlerischen Ausdrucksformen, indem Verschiedenartigkeiten kombiniert werden und unerwartet originelle Synthesen entstehen.“¹⁷ Die Problematik eines solchen Ansatzes ließe sich unter vielen Aspekten diskutieren. Zwei seien hier wegen ihrer Bedeutung auf Baumgartens

Nähe“ sei, ein „Beweis für eine tiefe geistige Übereinstimmung Picassos mit den Stammesvölkern sowie für seine allgemeine Assimilation der Prinzipien und des Charakters ihrer Kunst.“ William Rubin, Picasso, in: ders. (Hrsg.), München 1984, S. 274. Dieser Aussage entspricht die Strategie der New Yorker Ausstellungsmacher, die Moderne im Spiegel des >Primitiven< nicht als Besitzergreifung, sondern als einen Akt der künstlerischen Kreativität zu präsentieren. Vergl. die kritische Auseinandersetzung mit der Ausstellung und dem dahinter stehenden Konzept von Thomas McEvelley, Doktor, Anwalt, Indianerhäuptling, in: Kunstforum International, Bd. 118, S. 176-196 und Lucy R. Lippard, Alles neu benennen, in: Ebd., S. 162-163.

¹⁴ Bilanz zieht Linien der Primitivrezeption bis in die Konzeptkunst hinein, weil diese, wie die ursprüngliche Stammeskunst, primär Träger von Ideen gewesen sei, denen sich Formfragen untergeordnet hätten. Vergl. Bilanz, 1990, S. 310.

¹⁵ Vergl. Marc Scheps, Kunstwelten im Dialog, in: Marc Scheps/Yilmaz Dziewior/Barbara M. Thiemann (Hrsg.), Kunst - Welten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Kat. Museum Ludwig, Köln 1999, S.17.

¹⁶ Ebd., S. 16. Kursiv vom Verfasser.

¹⁷ Ebd., S. 17.

künstlerisches Konzept angesprochen: Der Mangel an historischem Denken und die Frage nach den Strukturen eines künstlerischen Dialogs.

Die Ausstellung blendet vor allem die Tatsache aus, daß die Begegnungen zwischen der abendländischen und der „primitiven“ Welt stets den unausgesprochenen oder bewußt verfolgten Leitlinien der Kolonisierung folgten. Es ist die Frage, wie sich ein interkultureller Dialog auf der Ebene der Kunst vollziehen soll, ohne diesen Sachverhalt mit einzubeziehen, d.h. ihn auch zum Gegenstand künstlerischer Reflexion zu machen. Zudem scheint es, als ob die propagierte Idee von der Gleichheit aller Kulturen nur die Kehrseite eines tief verwurzelten ethnozentrischen Denkens ist, wenn Belting in einem Katalogbeitrag zur Ausstellung kritisiert:

„Die >Rhetorik des Universalismus< ... ist nichts als eine liberale Spielform des alten Hegemonismus. Sie dient heute einem reuevollen Idealismus, der im Polyzentrismus oder Pluralismus die verratene und verlorene Vielfalt der Kulturen beschwört. Das Thema der Kultur, im Plural angewendet, enthüllt angesichts der realen Machtverhältnisse in der Weltwirtschaft seinen kompensatorischen Charakter. Es dient dazu, Gedankenspiele an einem geschützten Ort zu treiben, in denen die Welt in der Erinnerung besser aussieht, als sie es heute ist.“¹⁸

Zum zweiten birgt das Modell eines globalen Dialogs, bei dem Künstler zur Schaffung ihrer künstlerischen Identität sich der nahezu unerschöpflichen Formenvielfalt der Kulturen bedienen können, die Gefahr, daß dieser auf die Übernahme eines exotischen Vokabulars reduziert wird, was eher einer künstlerischen Kolonisierung gleichkäme als einem auf das dialogische Prinzip hin angelegten gegenseitigen Verstehen. So bringt Carl Einstein, der bereits 1915 in seiner „Negerplastik“ eine Maßstäbe setzende Formanalyse afrikanischer Skulpturen vorlegte,¹⁹ in einer kritischen Rückschau auf Emil Nolde eine solche „geographische Exotik“ in eine innere Verbindung mit einem „Stück des expansiven Imperialismus der Vorkriegszeit“.²⁰ Im einzelnen führt er aus:

„Die primitiven Kulturen dienten dem vergangenheits- und fernsüchtigen Europäer als oft mißbrauchte Mittel, seine Geschichte rückzudehnen. Ebenso erwuchs solche Neigung aus dem Kampf gegen rationale Aufklärung; Vernunft war nur letzte Spitze, von Traum, Instinkt, Empfindung als

¹⁸ Hans Belting, *Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade*, in: Scheps u. a. (Hrsg.), Köln 1999, S. 324.

¹⁹ Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig 1915. Neuauflage, Berlin 1992.

²⁰ Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsgg. v. Uwe Fleckner und Thomas W. Gaethgens, Werke Bd. 5 (Berliner Ausgabe), Berlin 1996, S. 205.

herrschenden Kräften unterlagert; bei den Primitiven fand man noch mythische Kräfte, eine Hierarchie der in Europa unterdrückten Instinkte; Tyrannis von Traum und ekstatischem Ritus. ... Der Europäer fand hier eine tatsächlich erlebte Mystik, die in Zeremoniell, Farbe, Totem, Tanz und Maske sichtbar wirkt. Ästhetisierend mißbrauchte er Kult und mythische Kräfte, indem er sie dem kulturellen Gesamtbau entriß. So erstapelte man sich einen Religionsersatz.“²¹

Die Problematik von dialogischen Ansätzen in der Kunst, die sich ahistorisch auf die ästhetische Reproduktion gestalterischer Merkmale außerwestlicher Kulturen beschränkt, wird damit offenbar.²² Andererseits ist die Notwendigkeit unbestritten, sich mit dem Anderen auseinanderzusetzen. Damit stellt sich die Frage nach Alternativen.

Baumgarten erarbeitet sich die Möglichkeiten einer Annäherung an fremde Kulturen gerade unter dem Aspekt eines im Westen tief verwurzelten Ethnozentrismus. Dabei ist der Gesichtspunkt der historischen Bedingtheit des Verhältnisses zwischen dem Westen und den indigenen Völkern von zentraler Bedeutung. Er rückt das Problem der kulturellen Kolonisation in den Mittelpunkt und macht damit die eigene westliche Geschichte zum Objekt der Auseinandersetzung. Anstatt sich jedoch außerwestlicher Ausdrucksformen zu bemächtigen, entwickelt er eine eigene Bildsprache, in die gleichermaßen künstlerisch-konzeptuelle wie ethnographisch-dokumentarische Elemente eingehen.

Es ist Ziel dieser Arbeit, Baumgartens hier thesenartig komprimierten Ansatz aus seinem Werk heraus zu interpretieren und ihn so als eine Alternative zu Globalisierungsstrategien im „Betriebssystem“ Kunst, wie sie oben beschrieben wurden, vorzustellen.

Zugleich ist es eine zentrale Aufgabe, Baumgartens ethnologische Methode der achtsamen Näherung an das Fremde im Zusammenwirken mit den künstlerischen Ausdrucksformen seiner Arbeiten zu beschreiben und zu diskutieren. Mit der Einbeziehung des ethnologischen Feldes in seine künstlerische Arbeit, mit seinen wissenschaftlichen Recherchen und fotografischen Dokumentationen benutzt er Methoden der Ethnologie und läuft damit auch Gefahr, in dem Versuch, das Andere zu verstehen, dieses zugleich zu vereinnahmen, aufzulösen und damit zu zerstören. Hierbei

²¹ Ebd.

²² Die Fragwürdigkeit einer solchen Kunst ließ sich anhand der von Carl Einstein kritisierten Bilder Emil Noldes während der Ausstellung überprüfen. Vergl. auch die Abbildungen im Katalog, Kunst - Welten im Dialog, S. 110 - 112.

ergeben sich zwei Probleme, die auch für Baumgarten unmittelbare Bedeutung haben.

1. Mit seinem mehr als einjährigen Aufenthalt bei den Yanomami im Urwald des Amazonasgebietes erprobte Baumgarten als Künstler eine Methode, die in der Ethnologie als Feldforschung zu den zentralen wissenschaftlichen Erkenntniswegen gehört. Diese Methode ist nicht unproblematisch, weil sich der Wissenschaftler einerseits, unter Pflege persönlicher Beziehungen zu den Menschen, deren Leben er beschreiben möchte, subjektiv in die fremde Kultur einfühlen muß, andererseits zu einer Abstand wahrenden Objektivität bei seiner wissenschaftlichen Arbeit verpflichtet ist.

Diese kulturelle Doppelbindung, in der er sich von Vertretern anderer Wissenschaftsdisziplinen unterscheidet, wirkt unmittelbar auf die Arbeit des Ethnologen. Im besten Fall eröffnen sich neue Möglichkeiten des Erkennens und Verstehens. Meist ergeben sich in der Praxis jedoch fast unüberwindbare Hindernisse: Entweder bleibt der Forscher im ethnologischen Feld bei der strikt objektiven Beschreibung, wobei die Erkenntnisse rein empirisch-statistisch bleiben, d.h., es wird nie zu einem wirklichen Verstehensprozeß kommen, weil die Ergebnisse der Forschung nur die Oberfläche der Fakten berühren, oder der Ethnologe legt im Extremfall seine bisherige Identität ab, unterwirft sich einer Initiation, wird Teil der anderen Kultur, um unter dem Verlust der Perspektive des Wissenschaftlers zu einem tieferen Verständnisprozeß zu gelangen.

Die Ethnologie hat als eine Methode des mittleren Weges die „teilnehmende Beobachtung“ gefunden, in der die Elemente des Sichhineinfühlens und Miteinanderlebens genauso enthalten sind, wie das distanzierende Element der Beobachtung. Dennoch bleibt das Problem der Hermeneutik, das darin besteht, daß die Ergebnisse des Verstehens nicht von den historisch-sozialen Bedingungen des Beobachtungsprozesses und den Einbindungen der Beteiligten zu trennen sind.²³ Erkenntnisphilosophisch begründet Emmanuel Lévinas dies damit, daß das Andere sich grundsätzlich nicht auf

²³ So konstatieren auch kritische Beobachter des Fachs, daß nahezu alle Ethnologen in ihren Beschreibungen nichteuropäischer Gesellschaften meist unbewußt ihre eigenen Ordnungsvorstellungen gesucht, gefestigt und bestätigt haben. Vergl. Streck, Wuppertal 1997, S. 33.

das Verstehen einläßt, es trägt vielmehr „ein eigenes Bedeuten bei sich, das unabhängig ist von dieser aus der Welt empfangenen Bedeutung.“²⁴

2. Wenn sich das Andere somit einem letzten Verstehen entzieht, bleibt nur seine Zerstörung. Diese Konsequenz ergibt sich aus der Polarität des Eigenen und des Fremden, in der sich eine schwer beherrschbare Kraft als Folge des in der westlichen Kultur angelegten fundamentalen Gegensatzes von Natur und Kultur offenbart. Die Obsession im westlichen Denken, diesen Gegensatz überwinden zu müssen, indem auch die letzten Geheimnisse des Anderen entschleiert werden, oder - auf die Ethnien bezogen - nicht eher zu ruhen, bis alle unbekanntes Völker erforscht und damit ihrer Fremdheit beraubt sind, kann zur Zerstörung dessen führen, was verstanden werden soll. Diese Dialektik von Attraktion und Vernichtung scheint von einem anthropologischen Zwang bestimmt, dem sich auch Baumgarten nicht entziehen kann, denn schließlich hat das Eindringen des westlichen Ethnologen (oder Künstlers) in die fremde Kultur für diese immer etwas Destruktives.

Dieter Mersch diskutiert drei Strategien der Abweisung des Anderen, die analytische, die hermeneutische und die normative. Diese Strategien unterstehen stets einer „Reduktion des Anderen auf das Selbe“ und offenbaren damit eine „genuine Gewaltsamkeit, die das Fremde entweder zu erklären oder auszuschließen, zu vereinnahmen oder zu erniedrigen, zu umarmen oder zu vernichten trachtet. Beide Alternativen bezeugen die gleiche Strategie der Abwehr: Die Integration des Anderen wie seine Ausgrenzung und Vernichtung.“²⁵

Folgt man dieser Deutung, so scheint es zweifelhaft, ob das Andere je verstanden oder gar in einen Dialog einbezogen werden kann, da jede Annäherung mit einer die Möglichkeit der Zerstörung einschließenden verborgenen oder offenen Abwehrstrategie verknüpft ist. Daraus ergibt sich die Frage, auf welche Weise Baumgarten, der als Künstler nicht den wissenschaftlichen Maßstäben der Objektivität und Intersubjektivität verpflichtet ist und diese auch nicht anwendet, zu einem Verstehen des

²⁴ Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen*, 3. Aufl. Freiburg/München 1998, S. 220/221.

²⁵ Dieter Mersch, *Vom Anderen reden. Das Paradox der Alterität*, in: Manfred Brocker und Heino Heinrich Nau (Hrsg.), *Ethnozentrismus. Möglichkeiten und Grenzen des interkulturellen Dialogs*, Darmstadt 1997, S. 27-45, Zitat S. 28/29.

Anderen gelangen kann, ohne das zerstörerische Potential, das in diesem Annäherungsprozeß liegt, zur Wirkung kommen zu lassen.

Es wird im Verlauf dieser Arbeit zu zeigen sein, welche Wege sich Baumgarten erarbeitet hat, dieses hinter den Fragen nach den Wechselbeziehungen von Kunst und Ethnologie sich abzeichnende Erkenntnisproblem zu lösen.

Eine Auseinandersetzung mit Baumgarten unter den oben diskutierten Aspekten wurde bisher nicht geleistet. Überhaupt sind wissenschaftlich verwertbare Publikationen zu seinem Werk rar. Auf zwei von ihnen wird im folgenden öfter zurückgegriffen, sie sollen daher hervorgehoben werden.

In erster Linie ist Marion D. G. Diwo zu nennen. In ihrer Dissertation von 1993 hat sie sich zum Ziel gesetzt, die „gesellschaftskritischen Positionen und Utopien im Bereich der Modernen Kunst nach 1945“ exemplarisch anhand der Werke von Joseph Beuys, Lothar Baumgarten und Ingo Günther aufzuzeigen.²⁶ Dieser Absicht entsprechend treten zwangsläufig weniger kunsthistorische und konzeptuelle als gesellschaftliche und vergleichende Aspekte in den Vordergrund. Diwos Leistung liegt darin, in einer Werkübersicht die Grundzüge von Baumgartens Kunst mit ihren gesellschaftskritischen Implikationen nachgezeichnet zu haben. Dies ist nicht gering einzuschätzen, weil - wie die Autorin zu Recht feststellt - Baumgartens Arbeiten „auf das Verschwinden hin angelegt ...“ häufig dem Publikum nur kurzfristig zugänglich und Sekundärliteratur und Selbstäußerungen des Künstlers „so gut wie nicht vorhanden“ sind.²⁷

Diwos Absicht besteht darin, das gesellschaftskritische Potential im Werk von drei sehr unterschiedlich arbeitenden Künstlern zu vergleichen. Auch wenn sie im Rahmen dieses Vorhabens Wesentliches zum Verständnis von Baumgartens Werk beiträgt, läßt sich bei einem solchen Ansatz nicht vermeiden, daß bestimmte Aspekte der künstlerischen Positionen zu kurz kommen. Wenn Diwo etwa die Ergebnisse ihrer Auseinandersetzung mit Baumgartens Werk unter dem Titel „Die Idee des Umwegs“ zusammenfaßt,²⁸ die, verkürzt gesagt, darin besteht, daß Baumgarten über den „Umweg“ des

²⁶ Marion D. G. Diwo, Gesellschaftskritische Aspekte bei Joseph Beuys, Lothar Baumgarten und Ingo Günther, phil. Diss., Bonn 1993. Zitat ebd., S. 6.

²⁷ Diwo, 1993, S. 117.

²⁸ Der Baumgarten betreffende Teil B der Dissertation trägt den Titel: „Der zweite Blick: Die Idee des Umwegs im Werk von Lothar Baumgarten - das Menetekel an der Wand.“ Ebd.

Verständnisses fremder Kulturen zu einer Schärfung des Blicks auf die eigene Gesellschaft beiträgt,²⁹ so stellt sie zwar eine zentrale Kategorie in Baumgartens Denken heraus, berücksichtigt jedoch angesichts ihrer spezifischen Thematik nicht die ganze Komplexität seines Konzeptes, das ein gesellschaftskritisches Denken zwar impliziert aber - wie einleitend dargestellt - tatsächlich weit darüber hinausgreift.

Wichtige Beiträge zu Baumgartens Arbeit lieferten auch Hal Foster, Michel Govan und Craig Owens mit ihren Aufsätzen, die aus Anlaß einer Einzelausstellung des Künstlers im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1993, publiziert wurden.³⁰ Ihre scharfen und weitreichenden Analysen eröffnen den Blick auf die historischen und ethnographischen Aspekte in Baumgartens Arbeiten und machen anschaulich, daß ethnozentrische Denk- und Verhaltensmuster nicht erst in der Hochblüte der Kolonialzeit des 19. Jahrhunderts ihre Wirkung entfalteten, sondern bis in das Zeitalter der Entdeckung der Neuen Welt zurückreichen.

Die in der vorliegenden Arbeit behandelten Werke Baumgartens entstanden zwischen 1968 und 1993. Es war hauptsächlich dieser Zeitraum, in dem sich Baumgarten mit fremden Kulturen auseinandersetzte, danach verlagerte sich sein Arbeitsschwerpunkt. Schon vor 1993 hatte sich dies abgezeichnet, als er mit Projekten wie „ROSA DEL VENTS“ (Barcelona 1992), „EKLIPSE“ (Frankfurt 1993), „THEATRUM BOTANICUM“ (Paris 1992-1994) und zuletzt mit der Ausstattung des neuen Präsidialamtes „TERRAZZO UND MAJOLICA“ (Berlin 1998) neue Akzente setzte. Auch wenn er sich bis heute mit Arbeiten der 70er und 80er Jahre an wichtigen Ausstellungen beteiligt, blieb „AMERICA INVENTION“ von 1993 das bisher letzte große Projekt, das die Begegnung der westlichen mit indigenen Kulturen thematisiert.

In den hier diskutierten Arbeiten bedient sich Baumgarten verschiedener Ausdrucksmittel, um seinen Vorstellungen Gestalt zu verleihen. Waren es zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn hauptsächlich Installationen, Wand- und Bodenarbeiten und wenige Zeichnungen, so schaffte er sich parallel dazu - und im Laufe der Zeit zunehmend mehr - mit der Fotografie ein Medium, das sich in unterschiedlichen künstlerischen

²⁹ Diwo, 1993, S. 128.

³⁰ Hal Foster, *The Writing on the Wall* (S.6-14), Michael Govan, *In the Name of the Other* (S.27-32), Craig Owens, *Improper Names* (S.101-110). Alle in: Lothar Baumgarten, *America Invention*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1993. Craig Owens publizierte seinen Essay erstmals in *Art in America*, Oct. 1986, S. 126-135.

Verfahrensweisen und ausgewählten Kontexten einsetzen ließ: Als einzelnes Kunstwerk, als Dokumentation, Collage mit Schriftbildern, als Reproduktionen in Büchern oder in Diaprojektionen. Diese hatten gegenüber dem Einzelbild nicht nur den Vorteil der erweiterten Perspektive, sondern konnten auch dazu dienen, die Fotografien in jeweils verschiedenen Kontexten zu neuen Aussagen zu verbinden.³¹ Die beiden zwischen 1972 und 1976 hergestellten Lichtbildprojektionen und der 1978 vorgestellte Film „DER URSPRUNG DER NACHT“ stellen daher die wichtigsten Quellen für die Untersuchung seines frühen Werkes dar, das im zweiten Kapitel diskutiert wird. Dabei sind mit der Bezeichnung „früh“ solche Arbeiten definiert, die zwischen 1968 und seinem Aufenthalt bei den Yanomami, 1978, entstanden sind. Diese Festlegung ergibt sich aus seiner nach seiner Rückkehr zu beobachtenden grundsätzlich veränderten Arbeitsweise.³²

Bei der Beschreibung dieser Entwicklung wird der Versuch unternommen, Baumgartens Auseinandersetzung mit dem Anderen als fiktive, Raum und Zeit übergreifende Reisen zu interpretieren, die er mit bestimmten historisch-anthropologischen und ethnographischen Aspekten verknüpft und die schließlich zu einer tatsächlichen Reise in das Amazonasgebiet führen sollte. Dies entspricht der Logik eines Kreislaufs, der vom Innen über das Außen zum Innen zurückführt: von der Imagination und Fiktion zur Realität des ethnologischen Feldes und von dort wieder zur Reflexion des Wahrgenommenen und Erlebten. Einem solchen Verlauf entsprechend werden im dritten Kapitel Überlegungen zu den Voraussetzungen seiner Reise und seines Aufenthaltes im ethnologischen Feld angestellt, und es wird anschließend der Frage nachgegangen, wie Baumgarten seine Erfahrungen künstlerisch reflektiert.

Das vierte Kapitel thematisiert „CARBON“, ein umfangreiches Projekt, an dem Baumgarten zwischen 1987 und 1991 arbeitete und das 1990 mit einer Ausstellung im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, und einem ein Jahr später publizierten Bildband realisiert wurde. In den Fotografien dokumentiert Baumgarten die Veränderung der Landschaft vor dem Hintergrund der Technologie der großen nordamerikanischen Eisenbahnlinien und beschreibt damit zugleich die Gewalteinwirkung in die

³¹ In dieser Hinsicht ist das Verfahren dem von Marcel Broodthaers vergleichbar. Vergl. Dorothea Zwirner, Marcel Broodthaers, Köln 1997, S. 15.

³² Im Gegensatz dazu verlegt Diwo, die diese Veränderungen nicht registriert, den Erscheinungszeitraum früher Arbeiten in die Jahre zwischen 1967 und 1982. Vergl. Diwo, 1993, S. 131.

Lebensgrundlagen der indianischen Urbevölkerung. Die eigentliche Bedeutung dieses Projektes liegt jedoch darin, daß sich sichtbar in der Ausstellung wie in den Fotografien vor diese ethnologischen Aspekte eine zusätzliche Wahrnehmungsebene schiebt, auf der durch die Anwendung unterschiedlicher künstlerischer Codes die Kunst selbst in den Dialog mit den Mythen des Westens einbezogen wird. Baumgarten entwickelte hier ein künstlerisches Verfahren, das sich bereits in den Buchpublikationen „TIERRA DE LOS PERROS MUDOS“, 1985 und „MAKUNAIMA“, 1987 als ein Dialog der Künste ankündigte und das in „CARBON“ im Zusammenhang mit der technologischen Entwicklung als Rückfrage an die Kunst der westlichen Welt konzeptuell präzisiert wurde.

Im 5. Kapitel schließlich wird versucht, Grenzüberschreitungen und kontextuelle Vernetzungen in Baumgartens Kunst als Funktionen eines Dialogs zwischen westlichen und fremden Kulturen zu interpretieren.

Eine thesenartige Zusammenfassung schließt die Arbeit ab.

2. Mensch und Natur. Eckpunkte einer anthropologisch-historischen und künstlerischen Standortbestimmung in frühen Arbeiten.

Bereits in seinen frühen Arbeiten wird Baumgartens Interesse an der Ethnographie der Neuen Welt erkennbar. Wenn sich die Installationen der 70er Jahre in den Räumen der Düsseldorfer Galerie Konrad Fischer auch nur noch bruchstückhaft rekonstruieren lassen³³, so zeigt sich doch an Ausstellungstiteln wie „AMAZONAS - KOSMOS“³⁴, „EINE REISE ODER >MIT DER MS REMSCHEID AUF DEM AMAZONAS<“³⁵ oder „TERMITENSAVANNE AM ROROIMA“³⁶ (Abbildung 1) Baumgartens ethnographische, allerdings meist metaphorisch verfremdete Perspektive. Die auffallend häufige Verwendung von Federn in seinen frühen Arbeiten lenkt den Blick zudem auf eine mythologische Dimension seines ethnographischen Interesses, das 1974 in einer zusammen mit dem Ethnologen Michael Oppitz herausgegebenen Broschüre über Adlermythen bei den nordamerikanischen Indianern einen künstlerischen Ausdruck fand.³⁷ Diese Hinweise reichen jedoch nicht aus, um eine fundierte Ausgangsposition für die Erschließung des Frühwerks zu entwickeln.

Eine Schwierigkeit besteht darin, daß die wenigen Zeugnisse dieser Zeit in der Regel nur als Einzelarbeiten in Publikationen dokumentiert oder in Museen archiviert sind und den Blick auf die frühen Installationen in ihrem komplexen Zusammenhang nicht mehr zulassen. Hinzu kommt, daß

³³ Vergl. dazu die Dokumentation der Ausstellungen in der Galerie Fischer. Konrad Fischer (Hrsg.), Galerie mit Bleistift. Ausstellungen bei Konrad Fischer Düsseldorf. Oktober 1967 - Oktober 1992, Bielefeld 1993.

³⁴ Galerie Fischer, Düsseldorf 1972.

³⁵ Galerie Fischer, Düsseldorf 1973.

³⁶ „ROROIMA (Termitensavanne)“, 1969. Topographie, La Gran Sabana, Holz, Pigment Titanweiß, Schreibhefte mit Zeichnungen und Texten 300 x 500 cm. Galerie Fischer, Düsseldorf 1975.

³⁷ Lothar Baumgarten/Michael Oppitz, „T'E-NE-T'E“. Eine mythologische Vorführung, Düsseldorf 1974. Die Schrift entstand zur Begleitung der Ausstellung „RABE“, in der Baumgarten zusammen mit Oppitz als Referenz an eine Broodthaers-Ausstellung in der Düsseldorfer Kunsthalle im Jahr 1972, *Der Adler vom Oligozan bis heute*, die Arbeit „HOMMAGE AN M.B.“ vorstellten: Eine Kiste aus Bucheinbänden mit einer Sammlung von Adlerfedern gefüllt, jede bedruckt mit einem anderen nordamerikanischen Indianerstamm. Vergl. Denys Zacharopoulos, *The World and its Traditions or the Tradition of the World*, in: *Artforum*, Oktober 1985, S. 89/90. Zur Figur des Adlers bei Broodthaers vergl. Zwirner, 1997, S. 124-139.

sich die von den Installationskontexten isolierten heterogenen Aussagen von Einzelarbeiten einem Zugang des Verstehens und damit präzisen Eingangsfragestellungen versperren. Der Grund für dieses Problem liegt darin, daß Baumgarten einzelne Objekte seiner Installationen häufig aus dem Kontext herauslöst und als Fotodokumente einzeln präsentiert. Sofern er diese dann wieder in veränderte Kontexte, etwa in Bücher einbaut, können sich die Arbeiten wieder neu öffnen, als Einzelwerke bleiben sie häufig verschlossen.

Eine Untersuchung des Frühwerkes sollte daher nur solche Arbeiten in den Mittelpunkt rücken, die in ihrer Gesamtheit noch erhalten und zugänglich sind. Dies ist der Fall bei den zwischen 1972 und 1976 produzierten zwei Lichtbildprojektionen und dem in den Jahren von 1973 bis 1977 entstandenen Farb-Tonfilm. Sie dienen im wesentlichen als Quellen für das im folgenden Kapitel ausgebreitete Frühwerk Baumgartens.

Insbesondere die Diaprojektionen enthalten neben ethnographischen Texten und Fotografien auch Fotodokumente von einzelnen Objekten oder spezifischen Aspekten seiner Galerieinstallationen in formal und inhaltlich neuen Kontexten, die einen Zugang zum Frühwerk ermöglichen. In ihnen fokussieren sich Baumgartens Grundpositionen, die seine späteren Handlungsweisen - etwa die Reise zu den Yanomami im südamerikanischen Regenwald und seine künstlerische Haltung verständlich machen.

Für die Erschließung einer Systematik des Vorgehens erwies sich eine der wenigen Einzelarbeiten als hilfreich, die sich auch ohne die Kenntnis kontextueller Zusammenhänge einem Vorverständnis öffnet und damit weitergehende Fragestellungen ermöglicht. Erstmals 1972 in der Galerie Fischer vorgestellt, zeigt der retuschierte gelatin-silver Print (Abbildung 2) eine Dschungellandschaft mit handschriftlich applizierten Namen von Völkern des Amazonas. Die Besonderheit der Aufnahme besteht darin, daß sie nicht den Amazonasdschungel dokumentiert, sondern eine Inszenierung aus Grünkohlstrünken darstellt, die so eingerichtet und fotografiert wurde, daß der Eindruck einer tropischen Waldlandschaft entsteht. Von Bedeutung ist dabei, daß Baumgarten dies nicht verschleiert, sondern im Titel angibt. Eine weitere Besonderheit fällt bei Betrachtung der Namen auf: Der Begriff „Tupamaro“ paßt nicht in die Reihe der Amazonasvölker. Es handelt sich vielmehr dabei um jene uruguayische, radikale politische Gruppe, die sich aus der Bewegung der Zuckerarbeiter Anfang der 60er Jahre formierte und

mit ihrem politischen Programm und ihren Anschlägen auch in Westeuropa Zustimmung fand.

Die Gegenüberstellung von tropischer Naturkulisse und ihrer materiellen Inszenierung mit heimischem Gemüse und die Einbringung des Namens der Stadtguerilla in die Reihe fremder südamerikanischer indigener Gesellschaften weist auf eine von unterschiedlichen Ebenen geprägte und in Gegensätzen strukturierte Programmatik hin, die sich auch im Titel der Arbeit „AMAZONAS - KOSMOS“ zeigt.

So verbinden sich mit dem Namen Amazonas exotische Vorstellungen von Ursprünglichkeit und ungebändigter Natur, aber auch von Ferne und Sehnsucht nach dem geheimnisvollen El Dorado, dem vergoldeten Land. Der kritische Westeuropäer mag zudem an die Gefährdung der Regenwälder denken und an eine Region der Erde, die in der Vergangenheit stets Begehrlichkeiten auf sich gezogen hat, an Länder, die besetzt und ausgebeutet wurden, bis heute ihrer Ressourcen beraubt werden und in denen Menschen früher wie heute als Objekte für ethnologische Forschung dienen.

Im Begriff des Kosmos spiegelt sich einerseits die Idee einer abgeschlossenen Welt, die jedoch gleichwohl - etwa im Regenwald des Amazonas - Vielheit in der Einheit bietet, andererseits verbirgt sich in ihm auch ein imaginäres Universum, ein aus dem Geist geborenes Weltbild, das nicht die Wirklichkeit reflektiert, sondern von Ideen, Träumen und Wünschen durchzogen ist. So entsteht das Bild einer urwüchsigen Natur des Amazonas, aus dem Kosmos der Imagination entstanden und als Fiktion realisiert, überzogen mit einem Netz von Namen, die sich mit der Vorstellung von Fremdheit und Andersartigkeit verbinden, wobei Tupamaro als das dem westlichen Verständnis angegliche Fremde oder das vom Westen inkorporierte Andere gelten kann.

Michael Govan interpretiert dieses Bild wie folgt:

„As a cosmos, a world picture conceived and formed of materials close at hand, Baumgarten represents his world in terms of the Other, identifying himself (his own difference) in the field of the Other with the name Tupamaro.“³⁸

Aus diesem ersten Eindruck ergeben sich grundsätzliche Fragen, die das weitere Vorgehen bestimmen können. Es sind Fragen nach dem Eigenen und

³⁸ Govan, 1993, S. 31.

dem Fremden, dem Selbst und dem Anderen und ihren Wechselwirkungen. Weiter gefaßt zielt die Fragestellung auf das Verhältnis zwischen westlichen Kulturkreisen und den indigenen Völkern der Neuen Welt, wie - noch stärker verallgemeinert - auf den Gegensatz von Kultur und Natur. Schließlich ist zu fragen nach den künstlerischen Strategien, über die diese Probleme vermittelt werden sollen.

2.1. Amazonas - Kosmos. Stationen fiktiver Reisen über Raum und Zeit

Die Film- und Lichtbildprojektionen, die hauptsächlich als Baumgartens Frühwerke zu gelten haben, beschreiben imaginäre Reisen. Sie werden im Titel als solche angezeigt oder tauchen symbolhaft in den Bildern selbst auf. Diese Reisen bewegen sich auf mehreren Ebenen. Sie verknüpfen die Dimensionen eines geographischen Raumes, die unberechenbare Natur des südamerikanischen Dschungels, mit dem Blick ins unbewußte Innere und Ausflügen in prähistorische Zeiträume.

2.1.1. Raumreisen - Das Bild der Natur

Seine erste Lichtbildprojektion stellte Baumgarten im Herbst 1973 in der Düsseldorfer Galerie Konrad Fischer vor. Die mit dem Titel „EINE REISE ODER >MIT DER MS REMSCHEID AUF DEM AMAZONAS<“ assoziierte Vorstellung von der Dokumentation einer Schiffsreise in den südamerikanischen Tropen wird durch die surrealistische Metapher vom „BERICHT EINER REISE UNTER DEN STERNEN DES KÜHLSCHRANKS“ in der zweiten Hälfte des Titels relativiert.³⁹ Sie weist auf ein fiktives, nicht ein tatsächlich durchgeführtes Unternehmen hin.

Ausgehend von einer Nachtaufnahme seines Ateliers, dessen grün erleuchtete Fenster wie hohle Augen in die Dunkelheit blicken, und dem Bild einer Schüssel mit grüner Götterspeise, „THE SOUTH OF GREENLAND“

³⁹ „EINE REISE ODER >MIT DER MS REMSCHEID AUF DEM AMAZONAS<. DER BERICHT EINER REISE UNTER DEN STERNEN DES KÜHLSCHRANKS.“ (1972) Lichtbildprojektion -12 Min. - 80 Bilder. Im Folgenden kurz „EINE REISE ...“ genannt.

(Abbildung 3),⁴⁰ gleichermaßen die Vorstellung von Kälte und Erstarrung wie Beweglichkeit und Transparenz vermittelnd, führt Baumgarten den Betrachter auf eine imaginäre Schiffsreise, dargestellt durch einen Ozeanriesen auf einem historischen Zigarettenbild. Eine Zeichnung mit den Umrissen Südamerikas (Abbildung 4),⁴¹ dessen weiße Flächen sich durch einen vom Ozean her eindringenden gewaltigen Strom aus teils realen, teils nicht definierbaren Gegenständen allmählich zu füllen scheint, und die Fotografie eines Wasserflugzeuges auf tropischem Gewässer signalisieren die Ankunft auf dem Kontinent, dem Baumgartens Aufmerksamkeit gilt.

Aber es ist ein Kontinent, der nicht durch Abbilder einer äußeren Wirklichkeit, sondern durch ethnographische Zitate und fotografische Nachbildungen einer tropischen Natur zur Anschauung gebracht wird. Text- und Bildzitate aus den Aufzeichnungen des Ethnologen Theodor Koch-Grünberg⁴² vom Beginn des Jahrhunderts bilden eine imaginäre tropische Kulisse. Sie wird erweitert durch Fotodokumente einzelner Studioarbeiten und Installationen seiner Galerieausstellungen bei Konrad Fischer und Aufnahmen aus heimischen Wäldern, die das Unvertraute und Geheimnisvolle einer Dschungellandschaft vom Amazonas nachzeichnen: Naturausschnitte mit Bäumen und Pflanzen sind mit dem Ausdruck des Dunklen, Trüben, Schattenhaften verbunden, undurchdringliche Waldstücke und Teppiche von Farnkräutern verstellen den Blick und die Sicht auf den Boden. Dagegen stehen die akkuraten Formen von Pigmentpyramiden, mathematisch berechenbare Konstruktionen in den klaren Farben, weiß und blau, kulturelle Manifestationen, die sich mit ihren scharfkantigen Volumina von den archetypischen Naturbildern abheben (Abbildung 5).⁴³

In der drei Jahre später ebenfalls in der Galerie Konrad Fischer vorgestellten Ton-Diaprojektion „DA GEFÄLLT’S MIR BESSER ALS IN

⁴⁰ „EINE REISE ...“, DIA-Nr. c 6. Titel und Nummerierung der Diaprojektion beziehen sich auf: Städt. Kunstmuseum Bonn (Hrsg.), Neuerwerbungen 1980 und 1981, Heft 2, Bonn 1982, S. 166-173.

⁴¹ „EINE REISE ...“, Dia-Nr. hc 7.

⁴² Theodor Koch-Grünberg, 1872 - 1924 . Hauptwerke: „Zwei Jahre unter den Indianern“. Reisen in Nordwest Brasilien, 2 Bde, Berlin 1903-1905 und „Vom Roroima zum Orinoco“, 5 Bde., Berlin 1916-28. Baumgarten zitiert Koch-Grünberg häufig. Längere Texte etwa in: Interfunktionen Nr. 5/70, Köln 1970, S. 126, S. 130, S. 133. Auf die Texte Koch-Grünbergs wird im Abschnitt 2.3.2. eingegangen.

⁴³ „EINE REISE ...“, Dia-Nr. c 61.

WESTFALEN. EL DORADO“,⁴⁴ entwirft Baumgarten eine ähnliche Naturdarstellung.

Die Reihe der Bilder beginnt mit einer Folge sehr dunkler Aufnahmen, auf denen kaum etwas zu erkennen ist, nur sehr schwache Lichtreflexe vor schwarzem Hintergrund, Nachthimmel mit sparsam illuminierten Wolken, gefolgt von Gewitteraufnahmen, in denen Blitze unterschiedlicher Größe und Intensität die Dunkelheit zerschneiden.

Den Ablauf der Bilder begleitet eine Tonkulisse, die zunächst die Nacht- und Gewitterszenerie mit Donnergeräuschen untermalt und später übergeht in sphärische Töne, Rufe und Schreie von Tieren, die den akustischen Hintergrund eines tropischen Regenwaldes vermitteln.

Doch sowenig die einzelnen Laute identifizierbar sind, so wenig lassen sich die Bilder in eine systematische Abfolge einordnen. Im Wechsel von Micro- und Macroperspektive wird der Blick auf den Himmel gelenkt, der mal dunkel, im nebeligen Grau oder hellblau mit weißen Wolken erscheint, auf gewaltige Baumkronen tropischer Wälder, auf konturlose, überbelichtete Landschaften, in denen die Horizontlinie zwischen Erde und Himmel nicht mehr auszumachen ist, dann wieder auf Hornschuppen von Tieren, auf Details von Federn, die in ihrer überdimensionierten Vergrößerung bedrohlich wirken.

Wasser wird immer undurchdringlich abgebildet: Als Licht reflektierende Fläche, bedeckt von einer dichten Matte grüner Wasserpflanzen, als sich heftig bewegende braune Strudel oder als in dunkles, feuchtes Unterholz eingebettete Sumpflandschaft. Angeschwemmtes Holz ist in geheimnisvolles Licht getaucht und türmt sich zu bedeutungsvollen Formen, Gestrüpp und Baumstämme erscheinen schattenhaft und verwaschen.

Die in automatisch gesteuerten Zeitintervallen ablaufenden Bilder einer geheimnisvollen, ursprünglichen und fremd wirkenden Natur erlauben nur jeweils wenige Sekunden der Betrachtung, und sie vermitteln trotz der in ihnen vorgefundenen Wirklichkeitsfragmente die Vorstellung eines eher unwirklich erscheinenden, an Schöpfungsmythen erinnernden dschungelhaften, tropischen Kosmos.

⁴⁴ „DA GEFÄLLT'S MIR BESSER ALS IN WESTFALEN. EL DORADO“ 1974 - 1976. Projektion, 187 Bilder (Ton), 37 Min. Zuletzt zu sehen als Einzelausstellung in der Marian Goodman Galerie, Paris, vom 5.11.-23.12.1998. Im Folgenden verkürzt mit „EL DORADO“ bezeichnet.

Diesen Eindruck hat Baumgarten in dem Film „DER URSPRUNG DER NACHT“⁴⁵ noch stärker herausgearbeitet. Obwohl, wie aus dem Vorspann hervorgeht, 1973-1977 in den Rhein-Wäldern gedreht, vermittelt er gleichwohl die trügerische Atmosphäre eines tropischen Regenwaldes. Die eingehende Beschreibung, die Peggy Gale von dem Film anfertigte, läßt darauf schließen, daß Baumgarten bei der Produktion häufig Aufnahmen aus der Lichtbildprojektion „EL DORADO“ verwendete.⁴⁶ Er reproduzierte also wiederum jene fiktiven Dschungelkulissen und rückte sie als Idee eines Urzustandes der Natur ins Zentrum der Anschauung und damit das Gegenbild einer aus der Sicht westlicher Zivilisation beherrschbaren und beherrschten Natur.

Peggy Gale protokolliert diese Bilder wie folgt:

„We enter into the forest, accept the tall trees and waving grasses. There is the water, waiting, leaves and scum obscuring its surface. Waterspiders, dragonflies, a snake sliding belong the surface. Frogs sit submerged, cheeks puffing like bubbles, deflating, hundred of frogs, a whole screenful of frogs, winking at random like the film's opening title. ... The camera watches. From the black beginning, an interruption of lightning. Flashes continue, punctuated by thunder, the sound of teeming rain. Then the flashes fade, the rolling thunder distances, we catch glimpses of a pulsing yellowish body - a frog? - then images of a still pond, bubbles bursting. Thin mist drifts from left to right, the camera immobile as the images change. Close-up, mist against the pond and its waterlilies.“⁴⁷

Baumgarten verwandelt mit diesen Bildern die natürlichen Abbilder der Natur zu einer Welt der Erscheinungen in einem doppelten Sinn: Die Wälder links und rechts des Rheins mutieren zur Fiktion eines tropischen Urwaldes, zugleich wird Natur als bedrohliche und mächtige Instanz inszeniert, der der Mensch ausgeliefert ist. Zu fragen ist nach dem Sinn einer solchen Inszenierung.

Heubach hat in einem Baumgartens frühe Arbeiten kommentierenden Essay das Problem auf die Ebene Natur - Kultur gebracht.⁴⁸

⁴⁵ „DER URSPRUNG DER NACHT“ (Amazonas-Kosmos) 1973-1977. 16 mm-Farb-Ton-Film, 102 Min.

⁴⁶ Peggy Gale, Lothar Baumgarten's The Origin of the Night, in: Parachute Nr. 43; Juni, Juli, August 1986, S. 4-9. Auch Diwo und Zacharopoulos vermerken dies. Vergl.: Diwo 1993, S.163-165 und Zacharopoulos, 1985, S. 91.

⁴⁷ Gale, 1986, S. 5.

⁴⁸ Friedrich Wolfram Heubach, „>Kultur< und >Natur< oder ... die Natur ist ziemlich komisch geworden,“ in: Interfunktionen Nr. 9/72, S.53-56. Die Zitate stammen aus einer überarbeiteten Fassung in: „Brennpunkt 2“. Die Siebziger Jahre. Entwürfe. Joseph Beuys zum 70. Geburtstag, Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1991, S. 337-339.

Über Jahrhunderte - so argumentiert er - habe sich die Kultur als Gegenbild zu einer Natur entwickelt, die als unberechenbar und genuin menschenfeindlich hingestellt wurde. Kultur habe sich so ihrer „Positivität ... durch den Hinweis auf die Negativität der Natur“ versichert und sich damit als „soziale Institutionalisierung des Überlebens“ in einer feindlichen Natur etabliert.⁴⁹ Dieses Negativbild habe sich die Kultur im Prinzip immer erhalten, „indem sie ‚Natur‘ in solch zeitlos bebenden Bildern des Bedrohlichen ausmalte - die Überschwemmungen, der Blitz, das Erdbeben, die Dürre, usw., - daß jede Kritik an der Kultur angesichts dieses Menetekels eines ach so fragilen Überlebens zu verstummen hatte.“⁵⁰ Kultur, verstanden als die Summe aller Mittel und Möglichkeiten, die Natur beherrschbar zu machen, brauchte also die Opposition zur Natur, um sich durch sie zu definieren. Die gefährliche und unberechenbare Natur wurde in der Kultur aufgehoben. „Die Kultur begründete sich und ihren höheren Sinn einerseits in der Aufhebung der ungebärdigen Opposition der Natur, derer sie andererseits definitiv bedurfte.“⁵¹

Als Praxis der Naturbewältigung hat die Kultur jedoch heute einen Zustand erreicht, der die Natur als Opposition obsolet erscheinen läßt. Natur wird heute kaum noch als gefährlich oder bedrohlich aufgefaßt. Damit verliert die Natur ihre ursprüngliche oppositionelle Kraft gegenüber der Kultur. Da diese aber die Natur als Negation zur eigenen Konstituierung benötigt, stellt sie sich zunehmend selbst in Frage.

Das Dilemma ist also: Die Natur ist derart domestiziert, „daß sich die Kultur jetzt schwer tut, in der Natur - in dem, was sie aus ihr gemacht hat oder von ihr geblieben ist - noch einen höheren Sinn, den ihren, zu finden.“ Umgekehrt verliert die Natur zunehmend „ihre oppositionelle Autonomie“ und damit ihre kulturelle Realität.⁵²

Angesichts einer solchen Situation scheint es, als wolle Baumgarten wieder Distanz und Respekt vor der Natur in Erinnerung rufen, Abstand und Entfernung als Möglichkeit, die Natur aus dem Beherrschungszwang des Menschen zu befreien. Dies versucht er mit Bildern, in denen Unberechenbarkeit und Unkontrollierbarkeit der Natur wieder zur Vorstellung gebracht werden: Der Amazonas als Kosmos, der tropische

⁴⁹ Heubach, 1991, S. 337.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

Dschungel mit seiner vibrierenden Lebendigkeit, seinen trügerischen Verlockungen und Gefahren waren immer schon Projektionsfläche für die Ängste, die sich mit dem Anderen verbanden, wie sie auch Metaphern darstellen für das Leben schlechthin. Baumgarten weckt diese Bilder als Archetypen, reflektiert so das in seinen Ängsten und Wünschen gefesselte kollektive Unbewußte und erschließt sich so auch die Bilder des Inneren.

2.1.2. Reisen ins Innere - Bilder des Unbewußten

Mit der Perspektive des Innen erscheint keine Gegenposition zum Abbild der äußeren Natur. Baumgarten formuliert vielmehr einen komplementären Entwurf, in dem dem Außen die mächtige Instanz des Unbewußten als jener Bereich der Natur zur Seite gestellt wird, der dem Einfluß und der Kontrolle des Menschen nicht unterliegt.⁵³ Die Betonung gerade dieses Aspektes der Natur unterstreicht Baumgartens Bemühen, den Menschen als Teil und in seiner Abhängigkeit von der Natur darzustellen. Sichtbar wird der Bezug zum Unbewußten auf mehreren Feldern.

Zunächst lassen sich Film und Lichtbildreihen mit Traumabläufen vergleichen. Die langsam, mehr oder weniger gleichmäßig vorbeigleitenden Motive ergeben eine Reihung von zusammenhängenden oder kontrastierenden Traumbildern, ein Eindruck, der durch die fremdartigen Echoeffekte des Tondokuments in „EL DORADO“ nachhaltig betont wird. Die schemenhaft auftauchenden Wald- und Wasserlandschaften, die Gewitterszenarios und vieldeutigen Naturfragmente wechseln ab mit einzelnen identifizierbaren Elementen der Wirklichkeit, deren Erscheinen im Kontext des Unerwarteten und Surrealen, etwa auch mit den zu extremer Lautstärke sich steigernden Fluggeräuschen, den Charakter von Manifestation des Unbewußten im Traum erhalten.

Träume fordern zum Deuten auf, was eine intensive Beschäftigung mit den einzelnen Bildern und ihren Zeichen erforderlich machte. Die Absicht, eine Traumsymbolik entschlüsseln zu wollen, erscheint jedoch vergeblich. Es

⁵³ Hier wird nicht der in der Psychologie gängige Ausdruck des Unterbewußtseins benutzt, der von Freud abgelehnt wurde, sondern der in der Psychoanalyse benutzte Begriff des Unbewußten als Triebrepräsenz und Träger phylogenetischer, mithin vom Individuum nicht erworbener Urphantasien. Vergl. Laplanche/Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse, Bd. 2, Frankfurt/M. 1972, S. 562-565.

zeigt sich, daß sich kein einheitliches Deutungsmuster anlegen läßt. Mit Ausnahme der durch Wasser, Wald, Himmel, Wolken, Licht und Dunkelheit angedeuteten Archetypen gibt es keine Symbole etwa im Sinne Freudscher Traumdeutungsmuster. Die Bilder entziehen sich durch ihre verallgemeinernden Aussagen und ihre Mehrdeutigkeit einer konkreten inhaltlichen Analyse.

Dabei stellt eine von Baumgarten auch als eigenständige Fotografie herausgegebene Aufnahme der Tonbildreihe „EL DORADO“ mit dem Titel „FINSTERNIS GEKREUZTER SCHATTEN“, 1968 (Abbildung 6)⁵⁴ eine Ausnahme dar. Die Tatsache, daß Baumgarten dieses Bild an den Beginn der Tonbildreihe stellt, unterstreicht seine Bedeutung.

Die Abbildung zeigt etwa das untere Drittel einer braunen, zweiflügeligen Holztür, die durch mehrere einfache Rundprofile und Aufsätze einen stabilen Eindruck macht. Sie ist geschlossen und wird gerahmt von zwei massiven steinernen Einfassungen, die auf Grund ihrer Struktur zu einem älteren Gebäude gehören. Der Boden vor der Tür wird durch schwere, Natursteinplatten bedeckt. Von beiden Einfassungen gehen etwa im 45° Winkel nach vorn und hinten halbschattige Streifen aus, die die Tür jeweils rechts und links verdunkeln, in der Mitte, dort wo sich die Tür öffnet, diese heller erscheinen läßt, während sich unmittelbar davor, durch den unterschiedlichen Schattenwurf eine helle Raute bildet. Dagegen formen die nach vorn gekreuzten breiten Schatten der Einfassungen eine massive, schwarze Raute, die, kaum erkennbar, einen eisernen, ebenfalls rautenförmig verzierten Kanaldeckel verdeckt.

Die Schattenwürfe sind rational nicht zu erklären: Die Türeinfassungen selbst können keine Schatten werfen, weil sich hinter ihnen keine Lichtquelle befinden kann. Lichtquelle und schattenwerfende Objekte müssen daher - nicht sichtbar - außerhalb des Bildarrangements stehen und im übrigen so ausgerichtet sein, daß ihre Schatten den Eindruck vermitteln, sie rührten von den steinernen Türfassungen her.

Das Bild läßt sich unschwer als Metapher für das Unbewußte deuten. In der Sprache C.G. Jungs, der mit dem Begriff des kollektiven Unbewußten Inhalte beschrieb, von denen er annahm, daß sie in jedem Menschen, welcher

⁵⁴ Die Arbeit trug zunächst den Titel „EINGANG“ 1971-1972, wurde im September 1997 neu fotografiert und erhielt danach den neuen Titel. Vergl. das Bestandsverzeichnis im Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Registriernummer 7.1070.

Kulturgruppe auch immer, als allgemeinste seelische Grundlage wirksam werden könnten, symbolisiert der schwarze Schatten den Archetypus des Unbewußten. Auch der unter ihm liegende Kanaldeckel kann für den Einstieg in das Schattenreich des Labyrinthischen, Unbewußten gesehen werden. Dagegen weist die lichte Raute vor der erhellten Türmitte auf das Bewußtsein, die reflexive, gelebte Seite der Persönlichkeit, die - wie die helle gegenüber der schwarzen Raute - im Vergleich mit dem Unbewußten erheblich kleiner dimensioniert ist.

Schatten repräsentieren bei Jung zudem die am wenigsten entwickelten und untergeordneten vier Bewußtseinsfunktionen, die seiner Typenlehre zugrunde liegen: Denken, Fühlen, Empfinden, Intuition,⁵⁵ was Baumgarten möglicherweise durch die vier Seiten der Raute symbolisieren wollte.

Bemerkenswert erscheint auch, daß die Raute im Zeichenrepertoire indigener Völker vorkommt.⁵⁶ Baumgarten verwendet in seinem Buch „LAND OF THE SPOTTED EAGLE“ das piktographische Element einer Raute, das in der Symbolik der Arapaho-Indianer Nordamerikas „Auge“ bedeutet.⁵⁷ Es liegt somit nahe, in der Raute die metaphorische Umschreibung für den Blick in das Innere des Menschen und das Unbewußte zu erkennen.

Die auf dem Boden westlicher Kultur von Freud entwickelte und von Jung weiterbearbeitete Lehre vom kollektiven Unbewußten findet eine hier durch die Symbolik der Raute ausgedrückte Entsprechung in den Mythen der Naturvölker.

Das Unbewußte wird in allen Kulturkreisen als eine mächtige, Gefühle und Handlungen steuernde Instanz gesehen, als ein unentdecktes und weithin unentdeckbares Feld. Als Natur im Menschen repräsentiert es das unerklärbare Andere, das sich um so mehr der Erkenntnis entzieht, je näher man ihm zu kommen glaubt. Dennoch versuchen die Menschen immer wieder, sich mit unterschiedlichen Methoden und Techniken des Unbewußten zu bemächtigen. In Jahrtausenden entwickelten die Menschen Möglichkeiten eines Zugangs zum Unbewußten. Schamanistische Rituale, die Psychoanalyse und die Versuche der Surrealisten, durch Verfremdungen,

⁵⁵ Lurker, Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1985, S. 595-596.

⁵⁶ Etwa als Symbol für „Erde“ oder „Weiblichkeit.“ Vergl. ebd., S. 560.

⁵⁷ Baumgarten, „LAND OF THE SPOTTED EAGLE“, Mönchengladbach 1983, S. 8 und Anmerkung Baumgartens dazu ebd., S. 154. Auch in seinem Fotoband „CARBON“, East Greenwich/Rhode Island 1991 verwendet Baumgarten die Raute als kräftiges schwarzes Symbol. Vergl. dort S. 52.

Montagen oder Inszenierung verborgene Traumbilder ins Bewußtsein zu rufen, sind hierfür Beispiele.

Wenn Baumgarten mit Bildern seiner Arbeiten an diesen gesellschaftlich-historischen Tatbestand erinnert, geht es ihm nicht um das Brechen konventioneller Sehgewohnheiten oder darum, Grenzen zwischen Bewußtem und Unbewußtem auszuloten. Mit der Dekonstruktion des Vertrauten durch Verfremdung geht es ihm vor allem um den Versuch, eine dialektische Verbindlichkeit zwischen Kultur und Natur zu verankern. Daß er dabei nach der Methode der Surrealisten verfährt und Wirklichkeitsfragmente widersinnig in einer Bildstruktur vereint, verweist auf die Bedeutung, die er dem Unbewußten zumißt.

Besonders zahlreiche Beispiele dafür finden sich in der Lichtbildprojektion „DIE REISE ...“. Das Bild „KÜHLSCHRANK MIT TROPISCHEN NACHTFALTERN, LEBEND“ (Abbildung 7)⁵⁸ inszenierte Baumgarten als ein Stillleben aus Dosenfisch, Eierverpackung und Margarine mit exotischen Schmetterlingen. Unter Rückgriff auf surrealistische Montagetechnik, Bekanntes, Wiedererkanntes und Unbekanntes kommentarlos und widersprüchlich miteinander zu verbinden, korrespondieren hier Kultur und Natur, Lebendiges und Totes, Exotisches und Alltägliches. Die Konstellation von Lebensmitteln, die kalt aufbewahrt werden müssen, um nicht zu verderben und Schmetterlingen, die in den Tropen zu Hause sind, lassen in Verbindung mit dem Begriff „Kühlschrank“ im Titel der Fotografie und dem Untertitel der Diaprojektion „DER BERICHT EINER REISE UNTER DEN STERNEN DES KÜHLSCHRANKS“ die Reise in tropische Regionen als eine Imagination erkennen, die ihren Ursprung im Atelier hatte und nach den fiktiven Ausflügen in Raum und Zeit auch dort endete.

Andere Bilder aus Baumgartens Reihen beziehen ihre surreale Wirkung aus den Erscheinungen des Vorgefundenen selbst. Besonders „EL DORADO“ enthält eine Vielzahl von Aufnahmen, auf denen die in der Wirklichkeit vorgefundenen Dinge zugleich mit dem Schein des Unwirklichen behaftet sind: Ein Kreuz auf dem Waldboden, Gestrüpp aus abgestorbenen Zweigen und Ästen, das von einer unsichtbaren Quelle beleuchtet wird, eine vergessene Wanderkarte, zwei Fliegenpilze oder auch eine gewaltige Cumuluswolke, die sich in den dunkelblauen Himmel dreht; Dinge, die den Anschein erwecken,

⁵⁸ „EINE REISE ...“, Dia-Nr. c 71.

als könnten sie mehr bedeuten, als sie äußerlich zu erkennen geben. Doch sie entziehen sich einer Erschließung und erinnern so an die „objets trouvés“ fotografisch arbeitender Surrealisten wie Man Ray, Brassai oder Atget, die die Alltagswelt auf das Außergewöhnliche und Unwirkliche hin untersuchten und denen es darauf ankam, durch den geschärften Blick das Surreale der Erscheinungen und Objekte zu erkennen.⁵⁹ Intuition und Zufall, Impuls und Eingebung sind danach die Werkzeuge, durch die das Unbewußte sich im fotografischen „objet trouvé“ bemerkbar macht. Baumgarten vergleicht sie - selbst ein surreales Bild - mit dem verdeckten Spiel „suchender Hände in der Dunkelheit einer Manteltasche“.⁶⁰

2.1.3. Zeitreisen - Mimikry und Mythos

Im Exposé zum Film „DER URSPRUNG DER NACHT“ spricht Baumgarten von einer „Reise im Mythos“, von einer „fiktiven und tatsächlichen Reise zurück durch die ‘Zeit’ ...“.⁶¹ Auch die anderen beiden Lichtbildreihen sind als imaginäre Zeitreisen konzipiert. Ihr komplexes Thema ist der Mensch in der Natur, seine Strategien, sich in ihr zu behaupten, sich ihr anzupassen und sie schließlich zu beherrschen. In ihrer historischen Dimension vergegenwärtigen sie Mythen aus der Urzeit der Menschheitsgeschichte ebenso wie Techniken der Schamanen und Naturbeherrschungsmentalitäten des 19. Jahrhundert. Insofern ist Anne Rorimer zuzustimmen, wenn sie „EINE REISE ...“ als „eine vielschichtige Arbeit“ bezeichnet, die „gewaltige Teile von Territorien“ abdecke und die zugleich eine anthropologische Erforschung darstelle.⁶² Diese Kennzeichnung trifft ebenso auf Baumgartens Film und die Lichtbildreihe „EL DORADO“ zu.

⁵⁹ Vergl. Edouard Jaguer, Surrealistische Photographie. Zwischen Traum und Wirklichkeit, Köln 1984.

⁶⁰ Baumgarten, „Manipulierte Realität. Die Befreiung der Dinge aus ihren alltäglichen Bestimmungen,“ in: „Project for Survival“, Kat. The National Museum of Modern Art, Kyoto (8.10.1996-24.11.1996)/The National Museum of Modern Art, Tokyo (3.12.1996-12.1.1997), 1996, S. 21.

⁶¹ Baumgarten, „DER URSPRUNG DER NACHT“ (Amazonas-Kosmos). Filmexposé, maschinengeschrieben. Manuskript, Düsseldorf 1978. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, unpaginiert. Archivnummer 8.138 Hervorhebung im Zitat durch L.B. .

⁶² Anne Rorimer, Lothar Baumgarten, in: Ann Goldstein and Anne Rorimer, Reconsidering the Object of Art: 1965-1975. Kat. Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1995, S. 74.

Folgt man den Spuren, die Baumgarten in seinen Zeitreisen ausgelegt hat, so stößt man auf eigenartige, archetypische Bilder. Mit den Fotografien „PILZE; SCHWÄMME AM STAMM“, 1971 (Abbildung 8) und „PILZE; SCHWÄMME AM ARM“, 1971 (Abbildung 9)⁶³ rührt er an metamorphotische Urbilder des Unbewußten, in denen sich das Verlangen nach der Überwindung der Differenz von Mensch und Natur zeigt. Der Schatten eines menschlichen Körpers, der den mächtigen Stamm eines Baumes umfassend, zugleich in ihm aufzugehen scheint (Abbildung 10),⁶⁴ ist dabei der wohl kühnste Versuch, die Trennung des Menschen von der Natur und seine Sehnsucht, wieder in sie einzugehen, als Metamorphose zu beschreiben.

Baumgarten verbildlicht damit nicht nur eine existentielle Grundgegebenheit des Menschen, sondern rekonstruiert zugleich ein auch als Mimikry bei Tieren und Pflanzen bekanntes Verfahren, das dem urzeitlichen Menschen dazu diente, sich der Umwelt so anzugleichen, daß die Differenz zu ihr nicht mehr erkennbar war.⁶⁵ Ziel dabei war es, dem Schrecken der Natur, der das allmählich entstehende „Selbst“ bedrohte, zu entkommen.⁶⁶ Spuren dieses regressiven Aktes finden sich in der von Sigmund Freud beschriebenen, dem Unbewußten des Menschen innewohnenden Tendenz, sich gehenzulassen, in die Natur zurückzusinken und „sich an die Umgebung zu verlieren, anstatt sich tätig in ihr durchzusetzen.“⁶⁷ In diesem Akt der Selbstverleugnung zeigt sich der von Freud so bezeichnete „Todestrieb“, eine Triebkategorie, die, im Gegensatz zu den lebenserhaltenden Trieben, das Lebewesen in einen anorganischen Zustand zurückzuführen trachtet.⁶⁸

War das temporäre Einswerden mit der Natur ursprünglich eine Schutzreaktion gegen die Auflösung des Selbst, so zeichnete sich andererseits darin auch eine erste Form der Selbstbehauptung gegen die allmächtige Instanz der Natur ab. In dem Maße, in dem sich das „Selbst“ durch Differenzierung von ihr absetzte, waren die Formen der Mimikry zugleich auch Ausdruck des Selbstbewußtseins. Zwar bedurfte es zur Erhaltung der

⁶³ „EINE REISE ...“, Dia-Nr. h c 30 und h c 31.

⁶⁴ „EINE REISE ...“, Dia-Nr. h 45.

⁶⁵ Die bei einigen Tieren zu beobachtende und als Torpor bezeichnete todesähnliche Starre läßt sich auf dieses Prinzip zurückführen.

⁶⁶ Vergl. Gunter Gebauer/Christoph Wulf, *Mimesis*. Kultur-Kunst-Gesellschaft, Reinbek 1992, S. 389.

⁶⁷ Vergl. ebd., S. 390.

⁶⁸ Vergl. Laplanche/Pontalis, 1972, Bd.2, S. 494/495.

physischen Existenz noch der Unterwerfung unter die Natur, doch insofern dies in bewußter Absicht geschah, zeigten sich darin bereits Ansätze einer Selbstbehauptung,⁶⁹ die zugleich den Beginn einer Differenzierung des ursprünglich ungeschiedenen Kosmos in Bekanntes und Unbekanntes, in Schein und Sein, Geistiges und Materielles einleiteten, wie Horkheimer und Adorno in ihrem Essay über die „Dialektik der Aufklärung“ anhand des griechischen Präanimismus ausgeführt haben.⁷⁰

Das Primäre, Ungeschiedene und Undifferenzierte wurde danach in frühesten bekannten Stadien der Menschheitsgeschichte nicht als geistige Substanz im Gegensatz zum Materiellen gesehen. Die Erfahrung der Trennung erfolgte aus dem beschwörenden Ausdruck der Angst vor dem Naturhaften.

„Der Ruf des Schreckens, mit dem das Ungewohnte erfahren wird, wird zu seinem Namen. Er fixiert die Transzendenz des Unbekannten gegenüber dem Bekannten und damit den Schauer als Heiligkeit. Die Verdoppelung der Natur in Schein und Wesen, Wirkung und Kraft, die den Mythos sowohl wie die Wissenschaft erst möglich macht, stammt aus der Angst des Menschen, deren Ausdruck zur Erklärung wird. Nicht die Seele wird in die Natur verlegt ... , der bewegende Geist ist keine Projektion, sondern das Echo der realen Übermacht der Natur in den schwachen Seelen der Wilden.“⁷¹

So zwischen Selbstbehauptung und Selbstaufgabe schwankend, schuf sich aus der Angst des Menschen die transzendierte Natur als Hilfsmechanismus den Mythos, um sich gegen ihre eigene Übermacht zu wappnen. In dieser Dialektik sehen die Autoren die frühen Anfänge der Trennung von Subjekt und Objekt. In der angstvollen Beschwörung des Anderen formierte sich das Selbst gegenüber der Natur, indem es - zunächst in der Form der Mimikry, dann im Mythos - Modelle entwickelte, die der Erhaltung und Stärkung des Selbst wie der Veranschaulichung der Ursprünge und der Erklärung natürlicher Vorgänge dienten. Baumgarten reflektiert diese prähistorischen Prozesse der Selbst- und Fremderkenntnis in der frühen Menschheitsgeschichte mit Hilfe weniger Fotografien.

⁶⁹ Vergl. ebd., S. 389f.

⁷⁰ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1969. Zitiert wird nach der limitierten Sonderausgabe Frankfurt/M. 1998.

⁷¹ Horkheimer/Adorno, 1998, S. 21.

Auch den Film „DER URSPRUNG DER NACHT“ bestimmt dieses Thema. In ihm wird der Mythos der Amazonas-Tupi Indianer vom Entstehen der Nacht und der Schaffung der Tiere erzählt. Er beginnt mit den Worten:

„Einst gab es keine Nacht. Immer war es hell. Die Nacht schlief in der Tiefe der Wasser. Auch die Tiere gab es nicht, es sprachen die Dinge selber.“⁷² Im weiteren Verlauf wird berichtet, wie die Tochter der Großen Schlange und der mit ihr verheiratete Indianer das Verbot der Großen Schlange brachen und die verschlossene Nuß der Tucuman-Palme öffneten. Das war der Auslöser für das Hereinbrechen der Nacht: „Als bald sank die Nacht herab, und alle Dinge, die im Wald waren, verwandelten sich in Vierfüßler und Vögel, und alle, die im Fluß waren, in Enten und Fische.“⁷³

Claude Lévi-Strauss arbeitete aus diesem Mythos einen dreifachen Antagonismus heraus: Den zwischen Tag und Nacht, den zwischen der Vereinigung und Trennung der Geschlechter und den Gegensatz zwischen sprachlichem und nicht-sprachlichem Verhalten.⁷⁴ Es geht somit um die Genese der Differenzierung, den Beginn der Trennung der belebten von der unbelebten Natur und um ihre erklärende Darstellung im Mythos.

Zu Beginn des Films verliest eine weibliche Stimme den Text des Mythos, und obwohl Baumgarten betont, daß die Bilder des Films für sich sprechen (Abbildung 11) und nicht die Erzählung illustrieren,⁷⁵ scheinen die Bilder einen mythischen Sog auszuüben, wie an der Beschreibung Peggy Gales deutlich wird:

„The Origin of the Night is like a dream, a world of compelling detail and inconclusive boundary. One slides into it by degrees, as if into a pond, the water opening before and closing behind, an accomodating and natural environment. One enters and is submerged in colours, in a complex tropical din.“⁷⁶

Gleichwohl ist den Bildern die Funktion zugeordnet, den optischen Rahmen für eine unterschiedliche Wahrnehmungsebenen umfassende imaginäre

⁷² Zitiert nach dem Text des Mythos in: Baumgarten, Filmexposé, 1978. Eine textlich leicht modifizierte Form des Mythos findet sich bei Claude Lévi-Strauss, *Mythologica II. Vom Honig zur Asche*, Frankfurt/M. 1972, S. 458-459.

⁷³ Baumgarten, Filmexposé, 1978.

⁷⁴ Lévi-Strauss, 1972, S. 459ff.

⁷⁵ „Die Entwicklungslogik dieser Arbeit ist nicht ‘literarisch’, sondern zunächst rein optisch begründet. Der Film entfaltet sich in Bildern und nicht in narrativer Abfolge. Es liegt ihm also eine auf andere Weise erzählende Handlung zugrunde.“ Baumgarten, Filmexposé, 1978.

⁷⁶ Gale, 1986, S. 5.

Reise zu gestalten. In ihr repräsentieren die Bilder nicht das, was sie abbildhaft darstellen, sie verweisen auf Projektionen einer inneren Vorstellungswelt, in dem die abgebildeten Objekte, Tiere und Pflanzen, Ausdruck eines Kosmos der Visionen und der Poesie sind.

Im Exposé zum Film erläutert Baumgarten:

„Innen und Außen, Nacht und Tag, Neue Welt-Alte Welt, Mythos und Reise, Natur-Kultur ... Die Etagen der Bilder sind vielfältig wie die Etagen des tropischen Waldes und seiner Mythen, seiner Gerüche und Geräusche, sie vermitteln sich über die Psyche der Dinge; die Morphologie der Gegenstände und Gewächse, deren Strukturen und Oberflächen. Ethnographische, literarische, kunsthistorische und botanische Zitate ... sind ineinander verschachtelt, sie wechseln, und überlagern sich in visuellen, semantischen und phonetischen Schichten. Es sind Bilder für sich, in sich, Bilder, die man (nicht) mehr (nur) sieht, da sie gehört und gedacht werden, sie transportieren die Austauschbarkeit der Wahrnehmungen. Sie genügen sicher nicht tradierten filmischen Sehgewohnheiten und Erwartungen, (provozieren) Langeweile, da sie inhaltslos scheinen, vertraut - allgemein sind - auch zitieren sie bisweilen die ‘unerträgliche Schönheit’ von Landschaft und ‘Gegend’. Tiere und Pflanzen sind ‘Statisten’ eines auf sie draufgesehenen Kosmos, sie sind nicht Akteure ihres Alltags, sie sind hier gar nicht gemeint. Es ist nicht ein Film ihrer Natur, kein (Kultur) -film.“⁷⁷

Die enge Verwobenheit der unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen und die archetypischen Fragmente einer fremdartigen Landschaft sind Baumgartens Mittel, das Undifferenzierte darzustellen und einer urgeschichtlichen Ganzheit nachzuspüren. Damit erschließen sich die Bilder eher im Kontext von Mythen, als daß ihnen mit analytischen Erklärungsmustern beizukommen wäre.

Die Funktion der Mythen scheint im Film auf einer weiteren Ebene Bedeutung zu erlangen. Offenbar zeigt sich in Baumgartens frühen Arbeiten ein enger Bezug zum Werk des Mythenforschers Lévi-Strauss. Neben der Thematisierung des bei Lévi-Strauss abgedruckten und analysierten Tupi-Mythos, der dem Film auch den Namen gab, sind es besonders die eingeblen- deten Namen der Tiere, die diese Beziehung untermauern.

Nach der Erscheinung der Worte „Zur Einstimmung“ auf der Leinwand, eine Überschrift, die auch Lévi-Strauss in seiner 24-seitigen Einführung zu *Mythologica II* benutzt,⁷⁸ folgen lautlos und nacheinander 52 Namen von Pflanzen und Tieren, „Opposum ... Alligator ... Agouti ... Mosquito... Piranha ...

⁷⁷ Baumgarten, Filmexposé, 1978.

⁷⁸ Vergl. Lévi-Strauss, 1972, S. 13-47.

Specht ...Parica-Baum ...“ u.s.w.,⁷⁹ bis die Leinwand völlig bedeckt ist, um dann plötzlich zu verschwinden. In der nächsten Einstellung erscheint „Amazonas-Kosmos“, nach Verschwinden dieser Worte füllt sich die grüne Leinwand wiederum langsam mit Namen von Tieren und Pflanzen, rot auf schwarz, bis die Fläche gefüllt ist. Danach verlöschen die Namen, dieses Mal einer nach dem anderen. Alle Namen bezeichnen Tiere und Pflanzen aus Mythen, die von Lévi-Strauss bearbeitet worden sind.⁸⁰

Weitere inhaltliche Beschreibungen Peggy Gales, etwa das Erscheinen des Wortes „Plejaden“,⁸¹ die Bilder von stillen oder fließenden Gewässern oder die Darstellung von Gewittern, Sturm und Regen im Film⁸² verweisen auf Bedeutungen, die diesen Elementen von Lévi-Strauss in den südamerikanischen Mythen zugewiesen werden.

Bereits in der Tonbildschau „EL DORADO“ erscheint ein Bild, das genaue Kenntnisse Baumgartens vom Werk des Ethnographen offenbart (Abbildung 12). Er greift hier die zentrale Stellung des Jaguars in der Mythologie auf, die auch Lévi-Strauss eingehend beschrieben hat. Der Jaguar spielt bei den Indianern des Amazonasbeckens die Rolle eines Initiators der Kultur, er bringt den Menschen mit der Küche die materielle Kultur und mit dem Honigfest - für die Tupi-Indianer die heiligste und größte Zeremonie - auch die geistige Kultur.⁸³ In Baumgartens Bild erscheint der Jaguar mit einem Ausschnitt seines Fells, das als Partitur auf einem Notenständer inmitten einer sumpfigen Waldlandschaft steht. Diese Arbeit mit dem Titel „DER JAGUAR KANN NIEMALS SEINE FLECKEN VERLIEREN“⁸⁴ ist ein Beispiel für die Mehrschichtigkeit der Bedeutungsebenen seiner Bilder: Sie verweist auf die anthropologische Bedeutung der Mythen, die gerade in dieser Arbeit gleichermaßen auf indianische und westliche Kulturen bezogen ist, sie schafft durch die Verbindung von Fremdartigem und Nichtzusammengehörigem eine Verbindung zur surrealistischen

⁷⁹ Die Beschreibung der Einstellungen erfolgt nach Gale, 1986, S. 4.

⁸⁰ Der Mythenindex in *Mythologica I* umfaßt 187 nach Region und Thema aufgeschlüsselte südamerikanische Mythen. Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt/M. 1971, S. 461-465. *Mythologica II* weist noch einmal 165 Mythen aus: Lévi-Strauss, 1972, S. 529-534.

⁸¹ Gale, 1986, S. 6.

⁸² Ebd., S. 7.

⁸³ Lévi-Strauss, 1972, S. 38.

⁸⁴ Als Einzelarbeit im Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Registriernummer.: 7.0818. Abgedruckt auch in: Baumgarten: „TIERRA DE LOS PERROS MUDOS“, Amsterdam 1985, S. 2.

Bildsprache und damit einen Blick auf das Unbewußte, und sie referiert auf eine sehr einfache und eingängige Weise die Thesen von Lévi-Strauss über die Parallelität von Mythen und Musik.

Baumgarten stellt hier den Mythos, repräsentiert durch das Abbild des Jaguarfells, in eine komplexe Kultur-Natur Dialektik, indem er ihn über das Objekt Notenständer mit dem Kulturphänomen Musik verbindet. Die Überlegungen über eine solche Beziehung stammen von Lévi-Strauss, der seine Forschungsergebnisse in Entsprechung und parallel zur Musik entwickelte und die Musik als Fortführung der Mythen in die Neuzeit hinein ansieht. Eines seiner Hauptwerke „Mythologica I - Das Rohe und das Gekochte“⁸⁵ - hat Lévi-Strauss nach musikalischen Formen strukturiert. Die Einführung nennt er „Ouverture“, die einzelnen Abschnitte des Buches überschreibt er mit „Thema und Variationen“, „Sonate der guten Manieren“ oder „Sinfonia ...“. Zu Beginn seiner Untersuchung begründet er ausführlich die Nähe von Mythos und Musik und beschreibt seine Methode, die beiden Bereiche miteinander korrespondieren zu lassen als einen „Mittelweg zwischen der Tätigkeit des logischen Denkens und der ästhetischen Wahrnehmung.“⁸⁶ Den Mythos und das musikalische Werk verbindet die gemeinsame Eigenschaft der Sprache und damit die Möglichkeit, strukturell faßbar zu sein: Die Struktur der Mythen enthüllt sich mittels einer Partitur.⁸⁷ Zudem, so hebt Lévi-Strauss hervor, konfrontieren Musik und Mythologie den Menschen mit „virtuellen Objekten, von denen allein der Schatten aktuell ist, mit bewußten Näherungen ... von Wahrheiten, die unausweichlich unbewußt sind und ihnen nachfolgen.“⁸⁸

Dieses Zusammenspiel von Unbewußtem und Bewußtem, von Analyse und Intuition, von Natur und Kultur, das Lévi-Strauss als Fundament seines Modells struktureller Analyse bei der Erforschung südamerikanischer Mythen beschreibt, spiegelt sich auch in Baumgartens frühen Arbeiten. Seine im Film und den beiden Tonbildschauen imaginierten Reisen sind in Gegensätzen strukturiert. Sie umfassen gedanklich den Raum des tropischen Dschungels der Neuen Welt und seine bildliche Realisierung in den

⁸⁵ Lévi-Strauss, 1971.

⁸⁶ Ebd., S. 29.

⁸⁷ Vergl. ebd., S. 31.

⁸⁸ Ebd., S. 33.

Rheinauen, die Evokation des Unbewußten in Mimikry und Mythos und Elemente anthropologischer Entwicklung, die bestimmte Verhältnisse zwischen Mensch und Natur reflektieren.

Beispiele dafür sind die beiden Aufnahmen „Kleines Feuer, Qualm, 1970“ und „Großes Feuer, Qualm“ der Dia-Reihe „EINE REISE ...“⁸⁹, die beide eine weite, dunkle, konturlose und leere Ebene mit einer jeweils kleineren und einer größeren Rauchfahne vor nur leicht erhelltem Horizont zeigen. Sie erinnern an die urgeschichtliche Epoche, in der es dem Menschen erstmals gelang mit der Beherrschung des Feuers auch ein Stück Gewalt über die Natur zu erlangen. Die Fotografie „FELDGERÄTE GEFUNDEN“ (Abbildung 13)⁹⁰ zeigt historische Ackergeräte, deren Nummerierung und serielle Reihung auf eine ältere Enzyklopädie oder eine Museumstafel als Quelle schließen lassen und die auf die zweite große Menschheitsrevolution zu verweisen scheinen: den Wandel von der Jagd- und nomadischen Gesellschaftsform, zur sesshaft gewordenen Ackerbaugesellschaft.

Die bildliche Darstellung urgeschichtlicher Entwicklungsstadien des Menschen ist als die Fortführung eines im gegensätzlichen Denken strukturierten Konzepts zu betrachten, reflektiert Baumgarten doch dabei im Grunde nichts weniger als den Antagonismus von Mensch und Natur, d.h. die Bemühungen des Menschen, sich der Natur gegenüber zu behaupten und in ihr zu überleben.

2.2. Das Selbst und das Andere - Aspekte der Mimesis

Der Antagonismus als strukturierendes Prinzip wird auch in der Gegenüberstellung des Selbst mit dem Anderen erkennbar. Dabei bringt Baumgarten sich als Person mit ins Spiel. Immer noch in gedanklicher Konstruktion und Imagination fiktiver Reisen durch die Vorzeit gebunden, reproduziert er an seinen Selbstbildnissen vor dem Hintergrund des Schamanismus Formen mimetischer Anpassung an die Natur. Als künstlerische Akte der Selbstinszenierung verweisen sie auf die Brückenfunktion der Kunst, die zwischen dem Selbst und dem Anderen,

⁸⁹ „EINE REISE ...“, Dia-Nr. 50 und Nr. 53.

⁹⁰ „EINE REISE ...“, Dia-Nr. h 20.

zwischen dem Vertrauten und dem Fremden, der Kultur und der Natur vermitteln kann.

2.2.1. Selbst als Schamane

Die deutlichsten Bezüge zum Schamanismus finden sich in der Bildserie „DIE REISE ...“. In mehreren Bildern reproduziert Baumgarten Texte aus den Aufzeichnungen des deutschen Forschers Theodor Koch-Grünberg (1872-1924),⁹¹ in denen ausführlich Formen des Schamanismus beschrieben werden. In einem Dia reproduziert er die Beschreibung von Rauchritualen südamerikanischer Zauberer, in einem weiteren gibt er die Erzählung eines Mythos wieder, in dem die Schamanen Gewitter und Gürteltiere zu ihren Gunsten beeinflussen.⁹²

Schon in der zwei Jahre zuvor in „Interfunktionen“ Nr. 5/70 publizierte Arbeit zeigte Baumgarten auf mehreren Seiten Textreproduktionen aus Koch-Grünbergs Aufzeichnungen, die sehr eingehende Schilderungen schamanistischer Rituale beinhalten.⁹³

Schamanen bilden den Mittelpunkt indigener Gemeinschaften. Ihre soziale Funktion besteht darin, existentielle, unlösbar scheinende Probleme durch ihre Fähigkeit, zwischen der realen und der geistigen Welt zu vermitteln, aufzunehmen und in der Form traditioneller ritueller Praktiken zu lösen. Sie begleiten die Seelen Verstorbener in das Totenreich, heilen Krankheiten, sagen die Zukunft voraus oder beeinflussen die Jagd durch entsprechenden Zauber.⁹⁴ In Baumgartens fiktiven Erkundungsreisen in die Entwicklungsgeschichte der Menschheit erweist sich das Auftauchen des Schamanismus als eine neue Qualität im Verhältnis von Mensch und Natur. Zauberer und Schamanen organisieren ihren Umgang mit der Natur, indem sie durch Rituale der Natur Vorgaben machen, wie diese sich verhalten soll. Statt mit mimikryhafter Nachahmung arbeiten sie mit „Vor-Ahmung“. Mit

⁹¹ Baumgarten zitiert aus den folgenden Werken Koch-Grünbergs: Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911 bis 1913, 5 Bde., Berlin 1917-1928 und: Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwestbrasilien 1903-1905., Berlin 1909.

⁹² „EINE REISE ...“, Dia-Nr. 32 und 41.

⁹³ Vergl. Interfunktionen, Nr.5/1970, S.128, 130, 133. Auf die hier reproduzierten Aufzeichnungen Koch-Grünbergs wird ausführlich im Abschnitt 2.3.2. eingegangen.

⁹⁴ Vergl. Lili Fischer, Schamanen, in: Kunstforum International, Bd. 25, 1/1978, S. 57.

Riten und Opfern beschwören sie die Natur, um sie im Sinne der Ziele der Menschen zu beeinflussen.⁹⁵

Das mimetische Verhältnis des Menschen zur Natur geht somit von einer „Affinität zwischen Natur und Mensch“ aus und realisiert sich über körperliche und magische Angleichungsprozesse,⁹⁶ deren Charakteristik sich in rituellen Wiederholungen äußern.⁹⁷

In einigen Fotografien der Bildreihe „EINE REISE ...“ versucht Baumgarten diese Angleichung durch eine imitative Selbstinszenierung in schamanistischer Haltung darzustellen. Im Bild mit dem Titel „ALBATROS“ stellt er sich in einer flachen Landschaft als dunkle Figur dar, die einen Vogel mit ausgebreiteten Schwingen vor das Gesicht hält⁹⁸ (Abbildung 21), und im Dia Nr. 74 zeigt er sich mit nacktem Oberkörper und indianischem Kopfschmuck (Abbildung 19), wobei die abgedunkelten Gesichtszüge den schamanenhaften Eindruck noch verstärken.⁹⁹

Das augenfälligste Beispiel für die imitative Darstellung schamanistischer Naturangleichung ist eine Aufnahme aus dem Jahr 1972,¹⁰⁰ in der sich Baumgarten selbst als ein schamanistischer Maskentänzer darstellt (Abbildung 14). Bekleidet mit dunklen Jeans und einem hellen Regenmantel ist er in halb schräger Rückenansicht in ruhiger, aufrechter Stellung mit herabhängenden Armen und leicht angewinkelter Beinstellung aufgenommen. Er steht in einem leeren Raum vor einer grauen, glatten

⁹⁵ Vergl. Gebauer/Wulf, 1992, S. 391.

⁹⁶ Vergl. ebd., S. 392.

⁹⁷ Die permanente Wiederholung in magischen Ritualen entspricht dem Wiederholungszwang, dem die menschlichen Triebenergien - und zwar die Lebenstrieb, wie auch die für die Mimikry bedeutsamen Todestrieb - unterworfen sind, um innere Spannungszustände, die als Unlust empfunden werden, zu reduzieren. Vergl. dazu Laplanche/Pontalis, 1972, Bd. 2, S. 525-526.

Formen der Bewältigung des Todestriebes finden sich in bestimmten Ritualen, in denen der Schamane stellvertretend für die Menschen sich der Natur und dem Tod ausliefert. Duerr schildert eine solche Zeremonie der am Amazonas lebenden Mundurucú-Indianer, in der der Schamane sich auf eine Todesreise begibt. In dessen Verlauf überantwortet er seine Seele immer kleiner werdenden Tieren, nimmt den Gesang der jeweiligen Tierart an und versucht dabei, den Lauf der Tiere anzuhalten und die Seele in den Leib zurückzubringen. Hans Peter Duerr, Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, Frankfurt/M. 1985, S. 111-112.

⁹⁸ „EINE REISE ...“, Nr. h 26. Auch publiziert in: Interfunktionen, Nr. 5/1970, S. 124.

⁹⁹ „EINE REISE ...“, Nr. h 74, „FEDERSCHMUCK, SELBST“ 1970. Auch publiziert in: Interfunktionen, Nr. 5/1970, S. 132.

¹⁰⁰ „EINE REISE ...“, Nr. h 43, „PAPPKARTON MIT FEDERN, DOPPELHORNOGEL, REGENMANTEL, RÜCKENANSICHT, STEHEND, PARKETT“, 1972. Die Schriftapplikationen erfolgten zu einem späteren Zeitpunkt. In dieser Version mit dem Titel „MAKUNAIMA“ 1972-74 abgebildet in: Zacharopoulos, 1985, S. 90 und Baumgarten, 1993, S. 101.

Wand auf einem Parkettfußboden. Den Kopf hat er unter einem Pappkarton verborgen, dessen Deckel ist an der Schmalseite wie ein Nackenschild über den Mantelkragen geschoben, in den oberen Teil ist eine kleine Klappenöffnung eingeschnitten. Vier Federn sind oberhalb des Kopfes in den Karton gesteckt.

Ihre besondere Aussagekraft erhält die Arbeit dadurch, daß die Namen von Tieren aus dem tropischen Regenwald als Federn eines imaginären Vogels in das Bild montiert sind. Sie ergänzen Baumgartens schamanenhafte Figur umrißartig zu einem Vogelmenschen: Pekari, Arara, Capivara, Aguti, Tonina und Urubu bilden eine ausladende zweiteilige Schwanzfeder, die Namen Opossum, Arapeima, Tatu, Blattschneideameise, Leguan, Jaguar und Tamandua, am rechten Arm und Teilen des rechten Rückens angebracht, symbolisieren die Flugfedern, und Moskito, Anaconda, Tapir und Tukan, um den Karton herum plazierte, ergänzen die aufgestellten Kopfmaskenfedern.

Es liegt nahe, Baumgartens Selbstdarstellung mit den schamanistischen Aktionen seines Lehrers Joseph Beuys in Beziehung zu setzen.¹⁰¹ Am deutlichsten werden Korrespondenzen und Gegensätze zwischen den Künstlern, wenn man die Beuys' sche Aktion „Coyote“ - „I like America and America likes Me“ zum Vergleich heranzieht.¹⁰²

Beuys ließ sich im Verlauf dieser Aktion an drei Tagen mit einem Kojoten in einen Raum sperren, der mit einem hohen Maschendrahtzaun von einer schmalen Publikumszone getrennt war. Zwischen Mensch und Tier entwickelten sich dabei differenzierte, sich regelmäßig wiederholende Kommunikationsmuster, die durch bestimmte, von Beuys ritualisierte Verhaltensformen gesteuert wurden. Schon am äußeren Habitus war ersichtlich, daß Beuys sich bewußt der Figur des Schamanen bediente (Abbildung 15): Während der Rituale mit dem Kojoten trug er einen Filzsumhang, der den Kopf verhüllte, aus dessen oberer Öffnung ein Stock herausragte wie eine ausgefahrene Antenne, eine amorphe, in ihren Umrissen sich immer wieder verändernde Gestalt. An der Weste hatte Beuys ein Stück Hasenfell befestigt und statt einer Trommel, wie bei manchen

¹⁰¹ Vergl. auch Owens, 1993, S. 101.

¹⁰² „I like America and America likes Me“, New York 1974. Beschrieben und dokumentiert in: Uwe M. Schneede, Joseph Beuys. Die Aktionen, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1994, S. 330-353.

Schamanen üblich, trug er eine Triangel, die er zu bestimmten Gelegenheiten schlug, um den Kojoten zu beeinflussen.

Schneede beschreibt das Ritual wie folgt:

„Beuys neigte sich tief zum Kojoten hin, dabei senkte er auch den Stock; regelmäßig näherte sich dabei das Tier, zupfte oder riß am Filzumfang. Hockte oder saß Beuys, streckte er die Krücke nach oben heraus. Das geschah in der rechten Hälfte des Aktionsraumes.

Entfernte sich das Tier, richtete Beuys sich auf; er beugte sich wieder vor; das Tier näherte sich. Dieser Vorgang wiederholte sich mehrfach in Varianten. Die Geste schien ambivalent: einerseits Demut, sobald das Tier herankam, andererseits Ehrerbietung oder gar Unterwerfung, um es anzulocken. Bei der Verbeugung aber markierte der gesenkte Stock eine Distanz zwischen Mensch und Tier.“¹⁰³

Beuys ließ in der eigenen Person das Bild des mit der Natur in Dialog tretenden Schamanen aufleben und knüpfte damit an Mythosvorstellungen archaischer Gesellschaften an: Die Erinnerung an die ursprüngliche Einheit mit der Natur, die zeremoniellen Wiederholungen bestimmter Handlungen und nicht zuletzt die in den Ritualen benutzten Requisiten¹⁰⁴ unterstrichen diese Vorstellung.

Diesen Formen vorbegrifflicher Wirklichkeitsaneignung, die auch in anderen Aktionen, aber auch in frühen Zeichnungen schon einen Ausdruck gefunden hatten, lagen jedoch keine restaurativen oder regressiven Tendenzen zugrunde. Sie sind auch, wie Armin Zweite es ausdrückte, nicht „Manifestationen entleerter Rituale oder esoterischer Geheimlehren“, sondern sie sind letztlich „als Versuch zu werten, die durch die unaufhörliche Expansion der Naturwissenschaften gezeitigte Krise heutiger Zivilisation zu bezeichnen und indirekt einen Ausweg aus der Misere zu weisen.“¹⁰⁵ In einem von Erika Billeter geführten Interview erläuterte Beuys, daß es ihm bei der New Yorker Aktion nicht um das Zurückfallen in vorgeschichtliche Vorstellungen gegangen sei, sondern darum, in der Figur des Schamanen den Gedanken der Spritualität und der Einheit wiederzubeleben:

¹⁰³ Schneede, 1994, S. 332.

¹⁰⁴ Neben Stock, Filzumfang, Triangel und Hasenfell benutzte Beuys auch eine Taschenlampe als „Bild für Energie“, Handschuhe als Repräsentation der Hände und mehrere Exemplare des „Wall Street Journal“. Vergl. Schneede, ebd., S. 337.

¹⁰⁵ Armin Zweite, Joseph Beuys: Arbeiten aus Münchner Sammlungen, Kat. Städt. Galerie im Lenbachhaus, München 1981, S. 63f.

„Ich habe ja die Figur des Schamanen wirklich angenommen während der Aktion ... Allerdings nicht, um zurückzuweisen, in dem Sinn, daß wir wieder zurückmüssen, wo der Schamane seine Berechtigung hatte ... Sondern ich benutze diese alte Figur, um etwas Zukünftiges auszudrücken, indem ich sage, daß der Schamane für etwas gestanden hat, was in der Lage war, sowohl materielle wie spirituelle Zusammenhänge in eine Einheit zu bekommen.“¹⁰⁶

Neben dieser Neubewertung des Schamanen eröffnet sich in der Aktion noch ein weiterer Bedeutungszusammenhang, der wesentliche Bezüge zu Baumgarten aufweist. Im Kojotenmotiv zeigen sich jene subtilen Relationen zwischen Mensch, Tier und dem Mythos der Urbewohner des amerikanischen Kontinents, die auch Baumgarten zum Gegenstand seiner Kunst macht.

Beuys verwendete häufig tote Tiere, vor allem den Hasen, in seinen Aktionen,¹⁰⁷ und schon in den 50er Jahren waren Schwan, Elch und Hirsch Motive seiner Zeichnungen gewesen. Tiere bildeten für Beuys „Außenorgane des Menschen“ mit Qualitäten, die ihm im Verlauf des Zivilisationsprozesses abhanden gekommen waren und die es galt zurückzugewinnen.¹⁰⁸

Über diese allgemeine Bedeutung hinaus wählte Beuys den Kojoten für seine New Yorker Aktion als Symbol für die nach seiner Aussage „unbewältigte Vergangenheit des Mordes an den Indianern.“¹⁰⁹ Dabei ist von Bedeutung, daß der Kojote von den nordamerikanischen Indianern höchste Verehrung erfuhr. Er repräsentierte das Gute wie das Böse, war anpassungsfähig und trickreich und beherrschte alle Sprachen. Sein Zorn mußte in rituellen Handlungen besänftigt werden, und Schamanen versuchten, ihn für die Heilung von Krankheiten zu gewinnen.

Mit seinen rituellen Verbeugungen vor dem Kojoten erinnerte Beuys an die ursprüngliche Stellung des Tieres im Mythos der Ureinwohner und stellte damit zugleich den mit der Vertreibung und Vernichtung der Indianer verbundenen Bedeutungswandel des Kojoten heraus, der seitdem Projektionsfigur der Weißen für Verschlagenheit und Hinterhältigkeit war:

¹⁰⁶ Nach Schneede, 1994, S. 336. Ähnlich äußerte sich Beuys auch in einem von H. van der Grinten geführten Interview anlässlich seiner Ausstellung im Moderna Museet, Stockholm, im Januar/Februar 1971. Vergl. Joseph Beuys. „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet“, Kat. Moderna Museet, Stockholm 1971, o.S.

¹⁰⁷ Beispiele dafür sind: „Sibirische Symphonie, 1. Satz, Düsseldorf 1963 (Schneede, 1994, S. 20-33); „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“, Düsseldorf 1965 (Schneede, 1994, S. 102-111); „Eurasia“ - Sibirische Symphonie 1963, 32. Satz, Kopenhagen und Berlin 1966 (Schneede, 1994, S. 126-145).

¹⁰⁸ Vergl. Schneede, 1994, S. 334.

¹⁰⁹ Ebd.

Die Tiergottheit der Indianer hatte sich zum Untier gewandelt, das Schrecken verbreitete und daher gejagt und vernichtet werden mußte.

Beide Arbeiten, die Beuys' sche Aktion und Baumgartens schamanistische Selbstpräsentation, bergen ein gesellschaftskritisches Potential, das sich bei Beuys im Kojotenmotiv und bei Baumgarten in der Montage der Tiernamen zeigt, die in ihrer bildhaft geistigen Transparenz vor dem Hintergrund der existentiellen Gefährdung der tropischen Tierwelt einen zugleich magischen wie realistischen Charakter erhalten. In ihrer tieferen Bedeutung zielt diese Haltung in eine kulturkritische Richtung mit dem Verweis auf die Differenz zwischen der im schamanistischen Ritual noch vorhandenen Einheit von Mensch und Natur und der eigenen westlichen als fortschrittlich und vernünftig angesehenen, aber der Natur entgegengesetzten Kultur.

Seine Tragkraft vermag der gesellschaftskritische Anspruch im schamanistischen Ritual jedoch nur dann zu erhalten, wenn die Bezüge zur gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht ausgeblendet werden. Die im Mythos aufscheinenden Ereignisse jenseits der Zeit werden im rituellen Ablauf in Erinnerung gerufen und heben, indem sie eine mythische Zeit rekonstruieren, die profane Zeit auf. Diese Gesetzmäßigkeit wurde von Beuys durch das Einbringen jeweils aktueller Ausgaben des „Wall Street Journal“ in den Aktionsraum durchbrochen. Bei Baumgarten weisen die Straßenkleidung und das kahle Atelier auf das Eingebundensein in die profane Zeit.

Eine besondere Bedeutung kommt dabei dem Parkettboden zu. Über die Tatsache hinaus, daß Beuys das Atelier in der Düsseldorfer Lindemannstraße einst genutzt und das Parkett selbst verlegt haben soll,¹¹⁰ besteht seine besondere Bedeutung darin, daß ihn Baumgarten in verschiedenen Arbeiten als Metapher für den Gegensatz von Natur und Kultur benutzt. Mit einer Arafeder in einem offenen Parkettboden spitzt Baumgarten diesen Gegensatz in ungewohnter Sichtweise zu (Abbildung 16).¹¹¹ Im Gegensatz zu landläufigen Vorstellungsbildern der Natur, wird die Feder hier mit

¹¹⁰ Vergl. John T. Paoletti, Lothar Baumgarten, Myths in Prints, in: The Print Collector's Newsletter, Vol. XIX, Nr. 5, Nov-Dec 1988, S. 178. Vergl. auch Baumgarten, „DIE NAMEN DER BÄUME“, Eindhoven 1982, S. 421, Ziff. 367.

¹¹¹ „EINE REISE ...“, Dia-Nr. c 63, „ARAFEDER, PARKETT“, 1971. In einer Grafikmappe mit sechs Blättern „VOM AROMA DER NAMEN“, 1985 benutzt Baumgarten das Parkett als Druckhintergrund für die Namen tropischer Pflanzen. Abgebildet bei Paoletti, 1988, S. 180-181.

Leichtigkeit, Verletzlichkeit und Schutzbedürftigkeit der Natur assoziiert, während das Parkett als ein Produkt, das für die Wandlung von Natur zu Kultur steht, in seiner Massigkeit und Schwere bedrohlich wirkt. Dargestellt wird die hoffnungslos erscheinende Lage einer Natur, die in dem Augenblick verschwindet, in dem das fehlende Parkettstück die Lücke bedeckt. Das geschlossene Parkett erscheint denn auch unter dem Titel „DER ABEND DER ZEIT“ als letztes Bild in dem Buch „DIE NAMEN DER BÄUME“ (Abbildung 17).¹¹²

Im Gegensatz zu Beuys, der nicht in die Rolle des Schamanen schlüpfte, sondern diese Figur - wie er betonte - wirklich angenommen hatte, beschränkt sich Baumgarten auf eine imitative Darstellung, die den Charakter der Imitation nicht verbirgt, sondern durch die Ateliersituation und die normale Straßenkleidung geradezu hervorhebt. Mit dem Versuch, eine unmittelbare Mensch-Tier-Beziehung durch schamanistisches Nachleben direkt in seinen künstlerischen Lebensvollzug einzufügen, bewegt sich Beuys in gewissem Sinne auf einer didaktischen Ebene. Dagegen integriert Baumgarten die Botschaft des Schamanen in eine mental strukturierte Vorstellungswelt, die ihren Ausgangs- und Endpunkt - wie seine Raum- und Zeitreisen - im Atelier hat. Er vollzieht das schamanistische Ritual als geistigen Prozeß, als bildhafte Rekonstruktion, wobei die Mensch-Tier-Beziehung auf die Verwendung von Federn als Teilen tierischer Körper beschränkt bleibt. In der Tat ist in der schamanistischen Praxis die direkte Mensch-Tier-Konfrontation eher ungewöhnlich. Sie vollzieht sich in der Regel als spiritueller Wandlungsprozeß im Schamanen selbst und ist somit geistig-mythischer Natur. Baumgarten trägt diesem Umstand dadurch Rechnung, daß er sich mit den Namen tropischer Tiere, die als Schrift die Federapplikationen imitieren, gleichsam in einen Vogel verwandelt, nicht unmittelbar in vogelähnlicher Verkleidung, sondern mit den Namen der Tiere, die er beschwört, um dann in ihren Umrissen die Tiergestalt anzunehmen. So erfolgt eine bildhafte Nachahmung des schamanistischen Rituals, das die naturhafte Angleichung in den spirituellen Raum verlegt. Baumgarten erinnert damit an verschüttete Elemente aus der Menschheitsgeschichte, in denen sich das Verhältnis Mensch - Natur noch in wechselseitigen Angleichungsprozessen vollzog und nicht durch ein einseitiges Herrschaftsverhältnis bestimmt wurde. Zugleich entfaltet er auf

¹¹² „DER ABEND DER ZEIT“ Parkett II, geschlossen (rote Arafeder) >Natur-Kultur< 1971, abgebildet in: „DIE NAMEN DER BÄUME“, Eindhoven 1982, Abb. 367.

einer zweiten Ebene über die Prozesse der Imitation ein weiteres Interpretationsfeld, in welchem im Verhältnis zwischen Mensch und Natur und zwischen dem Selbst und dem Anderen eine Brückenfunktion für die Kunst aufgebaut wird.

2.2.2. Das Selbst im mimetischen Akt

Das Ensemble von Bildern und Texten, das in „Interfunktionen“ Nr. 5/70 von Baumgarten veröffentlicht wurde, enthält zwei fotografische Abbildungen südamerikanischer Indianer, die auch in der Lichtbildreihe „EINE REISE ...“ verwendet wurden.

Die eine zeigt en face die Büste eines indianischen Ureinwohners. Der Titel „INDIA CADUVEO (MBAYA), RIO NABILEQUE“ (Abbildung 18)¹¹³ weist auf seine Herkunft im Flußgebiet des Rio Nabiléque im südlichen Brasilien. Das Bild ist offensichtlich eine ethnographische Fotografie, die im Studio aufgenommen wurde. Anhand der Ikonographie läßt sich die Darstellung in jene völkerkundlichen Bilduntersuchungen des vorigen Jahrhunderts einordnen, die dazu dienten, die Populationen von Eingeborenen regional zu erfassen und einzelne Personen „idealtypisch“ zu dokumentieren.

Der Porträtierte trägt Halsketten und Ohrenschmuck, auf seinem Gesicht zeigt sich eine klar strukturierte, feingliedrige Bemalung, besonders auf Stirn, Nasenrücken, Wangen und um die Kinnpartie herum. Zum Schmuck gehört eine Münze, die an exponierter Stelle am äußeren Ende der längeren von drei Ketten befestigt ist, vermutlich ein Geschenk oder ein Tauschobjekt weißer Forscher.

Der untere Teil der Brust wird durch ein Tuch bedeckt, das dunkle Haar fällt seitlich bis über die Ohren und seine Augen scheinen einen Punkt jenseits des Kameraobjektivs zu fixieren. Sie ignorieren den Fotografen und damit auch den Betrachter. Dadurch erhält sein Gesichtsausdruck eine Unbestimmtheit, die weder mit innerer Versenkung noch mit Apathie genau zu bestimmen ist. Es scheint, als habe sich der Indianer in eine innere Welt zurückgezogen. Die Aufnahme zeichnet in formaler Strenge Gesicht und Brustpartie auf. Offensichtlich kam es dem Fotografen auf eine genaue und objektive Wiedergabe des Mannes an. Der Hintergrund ist neutral,

¹¹³ „EINE REISE ...“, Dia-Nr. h 68, auch in: Interfunktionen Nr 5/70, S. 123.

Gesichtszüge, Schmuck und Bemalung sollten deutlich erkennbar sein. Jegliche Individualität wird vermieden. In ihrem Bemühen um Objektivität gleicht die Aufnahme einem zur Identifizierung dienenden Polizeifoto. Das Gegenbild zeigt Baumgartens Selbstporträt in ähnlicher formaler Ausführung (Abbildung 19).¹¹⁴ Der Oberkörper ist nackt, das Gesicht ist schattig ohne erkennbare individuelle Gesichtszüge, und in das eng anliegende dunkle Haar sind Federn gesteckt.

Auch die zweite indianische Figur (Abbildung 20) läßt in Haltung und Ausdruck auf eine inszenierte ethnographische Aufnahme schließen.¹¹⁵ Dafür spricht die gekünstelte, gestellte Haltung und die Einbeziehung zweier zahmer Papageienvögel in die Fotografie. Sie verleihen der Darstellung einen bei frühen ethnographischen Fotografien häufig angestrebten exotischen Charakter. Demensprechend exotisch gestellt, wirkt denn auch die Inszenierung des Gegenbildes mit dem Titel „ALBATROS“, auf dem sich Baumgarten als schamanenähnliche Figur, einen Vogel mit ausgebreiteten Schwingen vor das Gesicht haltend, in einer küstenähnlichen, flachen Landschaft darstellt (Abbildung 21).¹¹⁶

Die ersten beiden Bilder wurden später von Baumgarten als ein zusammengehöriges Doppelbild gekennzeichnet und mit „ETHNOGRAPHY, SELF AND OTHER“ betitelt.¹¹⁷ Die Bezeichnung läßt erkennen, daß Baumgarten die Fotografien als aufeinander bezogen verstanden wissen will, was wegen der formalen Ähnlichkeiten zweifellos auch für das zweite Doppelbild gilt. Allerdings erscheinen die Beziehungen insgesamt komplexer, als es die einfachen Gegenüberstellungen von Selbst und Anderem vermuten lassen. Mit der Präsentation des unter ethnographischem Blickwinkel fotografierten Anderen bezieht Baumgarten sich hier nicht auf das anthropologisch-historische Muster einer Mensch-Natur-Beziehung, vielmehr zieht er mit dieser vermutlich aus dem 19. oder frühen 20.

¹¹⁴ „EINE REISE ...“, Dia-Nr. h 74, „FEDERSCHMUCK, SELBST“, 1970, auch in Interfunktionen Nr. 5/70, S. 124.

¹¹⁵ „EINE REISE ...“, Dia-Nr. h 25, „INDIO SANAPANA, PUERTO CASADO, 2 Papageien auf dem Arm“, auch in Interfunktionen Nr. 5/70, S. 131.

¹¹⁶ „EINE REISE ...“, Dia-Nr. h 26, „ALBATROS“, auch in Interfunktionen Nr. 5/70, S. 130.

¹¹⁷ „ETHNOGRAPHY, SELF AND OTHER“, 1968, two gelatin-silver prints, 9 1/16 x 6 1/2 inches, Baumgarten 1993, S. 31.

Jahrhundert stammenden Aufnahme gesellschaftlich-kulturelle Bezüge mit ein. Zwar folgt er damit wiederum historischen Spuren auf seiner Zeitreise, verweist aber nun auf Probleme interkultureller Begegnungen zwischen Weißen und Indianern.

Ganz augenfällig ist, daß Baumgarten in seinen Selbstporträts Handlungen dokumentiert, die den Charakter von Nachahmungen haben. Imitierte er in „MAKUNAIMA“ das Ritual eines Schamanen und seine spirituelle Verwandlung in einen Vogel, so ahmt er in der Fotografie „ALBATROS“ die Figur eines Vogelmenschen nach, der zu dem Bild des Indianers mit den zwei Papageien eine Beziehung herzustellen scheint. In „ETHNOGRAPHY SELF AND OTHER“ ist die direkte Relation noch offensichtlicher und eine unmittelbare Ähnlichkeit des Selbstporträts mit der ethnographischen Fotografie angestrebt. Dabei zeigt sich der Ähnlichkeitscharakter nicht in physiognomischen Merkmalen - Baumgartens Gesichtszüge sind weitgehend durch Schatten unkenntlich gemacht -, sondern scheint eher durch ähnlichen formalen Aufbau der Bilder, vor allem aber durch die nachahmende Aktion selbst angedeutet.

Das Prinzip der Imitation, das sich schon in Baumgartens in den Rheinauen aufgenommen Bildern tropischer Natur zeigt oder in dem häufig wiedergegebenen Motiv des Dschungels, der aus Brokkolistrünken nachgebildet wurde (Abbildung 2 2),¹¹⁸ erscheint in den sich an Indianerfiguren angleichenden Selbstporträts nunmehr als eine unübersehbare zentrale Kategorie, die auf die Idee der Mimesis verweist.

Dieser Begriff ist schillernd und vieldeutig und hat, wie Gebauer und Wulf erarbeitet haben, selbst im Werk Platons zahlreiche heterogene Bedeutungen: „... neben Nachahmung, Darstellung und Ausdruck auch Nacheifern, Verwandeln, Schaffen von Ähnlichkeit, Erzeugen von Erscheinungen und Schein.“¹¹⁹ Eine einheitliche Konzeption von Mimesis gelingt Platon zwar nicht, doch lassen sich zwei in diesem Zusammenhang wichtige Charakteristika aus den Arbeiten von Gebauer und Wulf herausstellen.

¹¹⁸ „EINE REISE ...“, Dia-Nr. h 28, „PALMEN, GRÜNKOHL“, auch in Interfunktionen Nr. 5/70, S. 120. Vergl. auch Abbildung 2.

¹¹⁹ Gebauer/Wulf, 1992, S. 41.

1. Mimesis enthält Elemente der Identifikation einer Person mit einer anderen, insofern er „im Anderen sich selbst sieht“ oder „eine Gleichheit zwischen sich und einem Anderen wahrnimmt.“¹²⁰ Diese Fähigkeit ist unter historisch-anthropologischem Blickwinkel ein qualitativer Fortschritt gegenüber der Mimikry, die nur eine physische, nicht eine geistige Verbindung zum Anderen herstellt. Durch die Akzeptanz des Anderen als gleich, und, umgekehrt, durch die begründete Vermutung, selbst vom Anderen als gleich angesehen werden zu können, entsteht eine Komplementarität, in der Selbstbild und Fremdbild zusammenfallen, ohne identisch zu sein.

Mimesis wird als die Kraft angesehen, die durch Nachahmung Bilder hervorbringt. Dabei ist Nachahmung nicht die Fähigkeit, die Dinge selbst zu reproduzieren, sondern ihre Bilder, die sich in allen nachahmenden Künsten, insbesondere in der Musik, dem Theater, der Malerei und der Plastik offenbaren.¹²¹ Der Künstler bildet dabei das dem Bild zugrunde liegenden Objekt so ab, daß Ähnlichkeit zwischen der Wirklichkeit und dem Bild entsteht. Dieser Begriff ist jedoch nicht unproblematisch. Es fragt sich, worin die Ähnlichkeit eigentlich besteht, wenn die abgebildeten Dinge zwar denen in der Wirklichkeit ähnlich sind, sich jedoch - wie in einem Spiegel - auf einer nicht wirklichen Ebene befinden. Ähnlichkeit kann daher nur als eine Kategorie verstanden werden, die eine irrealer Relation zwischen wirklichem und abgebildeten Objekt herstellt. In der Ähnlichkeitsbeziehung verbindet sich Reales und Imaginäres. Bilder gehören damit zu der Welt der Erscheinungen, sie machen im Zwischenstatus zwischen Sein und Nichtsein etwas sichtbar, was sie selbst nicht sind.¹²² Anders ausgedrückt: Das durch Ähnlichkeit bestimmte Bild ist einerseits immer eine „Produktion des Selben, nicht des Anderen“, stellt aber andererseits „nie dasselbe allein, sondern immer auch zugleich ein Anderes“ dar.¹²³

¹²⁰ Ebd., S. 13.

¹²¹ Vergl. Birgit Recki, Mimesis: Nachahmung der Natur, in: Kunstforum International, Bd. 114, Juli/August 1991, S. 117.

¹²² Vergl. Gebauer/Wulf, 1992, S. 42.

¹²³ Ebd., S. 62.

Gebauer und Wulf fassen dies wie folgt zusammen:

„Bilder sind also dadurch gekennzeichnet, daß ihnen etwas fehlt, zugleich aber in ihnen etwas zum Ausdruck kommt, was die Objekte selbst nicht haben. In der Sichtbarkeit der Bilder erscheint etwas Unsichtbares, etwas zwischen Sein und Nichtsein, zwischen Wahrem und Falschem, zwischen dem Selben und dem Anderen - ein fiktiver Raum.“¹²⁴

Zu bedenken ist jedoch, daß Baumgarten die Selbstzeugnisse nicht in Bezug zu den wirklichen Objekten setzt, sondern zu Reproduktionen von ethnographischen Fotografien, die wiederum nicht das naturhaft Originäre der Abgebildeten repräsentieren, sondern eine bestimmte Perspektive der Fotografen.

Im Falle der schamanistischen Selbstdarstellung „MAKUNAIMA“ bezieht sich Baumgarten nicht auf ein konkretes nachzuahmendes Vorbild, sondern auf das schamanistische Ritual als solches, das als „organisierte Handhabung der Mimesis“¹²⁵ ein bestimmtes Verhältnis des Menschen zur Natur im Verlauf der Menschheitsgeschichte kennzeichnet.

Baumgarten wählte hier somit zwei unterschiedliche Ausgangspunkte, um herauszufinden, inwieweit eine Annäherung des Selbst an die Natur als dem Anderen unter den gegebenen Bedingungen des Selbst noch möglich ist. Hierzu reflektierte er zwei bedeutsame Ausschnitte in der Geschichte der Begegnung des Menschen mit dem Anderen, die ihrerseits auf mimetischen Beziehungen gründen: Die Versuche von Ethnographen, mit den Fotografien der Indianer ein möglichst getreues Bild der Natur zu reproduzieren¹²⁶ und die Nachahmungsrituale der Zauberer und Schamanen, die die Natur beschwören, um sie im Sinne ihrer Ziele zu beeinflussen.

Baumgarten macht damit die Schwierigkeiten einer solchen Annäherung sichtbar. Vollzog sich im Schamanismus das mimetische Verhältnis von Mensch und Natur noch in Form von körperlich-magischen Angleichungsprozessen, so setzte sich der Mensch in der zivilisatorischen Phase seiner Entwicklung selbst an die Stelle der Natur. Aus der magischen Bannung der Natur durch Mimesis entwickelte sich „Rationalität als zweckrationales Verhalten, das zur Kontrolle der negativen Seiten der

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Vergl. Ebd., S. 391.

¹²⁶ Auf die offensichtliche Tatsache, daß die Bilder doch nur die kulturelle Perspektive der Fotografen reflektiert, wird im Kap. 3 noch ausführlicher eingegangen.

Mimesis und damit zur Erhaltung des Selbst“ diene.¹²⁷ Ziel dabei war die rationale Durchsetzung des Menschen gegenüber der Natur, die Ablösung ihrer Herrschaft durch die des Menschen.

Gebauer und Wulf weisen nun auf den entscheidenden Punkt hin, daß in allen Epochen der menschlichen Genese Rationalisierungsmechanismen mit Opfern erkaufte wurden. Waren es innerhalb der mimetisch-magischen Phase leibhaftige Opfer, mit denen die Menschen versuchten, Einflußnahme auf die Naturmächte zu nehmen, wurden im Verlauf der zivilisatorischen Entwicklung mit der Subjekt-Objekt-Trennung Qualitäten geopfert, die unmittelbar die Identität des Individuums berührten.

„Wenn ... Rationalität an die Stelle der mythischen Mächte tritt und zum Mittel der Selbstbehauptung wird, geschieht dies nicht ohne Opfer. Geopfert wird ein nicht-rationaler Umgang mit der äußeren und der inneren Natur und damit die Möglichkeit eines mimetischen Verhältnisses zur Natur; sie geht bei der Transformation der Mimesis zur Rationalität verloren. Zwar gewährt Rationalität Sicherheit, doch läßt sie dem Menschen die in der äußeren und inneren Natur enthaltenen Glücksmöglichkeiten abhandeln kommen. So verliert das sich konstituierende, auf Kontrolle und Durchsetzung ausgerichtete Ich Möglichkeiten sinnlicher Erfüllung. Das menschliche Selbst löst sich von der Natur und stellt sich ihr gegenüber; zwei von einander getrennte Substanzen entstehen.“¹²⁸

Der Vollzug der Subjekt-Objekt-Trennung im Prozeß der Zivilisation hat die Kraft der Mimesis erlahmen lassen. Eine Angleichung an die Natur erübrigt sich, weil diese im Gefolge des rationalistischen Denkens zu einer nachprüf-
baren und verwertbaren Verfügungsmasse geworden ist, zu einem durch Logik und Mathematik aufgebauten Konstrukt. Eine Angleichung muß auch nicht mehr erfolgen, weil der Mensch die Macht über sie gewonnen zu haben scheint.

Das Vorbildhafte der Natur, das in der Nachahmungsaktion Baumgartens immer noch mitzuschwingen scheint, ist eine Fiktion. Er zeigt dies bildhaft in seinen Selbstporträts, in denen eine durch die Inszenierung selbst erkennbare Differenz zur naturhaften Wirklichkeit der nachgeahmten Menschen sichtbar wird. Anders als Beuys, der in der New Yorker Aktion mit seiner amorphen figuralen Darstellung und den sorgsam inszenierten Mensch-Tier-Ritualen den Versuch einer Beziehung zum Naturhaften praktisch nutzbar machen möchte, läßt Baumgarten den gedanklichen Zugang zum Kosmos der vorbewußten Welt nur über als Schamane und als

¹²⁷ Gebauer/Wulf, 1992, S. 392.

¹²⁸ Ebd., S. 393.

Indianer oberflächlich improvisierte westeuropäische Figuren zu, die nicht mehr die Natur, sondern Vorstellungen und Bilder von ihr imitieren.

2.2.3. Kunst als Brücke zum Anderen

Im Abbildcharakter von Baumgartens Selbstporträts offenbart sich, daß das im Anderen sich spiegelnde Selbst auf ein Anderes Bezug nimmt, das bereits medial deformiert ist. Unabhängig davon, ob es sich dabei um eine ethnographische Fotografie zum Zweck der wissenschaftlichen Auswertung handelt oder um eine Inszenierung nach bestimmten ästhetischen Merkmalen, zeigt es sich, daß die Wahrnehmung der fremden Völker von den Stereotypen einer reproduzierten Realität bestimmt sind, die uns nur deshalb eine Vertrautheit suggeriert, weil die Reproduktionen in der Regel nach bekannten Bildcodierungen erfolgt.

Ein Zugang zum Fremden über ein mimetisch angepasstes Selbstbild scheint daher nicht möglich. Das Andere im Selbst, das als Ersatz für eine mimetische Beziehung zur Natur genommen werden könnte, hat kein „Vor-Bild“ in der Wirklichkeit, weil sich diese Wirklichkeit als eine „Erfindung“ der Fotografen entpuppt. Es präsentiert sich vor unseren Augen als eine medial vermittelte Wirklichkeit zweiter Ordnung, als Reflex einer Vorstellung, als Schein eines Scheins.

Dadurch reflektieren die Doppelbildnisse Baumgartens eine gewisse Leere. Ohne den Kontext einer ungebrochenen Wirklichkeit spiegelt sich in den Gesichtern und Figuren eine Art Hilflosigkeit, Bedürftigkeit, fast Trauer, die etwas von dem zum Ausdruck bringt, was sein könnte, aber nicht ist und das Gebauer und Wulf als die „Sehnsucht nach der Wiedergewinnung des Verlorenen“ bezeichnen.¹²⁹ In allen Bildern erscheint Mimesis als Versuch, dem Anderen auf je unterschiedliche Weise nahe zu sein: die „Vor-bilder“ vor dem Hintergrund wissenschaftlicher und ästhetischer Erfahrung, die Selbstbilder als fiktive Reproduktionen. Im Zentrum beider steht der Bezug auf das Andere als ein Aufscheinen des „Mitempfindens und Mitleidens, der Sympathie und der Liebe.“¹³⁰ Der Unterschied zwischen ihnen ist, daß die „Vor-Bilder“ Versuche sind, das Andere möglichst identisch den eigenen

¹²⁹ Ebd., S. 394.

¹³⁰ Ebd.

Vorstellungen und den Vorgaben der Wissenschaft entsprechend abzubilden und es dadurch zu vereinnahmen, während in Baumgartens Selbstinszenierungen neben der Ähnlichkeit gerade auch die Verschiedenheit von Idee und dargestelltem Objekt thematisiert wird.

Mit der Akzentuierung der Differenz von Selbst und Anderem im mimetischen Selbstporträt bringt Baumgarten den Gedanken von Kunst ins Spiel, die Mimesis einschließt, ohne eine vollständige Identität des Abbildes reflektieren zu müssen.

Deutlich wird dies in der folgenden Betrachtung.

Die Kraft der Mimesis liegt darin, daß sie eine Welt der Erscheinungen erzeugt. Über ihre rein materielle Existenz hinaus repräsentieren die Bilder inhaltlich einen nicht integrativen Teil der empirischen Wirklichkeit, indem das, was sie darstellen, einer anderen Wahrnehmungsebene und „einer anderen Ordnung des Wissens“ angehört.¹³¹ Damit sind Nachahmung, Fiktion, Täuschung und Illusion zugleich konstituierende Elemente der Mimesis, wie sie andererseits auch eine Gefahr darstellen:

„Sie lassen eine Tendenz zur Autonomie erkennen; sie werden dann zu sinnlichen Ereignissen ohne Referenz auf Wirkliches, zu Simulakren und Simulationen; Bilder und Texte ohne Subjekt entstehen. In diesen Fällen wird Mimesis selbstreferentiell; die Bilder werden in ihrer Autonomie und Selbstbezüglichkeit unhintergebar.“¹³²

Die eigentliche Kraft und die Wirkung der Mimesis liegen somit gerade in der Aufrechterhaltung von Wirklichkeit *u n d* Schein. Wird der Bezug zur Wirklichkeit im Schein der Bilder nicht mehr erkennbar, handelt es sich um reine Simulation.

Diese will nach Dietmar Kamper

„eine künstliche Doublette herstellen, die sich nicht unterscheiden soll vom Original. Je besser die Abbildung ist, je genauer die Nachbildung einer vorhandenen oder vorgestellten Wirklichkeit ausfällt, desto besser ist die Simulation. Daraus folgt, daß eine Simulation um so besser funktioniert, je weniger sie weiß, was sie tut. Simulation verläuft in Automation. Sie ist wesentlich technisch organisiert und gehört dem sekundären Unbewußten an, das insgesamt Kultur heißt.“¹³³

¹³¹ Ebd., S. 434.

¹³² Ebd.

¹³³ Dietmar Kamper, Mimesis und Simulation. Von den Körpern zu den Maschinen, in: Kunstforum International, Bd. 114, Juli/August 1991, S. 87.

Mimesis dagegen „öffnet sich für das Nicht-Identische,“¹³⁴ und gewährt mit einem sinnlichen Zugang zur Welt und mit dem „Vorrang des Vielfältigen und Ungedeuteten“ eine das Subjekt entgrenzende und bereichernde Erfahrung.¹³⁵ In diesem Sinne „gehört Mimesis zur Kunst, die das Ähnliche *a l s* Ähnliches setzt, die Fiktion *a l s* Fiktion betreibt und die Illusion *a l s* Illusion inszeniert.“¹³⁶

Baumgarten erliegt nicht der jedem mimetischen Prozeß innewohnenden Versuchung, eine völlige Identität von Bild und Wirklichkeit erreichen zu wollen. Er setzt die Äußerungen des Künstlers als Materialisierungen des Imaginären, als Inszenierung des Scheins. Die Ähnlichkeiten in seinen Bildern sind fiktiv und als solche auch erkennbar.

„Der mimetisch arbeitende Künstler schafft Phantasmen, Bilder und Simulakren; er bringt etwas zur Darstellung, nicht wie es ist, sondern wie es erscheint; dabei erzeugt er etwas, das es ohne sein mimetisches Tun nicht gäbe, nämlich Bilder, die zwischen Sein und Nichtsein angesiedelt sind.“¹³⁷

Baumgarten zeigt so, daß Mimesis auch unter den Bedingungen von Rationalität nicht obsolet ist. Er verweist auf die Versuche des Menschen, in mimetischen Prozessen eine Angleichung an die Welt dadurch zu erreichen, daß er das Außen in sich hineinholt und das Innere zum Ausdruck bringt. Damit wird Mimesis eine notwendige Bedingung von Verstehen und ein Gegenpol zu den scharfen Subjekt-Objekt Trennungen in naturwissenschaftlich-positivistischen Erkenntnisverfahren.

Als zentrale Aufgabe in seinem Gedankengebäude übernimmt die Kunst diese Brückenfunktion. In einer durchrationalisierten Welt, in der das Andere kaum noch in seinen originären Elementen existiert, sondern nur noch in Form seiner Bilder, einer Welt, in der die Bilder selbst zu Wirklichkeiten werden und sich die Unterschiede zwischen Bild, Wirklichkeit und Fiktion auflösen, ruft Baumgarten Kunst als ein Prinzip der Mimesis in Erinnerung, das eine Möglichkeit bietet, in den Zwischenräumen zwischen Realität und Fiktion eine Brücke zur Welt des Anderen zu schlagen. Das Andere erweist sich dabei zwar als eine Existenzform, die unerreichbar ist, aber über die

¹³⁴ Gebauer/Wulf, 1992, S. 430.

¹³⁵ Ebd. S. 397.

¹³⁶ Kamper, 1991, S. 87, Kursivschrift von Kamper.

¹³⁷ Gebauer/Wulf, 1992, S. 64.

Brücke der Kunst - so Baumgartens Erkenntnis - läßt sich eine Annäherung erreichen. Imaginationen, die den Raum zwischen Innen und Außen, dem Fremden und dem Bekannten, dem Sein und dem Nichtsein füllen, vermitteln dann eine Vorstellung von der Differenz zwischen dem Selbst und dem Anderen und können damit - als Schein - eine Wirklichkeit reflektieren, die mit den Mitteln der Vernunft nicht zu ergründen ist.

2.3. Naturbeherrschung und Ethnozentrismus

In seinen frühen Arbeiten entwickelt Baumgarten die mimetische Angleichung des Selbst an das Bild des Anderen als ein anthropologisch-historisches Prinzip. In den Spuren von Magie und Mythos folgt er in Bildern, die in den Konstrukten der Imagination eingeschlossen sind, einer sich im Verlauf der Geschichte verändernden Mensch-Natur Beziehung. Die Anregung für seine fiktiven Reisen bezieht Baumgarten aus dem Materialbestand, den Ethnologen vorwiegend im 19. und frühen 20. Jahrhundert hinterlassen haben. Auf dem Hintergrund von Fotografien, Erzählungen, Berichten und Mythen vieler Generationen von Forschern und Abenteurern reproduziert er modellhaft die Begegnung der westlichen Kultur mit der Natur und den Menschen indigener Völker als einen Dialog mit dem Anderen, wobei Baumgarten auch die mimetischen Anpassungsprozesse dieser Populationen an die naturhaften Abläufe in seine gedankliche Arbeit einbezieht. Diesen Dialog inszeniert er - eine weitere Station seiner historischen Spurensuche - auf der Ebene der Welt des 19. Jahrhunderts und der sich in dieser Epoche festsetzenden Idee einer beherrschbaren und beherrschten Natur. Das kritische und analytische Potential dieses Dialogs entfaltet sich in der Auseinandersetzung mit der Fortschrittsgläubigkeit und Naturbeherrschungsmentalität des sich rasant entwickelnden Rationalismus und dem unter den spezifischen Bedingungen dieser Zeit sich entwickelnden Ethnozentrismus. Durch die diese Epoche betreffenden Arbeiten Baumgartens zieht sich die Frage, in welcher Weise die westliche Kultur im Rausch technologischer Erfindungen, wissenschaftlich-industriellen Fortschritts und kolonialer Machterweiterung ihr Verhältnis zur Natur definiert und welches Bild insbesondere Ethnologie und Anthropologie als im 19. Jahrhundert sich

etablierende Wissenschaftsrichtungen von den indigenen Völkern zeichnen.

Freilich sind die Bilder, die diese Fragen provozieren, von Baumgarten nicht plakativ herausgearbeitet. Abgesehen von den Arbeiten des Werkkomplexes Tropenhäuser¹³⁸ sind sie verborgen und eingebunden in den Kontext der Lichtbildreihen, die, als fiktive Reisen entwickelt, selbst mythischen Erzählungen gleichen.

In den folgenden Abschnitten wird versucht, den von Baumgarten ausgelegten Spuren dieses Zeitabschnitts zu folgen. Als Schwerpunkte werden dabei herausgearbeitet: Seine Arbeit mit Tropenhäusern und die ethnographischen Texte des Ethnologen Theodor Koch-Grünberg, denen Baumgarten in seinen Präsentationen einen breiten Raum widmet.

Der Blick auf die Werke wird erweitert durch einen Exkurs über die Entwicklung von Anthropologie und Ethnologie im 19. Jahrhundert.

EXKURS 1

Zur Entwicklung von Ethnologie und Anthropologie im 19. Jahrhundert

In ihren fortschrittlichen Traditionen erhebt die Ethnologie heute den Anspruch, ihre wissenschaftstheoretischen Wurzeln auf die aufklärerischen Schriften Johann Gottfried Herders zurückzuführen, weil dieser damit begonnen hat, kulturelle Unterschiede nicht mehr als Gefälle wahrzunehmen, sondern als Tatsachen eigener Begrenztheit.¹³⁹ Demgegenüber standen im vorigen Jahrhundert die frühen Forschungsansätze ganz im Zeichen sozialdarwinistischer Grundhaltungen und positivistischer Strenge. Menschen fremder Völker wurden zu Objekten der Anschauung und der Vermessung. Auch wenn es einzelne Forscher gab, die die Problematik des „Kulturzusammenstoßes“ frühzeitig reflektierten und einführende Forschungspraktiken anwendeten,¹⁴⁰ wurde in den Zeugnissen und Dokumenten der frühen Ethnologie ein Bild indigener Gesellschaften

¹³⁸ Vergl. Abschnitt 2.3.1.

¹³⁹ Vergl. Streck, 1997, S. 27.

¹⁴⁰ Luchesi und Taskov-Köhler beschreiben etwa die Arbeit des Ethnologen Max Schmidt auf seinen Xingú-Expeditionen 1900/1901 und 1927 in bezug auf die Eingeborenen als teilnahmsvoll und distanziert. Vergl. Elisabeth Luchesi/Nadja Taskov-Köhler, Südamerika, die Expeditionen und die Fotografie, in: Thomas Theye (Hrsg.), *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument*, München und Luzern 1989, S. 483/484.

gezeichnet, das durch anthropologischen Positivismus und kulturelle Hierarchien gekennzeichnet war. Die Wurzeln lassen sich bis in das 15. und frühe 16. Jahrhundert zurückführen, die Epoche neuer Entdeckungen, Erfindungen und Eroberungen überseeischer Territorien. Dieses Zeitalter bildete ein neues Menschenbild aus, das sich auch in den Künsten zeigte. In ihnen stellte sich der Mensch in dem Maße als Subjekt der Vollkommenheit dar, wie er sich andererseits zum Objekt der Vermessung machte.

Der Grund für diese Zweiteilung der Aufgabe lag in der Auffassung, daß eine wirklichkeitsgetreue Darstellung des Menschen nur unter der Voraussetzung geleistet werden konnte, wenn Struktur und Funktion des Körpers auch bekannt waren. Künstler wie Leon Batista Alberti und Leonardo da Vinci betrieben naturwissenschaftliche Studien, sie untersuchten die Anatomie des Menschen und erhoben die Proportionslehre zur empirischen Wissenschaft. Dürers „Vier Bücher von Menschlicher Proportion“ (1528) wurden in viele europäische Sprachen übersetzt und begründeten die wissenschaftliche Anthropometrie.¹⁴¹

Das Bestreben, den Menschen in seiner Gesamtheit wissenschaftlich mathematisch und geometrisch zu erfassen, verlagerte sich später ganz auf die Naturwissenschaften. Die Kolonisierung der Erde im 16. und 17. Jahrhundert und der Fortschritt in den grafischen Techniken bewirkten eine Intensivierung der Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper und taten ein Übriges, um innerhalb der sich neu etablierenden Wissenschaften der Völkerkunde und Ethnographie für eine Verbreitung des Bildes vom Menschen der unterschiedlichen Kulturen zu sorgen.¹⁴²

Nach der Erfindung der Fotografie griffen Anthropologen und Ethnographen begeistert das neue Medium auf, um ihr Bild von der Vielfalt menschlicher Erscheinungen auf der Erde zu entwerfen. Die fotografische Technik trug erheblich zu dem Erfolg der völkerkundlichen Wissenschaften bei. Gleichzeitig zeigte sich aber gerade in den zeitgenössischen Quellen mit großer Deutlichkeit die ethnozentrische Grundströmung einer Gesellschaft, die sich anschickte, vor dem Hintergrund des wissenschaftlichen, ökonomischen und technischen Aufbruchs im 19. Jahrhundert die letzten

¹⁴¹ Vergl. Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, Hamburg, 1995, S. 325-326 und S. 359.

¹⁴² Zur Entwicklung der Anthropographie vergl. Hartmut Krech, *Lichtbilder vom Menschen. Vom Typenbild zur anthropologischen Fotografie*, in: *Fotogeschichte* 4/1984, Heft 14, S. 3-15.

Winkel der Erde zu entdecken und mit ihnen auch die dort lebenden Menschen in ihrer Andersheit von Grund auf zu erforschen.

Die Reichsgründung in Deutschland und imperiale Machtansprüche der europäischen Nationalstaaten, die mit dem Ausbau der Heere und der Kriegsmarinen und mit dem Druck militärischer Expansion verbunden waren, weltweit operierende Handelsflotten alter und neuer Kolonialvölker sowie die durch die technische Weiterentwicklung von Eisenbahn und Dampfschiffahrt kürzeren und bequemeren Reisewege bildeten die Rahmenbedingungen für eine in der Geschichte bisher nicht gekannte Intensität interkultureller Kontakte: Kaufleute, Soldaten, Touristen, Verwaltungsbeamte, Missionare, Wissenschaftler, Journalisten und nicht zuletzt Künstler strömten aus Europa in die entlegensten Regionen der Erde und drangen auch in bislang von der westlichen Kultur unberührte Gebiete ein.

Im Sog dieser Entwicklung und der vielfältigen Forschungsreisen erlangten die Wissenschaftsdisziplinen der Anthropologie und Ethnologie auch im Hinblick auf ihre theoretische Fundierung neue Bedeutung.

Ethnologie und Ethnographie¹⁴³ waren im 19. Jahrhunderts noch stark mit der Anthropologie verknüpft, die sich ihrem damaligen Selbstverständnis entsprechend als die „Lehre vom Menschen in ihrem ganzen Umfang“ verstand, „einschließlich ihrer Naturgeschichte, ihrer Anatomie, Physiologie und Psychologie und ihres umfassenden Kulturlebens.“¹⁴⁴

In der Praxis hatte sich jedoch schon bald die physische Anthropologie mit ihren die Körper beschreibenden und vermessenden Verfahren von den psychologischen und kulturellen Fragestellungen, die zunehmend von der Ethnologie wahrgenommen wurde, abgewendet. Die enge Verwandtschaft beider Wissenschaften blieb zwar im 19. Jahrhundert noch erhalten, es zeichnete sich jedoch eine Schwerpunktverlagerung ab.

Während es das Ziel der physischen Anthropologie war, „den Gang der menschlichen Entwicklungsgeschichte im biologischen Sinne zu

¹⁴³ Eine Unterscheidung der beiden Begriffe ist unter den heute üblichen Forschungsbedingungen kaum noch sinnvoll. Daher werden Ethnologie und Ethnographie auch häufig synonym verwandt, wenngleich auch immer wieder Hinweise nicht fehlen, daß unter Ethnologie der eher theoretisch-vergleichende und unter Ethnographie der beschreibende Teil der Völkerkunde zu verstehen sei. Beide Methoden sind jedoch aufeinander bezogen und müssen als ein Prozeß betrachtet werden. Vergl. Theye, Einführung, in: Ders. (Hrsg.), 1989, S. 18 und Christian Häusler, Kopfgeburten. Die Ethnographie der Yanomami als literarisches Genre, Marburg 1997, S. 17.

¹⁴⁴ Brockhaus' Conversations-Lexikon, 13. Aufl., Bd. 1, Leipzig 1882, S. 705.

erforschen,“ suchte die Ethnologie über die sogenannten Naturvölker, Stammeskulturen, schriftlosen Völker oder vorindustriellen Gesellschaften „an die ursprüngliche und unverfälschte Herkunft der im Laufe der Geschichte immer komplexer werdenden Kulturmerkmale zu gelangen.“¹⁴⁵

Diese Forschungsinteressen sind vor dem Hintergrund der Arbeiten Charles Darwins zu sehen, der mit seinen Untersuchungen¹⁴⁶ die Überzeugung formulierte, daß sich die biologische Entwicklung auf der Basis einer natürlichen Auswahl als Evolution vollzogen habe. Dies führte im Diskurs der Wissenschaften zu der Annahme eines allgemeinen und gesetzmäßigen Fortschritts der Menschheit, für den als höchster Maßstab der europäische Zivilisationsstand angelegt wurde.

Anthropologie und Ethnologie ging es somit in ihrer frühen Phase um die Rekonstruktion der biologischen und kulturellen Genese der Menschheit auf der Basis der abendländischen Zivilisation des 19. Jahrhunderts, die als fortgeschrittenster Ausdruck der Entwicklung der menschlichen Gesellschaften angesehen wurde. Die sogenannten Naturvölker erschienen dabei als Überbleibsel früherer, niederer Entwicklungsstufen der Menschheitsgeschichte.¹⁴⁷

Ihre methodischen Verfahren entwickelten Anthropologie und Ethnologie - wie die empirischen Wissenschaften überhaupt - aus den erkenntnistheoretischen Überlegungen Augustes Comte's. Danach hatte sich Wissenschaft an den tatsächlich vorhandenen Erfahrungstatbeständen zu orientieren. Interpretationen oder Deutungsversuche entsprachen nicht der strengen Auffassung von Wertfreiheit und naturwissenschaftlicher Methodologie. Die angewandten Methoden beschränkten sich auf das, was meßbar und objektiv nachprüfbar war.

¹⁴⁵ Theye, Einführung, in: Ders. (Hrsg.), 1989, S. 20.

¹⁴⁶ „On the Origin of Species by Means of Natural Selection“, 1859 in London und 1876 in Deutschland bereits in 6. Auflage erschienen und „The Descent of Man and Selection in Relation to Sex“, 2 Bde., London 1871, deutsch: Stuttgart, im gleichen Jahr.

¹⁴⁷ Dies ist ein stereotypes Denkmuster in der abendländischen Tradition, das als „Kindchenschema“ schon am Ende des 18. Jahrhunderts existierte. Danach werden die Angehörigen der „primitiven“ Völker als Kinder, die Repräsentanten der entwickelten Kulturen als Erwachsene bezeichnet. Streck illustriert dies mit einem kennzeichnenden Zitat Friedrich Schillers, der im Zusammenhang mit Entdeckungsreisen von Völkerschaften spricht, „die auf den mannigfachsten Stufen der Bildung um uns herum gelagert sind, wie die Kinder verschiedenen Alters um einen Erwachsenen herum.“ Schillers Zitat stammt aus seinem Aufsatz: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ (1789). Streck, 1997, S. 24.

Ein solcher Entwurf entsprach weitgehend den wirtschaftlichen und technischen Bedürfnissen des liberalen Bürgertums in der frühen Industriegesellschaft, die bestimmt war vom Fortschrittsoptimismus und der Überzeugung unbeschränkter menschlicher Erkenntniskraft.

2.3.1. Domestizierung der Natur

1969-1972 entstanden Baumgartens Tropenhauskonstruktionen (Abbildung 23), vorgestellt in seiner zweiten Ausstellung bei Konrad Fischer in der Düsseldorfer Neubrücke-Strasse.¹⁴⁸ In zwei benachbarten Gewächshäusern installierte er einen aus Grünkohlstauden aufgebauten Miniaturdschungel, in dem selbstgezüchtete Falter herumflogen. Die Installation wurde durch helles Licht bestrahlt, sodaß sich im Inneren der Glashäuser eine tropische Hitze entwickelte, während der übrige Teil des Ausstellungsraums im Dunkeln verblieb.¹⁴⁹

Baumgarten entwarf hier das Modell einer durch die Kraft der technisch-konstruktiven Intelligenz des Menschen eingeschlossenen und beherrschbar gewordenen Natur. Seine Vorbilder sind in den Glas-Eisen-Konstruktionen des 19. Jahrhunderts zu finden. Die technischen Möglichkeiten des Eisengusses ließen in bestimmten, klar definierten Bauprogrammen Architekturen entstehen, die das Selbstbewußtsein und die Bedürfnisse eines mittlerweile stark gewordenen Bürgertums widerspiegeln: Werkstätten, Bahnhöfe, Warenhäuser und Markthallen waren die bevorzugten Felder, auf denen die Architekten die neuen Baustoffe verwandten. Vor allem aber waren es Gewächshäuser, die nun überall in Europa auftauchten, Glashäuser in den Parks und Gärten der bürgerlichen Villen, in die Fassaden von Mietshäusern eingebaute Wintergärten und Gewächs- und Palmenhäuser für die europäischen Herrscherfamilien oder die bürgerliche Öffentlichkeit mit meist riesigen Ausmaßen. Ein wahrer Gewächshaus-Boom hatte seit den 60er Jahren ganz Europa erfaßt.¹⁵⁰

Als ein Beispiel für diese Art eingesperrter Natur beschreibt Baumgarten das zwischen 1836 und 1840 entstandene „Große Palmenhaus“ in Chatsworth

¹⁴⁸ „TROPENHÄUSER“ (Guayana), Installation Galerie Fischer, Düsseldorf 1972, Abb. in: Fischer (Hrsg.), Bielefeld 1993, S. 75 und Interfunktionen Nr. 5/1970, S. 125.

¹⁴⁹ Vergl. Zacharopoulos, 1985, S. 89.

¹⁵⁰ Vergl. Claude Mignot, Architektur des 19. Jahrhunderts, Köln 1994, besonders den Abschnitt über „Eklektizismus und neue Baustoffe“, S. 190-211.

(Derbyshire) in dem Band „DIE NAMEN DER BÄUME“.¹⁵¹ Er untersucht die technischen und architektonischen Details dieser Glas-Metall-Konstruktion mit den kolossalen Ausmaßen von 83.20 m Länge und 37.50 m Breite und schildert das Bauwerk als exotisches Paradies mit natürlichen Felsen, Wasserläufen und hohen Bäumen, auf denen tropisch bunte Vögel umherflogen und in dem acht unterirdisch durch ein Tunnelsystem miteinander verbundene Heizkessel für ein dem Ambiente angemessenes Klima sorgten.

Mit den Gewächshäusern zeigte die industrielle Gesellschaft, daß die Natur besiegt war. Es gab keine unlösbaren Probleme mehr, alles war machbar und möglich, die ehemals feindliche Wildnis, das Ursprüngliche, in letzter Instanz unverfügbar erscheinende, war domestiziert und stand zur Disposition. Eingesperrt unter Glas und Eisen wurde die Natur zum Anschauungs- und Repräsentationsobjekt für das wohlhabende Bürgertum. Nicht von ungefähr fällt das Konzept der Gewächshäuser zeitlich zusammen mit der Institution der Weltausstellung, in der sich - erstmals 1851 in London - die industrielle Welt regelmäßig in Szene setzte. Werner Hofmann hat die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts als eine Retortenwelt gekennzeichnet, als eine „Wirklichkeit, aus der profanen Wirklichkeit herausgenommen, von ihren Lebensbedingungen abgezogen und zum Exponat präpariert.“¹⁵² Die Gegenstände der Ausstellung dienten der Repräsentation, der Schaustellung, der Zelebrierung „auf einem unnahbaren Piedestal“ und nahmen damit eine Wirklichkeit in Anspruch, die eine Wirklichkeit des Fetisch war:

„Die Schaustellung ist dem Fetisch unerläßlich, denn sie macht ihn der breitesten Menge zugänglich. ... In Wahrheit ist der Fetisch eines der Strukturmerkmale des ganzen 19. Jahrhunderts, und die Weltausstellungen sind der Ort, an dem er sich am deutlichsten zu erkennen gibt. Sie konzipieren, um einer repräsentativen Wirklichkeitssumme habhaft zu werden, eine künstliche, eingezäunte Welt, eine Wirklichkeit höherer Art, jenseits der profanen, gewöhnlichen Wirklichkeit.“¹⁵³

Wie die Schauobjekte der Weltausstellungen, die „dem Triumph der vom Menschen gemachten und auf den Menschen bezogenen Welt“ dienten,¹⁵⁴

¹⁵¹ Baumgarten, 1982, Abb. 85 und Beschreibung S. 386f.

¹⁵² Werner Hofmann, Das Irdische Paradies, 2. neubeb. Auflage, München 1974, S. 86.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

wird die Natur, die exotische zumal, zur Repräsentanz des endgültigen Sieges über eine unberechenbare, menschenfeindliche Natur. Zugleich gewinnen die Prachtbauten aus Glas und Eisen den Charakter von Rückzugsdomänen und Wirklichkeitsersatz: Ein eingeglastes vor der rohen Natur des Lebens geschütztes Refugium, das sich einfügt in die Projektionen und Utopien vom „Paradiesgärtlein“ und vom „Arkadien“.¹⁵⁵

In dieser Ambivalenz rekonstruiert Baumgarten mit seinen „TROPENHÄUSERN“ die Erinnerung an die Palm- und Gewächshäuser, Orangerien und Wintergärten, Aquarien und Grottenlandschaften der frühindustriellen Gesellschaft als Sinnbilder einer domestizierten Natur und Anschauungsobjekte in einer arrondierten Scheinwelt, in der sich die Projektionen einer Gesellschaft bündelten als Ersatz für eine Wirklichkeit, die das aufgeklärte Bürgertum nicht sehen wollte oder konnte.

Diese Reproduktion einer beherrschten Natur als Scheinwelt macht Baumgarten erkennbar durch eine illusionäre Installation des Tropenwaldes: Die aus heimischem Grünkohlgemüse in die Glaskonstruktion eingearbeitete Tropenwaldkulisse erscheint wie ein perfekter Kosmos, dessen Verfremdung durch die Miniaturisierung und die Verwendung eines zuvor kultivierten Naturmaterials bestimmt wird. Baumgarten folgt den Spuren der Planer und Architekten des 19. Jahrhunderts, die die Natur zum exotischen Anschauungsobjekt machten. Er verändert jedoch die Perspektive dahingehend, daß er den Vorgang der Domestizierung und Zurschaustellung selbst im mimetischen Akt zur Anschauung bringt. Durch diesen Reflexionsprozess legt er die Wurzeln eines Naturverständnisses frei, das bis heute noch gesellschaftliches Denken und Handeln bestimmt.

In einem weiteren Projekt nutzte Baumgarten die Kulisse der Gewächshäuser, um die Geschichte der Begegnungen von Ethnologen, Forschern und Reisenden mit den tropischen Wäldern der Neuen Welt darzustellen (Abbildung 24).

Der Texttitel der 1974 entstandenen Arbeit „TROPENHAUS“¹⁵⁶ war identisch mit dem des Berichtes von Hans Staden, einem hessischen Artilleristen, der

¹⁵⁵ Vergl. hierzu das Themenheft „Der Künstler als Gärtner“. Kunstforum International, Bd. 145, Mai, Juni 1999, insbesondere den Essay von Aurel Schmidt, Was ist Natur? S. 60-70.

¹⁵⁶ „TROPENHAUS“ in den Gewächshäusern des Botanischen Gartens Köln, 1974. Bei der Beschreibung der Arbeit folge ich den Erläuterungen von Baumgarten, die er in „DIE NAMEN DER BÄUME“, S. 380-382 hierzu gemacht hat.

im 16. Jahrhundert zweimal auf spanischen und portugiesischen Schiffen an den Küsten Brasiliens gelandet war und den ersten ethnographischen Bericht über Land und Bewohner verfaßt hatte.¹⁵⁷

In den Gewächshäusern des Botanischen Garten Kölns brachte Baumgarten zwischen die tropischen Pflanzen und Bäume kleine Schilder an, wie sie auch zur Kennzeichnung der Gewächse benutzt werden. Auf ihnen notierte er Namen von Reisenden, die in verschiedenen historischen Epochen ethnographische Erkundungen in der Neuen Welt unternommen hatten. Zu ihnen gehörten: „Hans Staden“, „La Condamine“, „Orellana“, „A. Thevet“, „Nimuendajú“, „R. Spruce“ und „Prinz zu Wied“.

Weitere Notierungen waren adjektivische Bezeichnungen, wie „klebrig“, „dunkel“, „feucht“ und „unsichtbar“, um den ursprünglich sinnlichen Eindruck des Tropenwaldes zu vermitteln, oder sie bezogen sich auf die bereisten Landschaften und die dort angetroffenen Völker und Namen von Tieren, die den Dschungel bevölkern.¹⁵⁸

Die Ethnographen ließ Baumgarten mit zum Teil ausführlichen Zitaten zu Wort kommen, ohne jedoch auf dem betreffenden Schild den jeweiligen Urheber des Zitats kenntlich zu machen:

*„ >Im Trompetervogelgebirge< oder >Eine Gemeinschaft von Bäumen und Pflanzen verschließt sich den Menschen und verwischt seine Spuren<, >Bald beginnt der Regen zu fallen<, >Es mag am Klima des Landes liegen oder einen anderen mir unbekanntem Grund haben< oder >Hier hielten wir an, um auf den Indianer zu warten, der das Barometer trug<...“.*¹⁵⁹

¹⁵⁷ Der Titel lautet:

„Zwei Reisen nach Brasilien 1548-1549 und 1550-1555

Wahrhaftig Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden / Nacketen / Grimmigen Menschenfresser Leuthen / in der Newenwelt America gelegen / vor und nach Christi geburt im Land zu Hessen unbekant / biß uff dise ij nechst vergangene jar / Da sie hans Staden von Homberg auß Hessen durch sein eygene erfahrung erkant / und yetzo durch

den truck an tag gibt

Marpurg uff Fastnacht 1557“

Baumgarten: „DIE NAMEN DER BÄUME“, Eindhoven 1982, S. 380.

¹⁵⁸ Baumgarten erwähnt die folgenden Namen und Kennzeichnungen: „Parima“, „Amazonas“, „Hylaea“, „Casiquiare“, „Mato Grosso“, „Xingu“, „Gran Sabana“ (Landschaften), „Tupinambá“, „Parintintin“, „Karaja“, „Tukano“, „Apinayé“, „Arekuna“, „Makiritare“, „Puri“ (Völker), „Tukan“, „Tapi“, „Moskito“, „Marimonda“, „Ameisen“, „Gürteltier“, „Piranha“, „Kaiman“, „Anaconda“, „Kolibri“, „Arara“, „Jaguar“. Ebd., S. 381.

¹⁵⁹ Ebd.

Die zwischen den Exponaten der Gewächshäuser angebrachten Text- und Wortfragmente initiierten beim Besucher den Nachvollzug von Reisen, die Abenteurer und Ethnologen seit der Entdeckung der Neuen Welt immer wieder in die Urwälder Südamerikas unternommen haben. Aber es ist wiederum ein fiktives Unternehmen. Der Betrachter befindet sich in einer wohlgeordneten, kultivierten, eingezäunten und gezähmten Natur. Er registriert exotische Pflanzen, die einen Namen tragen, Gewächse, die unterscheidbar sind und damit die Magie des Unbekannten verloren haben. Die Namen und Zitate zwischen ihnen sind Belege einer weit zurückliegenden Wirklichkeit, die Baumgarten ohne ihre kontextuellen Bezüge mit der auf der Reproduktion von Scheinwelten gegründeten Naturvorstellung des 19. Jahrhunderts konfrontiert. Die manifeste Realität der Begegnung zwischen den Menschen der Alten Welt und den Eingeborenenvölkern des südamerikanischen Dschungels und der sie umgebenden ungebändigten Natur, wie sie in den Beschreibungen der Reisenden zum Ausdruck kommt, wird in Baumgartens Notaten nur angedeutet. So entsteht eine surrealistische Collage, bei der sich die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verwischen.

Damit stellt Baumgarten die Konzepte westlich-rationaler Naturbeherrschungsstrategien in Frage, legt er doch mit den Namen und Zitaten der Ethnographen des 16. bis 19. Jahrhunderts auch die jahrhundertelangen Bemühungen um Naturerkenntnis gleichsam schichtweise frei. Wenn sich das cumulative Ergebnis seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts dann als Fiktion erweist, stellt sich die Frage, inwieweit die Bemühungen um Näherung an das Andere selbst nicht auch auf Selbsttäuschung oder Projektion gegründet sind. Mit dieser Frage rührt Baumgarten an das Problem der Ethnographie, das in dem folgenden Abschnitt behandelt werden soll.

2.3.2. Positivismus und Einfühlung als hermeneutisches Problem

Die Erschließung des für Baumgarten mit besonderer Aufmerksamkeit bedachten südamerikanischen Kontinents setzte vergleichsweise spät ein. Dies lag nicht nur an der Unzugänglichkeit seiner inneren Regionen, sondern war vor allem auch dem Umstand zuzuschreiben, daß die spanische Regierung Ausländern den Zugang zu ihren Kolonien von Anbeginn an

erschwerte. Alexander von Humboldt war einer der ersten, dem sich die Neue Welt mit Hilfe guter Kontakte erschloß. Zwischen 1799 und 1804 konnte er so eine systematische wissenschaftliche Expedition von der Bergwelt im Westen Südamerikas bis in die tropischen Tieflandgebiete führen.¹⁶⁰ Erst mit der Aufhebung der spanischen Einreisebehinderungen in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts begannen systematische ethnologische Forschungsreisen in größerem Umfang.¹⁶¹

Einer der bedeutendsten und bekanntesten deutschen Forscher Südamerikas um die Jahrhundertwende, dessen Texte Baumgarten häufig in seinen Arbeiten verwendete, war Theodor Koch-Grünberg (1872-1924). In den Jahren 1898/99 nahm er an einer der Xingú-Expeditionen teil, die deutsche Wissenschaftler in das Gebiet des südlichen Zuflusses des unteren Amazonasstromes Rio Xingú in Brasilien führte. Es folgten Expeditionen an den Rio Negro (1903), nach Nordwest-Brasilien und Südost-Kolumbien (1911/13) und in das Quellgebiet des Orinoko, wo er 1924 an einer Malariaerkrankung starb.

Drei Seiten seiner frühen, in „Interfunktionen“¹⁶² veröffentlichten Arbeit widmete Baumgarten diesem Forscher (Abbildung 25). Er reproduzierte Texte, die nach Schrifttyp und Satzbild aus einer älteren Buchausgabe stammten.¹⁶³ Baumgarten stellte auf jeder Seite vier Textblöcke gleicher Größe in streng symmetrischer Anordnung zusammen, jeweils zwei in der oberen und zwei in der unteren Hälfte. Die Texte sind weder in sich abgeschlossen - sie beginnen und enden in der Satzmitte - noch lassen sich die Blöcke hintereinander lesen. Jeder der zwölf Texte steht als Fragment für sich, behandelt jedoch ein einzelnes Thema, das durch eine stichwortartige Überschrift bestimmt wird. Das vermittelt den Eindruck eines wissenschaftlichen Zettelkastens, wobei der wissenschaftliche Charakter noch durch die zum Teil sehr ausführlichen Fußnoten Koch-Grünbergs unterstrichen wird.

Mit der collageartigen Zusammensetzung unzusammenhängender und unvollständiger Textfragmente reproduziert Baumgarten Ausschnitte einer im 19. Jahrhundert entstandenen ethnographischen Dokumentation ohne

¹⁶⁰ Zu den unterschiedlichsten Aspekten der Humboldtschen Expedition vergl. Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens, Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1999.

¹⁶¹ Vergl. Luchesi/Taskov-Köhler, 1989, S. 470.

¹⁶² Interfunktionen, Nr. 5/1970, S. 128, 130,133.

¹⁶³ Theodor Koch-Grünberg, Berlin 1917-1928. Die Textfragmente stammen aus Bd. 3.

Veränderung und bringt sie in eine strenge geometrische Ordnung. So stehen die Texte in ihrer massiven Blockhaftigkeit zunächst als reine Form für sich. Allerdings tragen sie die Verführung des Lesens in sich, hervorgerufen nicht zuletzt durch die in den Überschriften gekennzeichneten Inhalte, die Mythologien südamerikanischer Ureinwohner thematisieren:

„Tanz Tukúi - Oberwelt und Unterwelt - Tänze als Zaubermittel Böser Wassergeist Amulirág - Ararageist Watóimá - Mythische Wespen Kamayuág - Geisterbeschwörung - Wasserjaguare - Tabaktrinken - Gottheiten, Geister -Himmelsbewohner - Zauberarzt“.¹⁶⁴

Koch-Grünberg beschreibt Mythen und Rituale verschiedener Stämme nach den Erzählungen der Menschen oder eigenen Beobachtungen. Seine Schilderungen sind ausführlich und genau und vermitteln in anschaulicher Sprache und einem facettenreichen und farbigen Realismus einen sehr plastischen Eindruck von der schamanistischen Praxis südamerikanischer Indianer. Dies könnte Anlaß für die Vermutung sein, Baumgarten habe diese Berichte deshalb in seine Arbeit eingefügt, um die imaginären Reisen mit dem realistischen Panorama des Anderen zu illustrieren. Sicherlich trägt die Anschaulichkeit, mit der Koch-Grünberg seine Erlebnisse schildert, entscheidend dazu bei, beim Rezipienten überhaupt erst eine Vorstellung davon aufkommen zu lassen, was das Andere bedeutet.

Darüber hinaus jedoch offenbaren die Texte als zeitgeschichtliche Dokumente vor allem die Schwierigkeit des Ethnographen, das Unerklärbare einer mythischen Handlung wissenschaftlich angemessen zu erfassen und textlich so zu vermitteln, daß Verstehen möglich wird.

Eine genauere Betrachtung der Fragmente läßt erkennen, daß der Autor um wissenschaftliche Objektivität bemüht war. Die Sätze sind kurz, prägnant und anschaulich, Berichte von Eingeborenen sind als solche gekennzeichnet, Fußnoten verweisen auf vergleichbare Erkenntnisse anderer Forscher oder auf eigene Erfahrungen. Sein Stil ist meist nüchtern und sachlich, persönliche Stellungnahmen und Interpretationen sind selten. In seiner strengen, protokollartigen Aufzeichnungsweise geht er sogar so weit, Laute, die bei rituellen Handlungen ausgestoßen wurden, genauestens zu vermerken.

Unter dem Stichwort „Geisterbeschwörung“ schreibt er:

¹⁶⁴ Interfunktionen, Nr. 5/1970, S. 128, 130, 133.

„Zunächst singt der Zauberarzt in tiefen Kehllauten mit näselnder Stimme feierlich ein eintöniges Lied. Es zerfällt in einzelne Strophen, die er mit wildem Geschrei: „yá - - - ha - ha - há - - - ha - ha - há - - - ha - ha há - - -!“ beginnt und mit lang anhaltendem: „o - - - -“ ausklingen läßt. Dann hört man Ächzen und Stöhnen, Blasen, wild hervorgestoßenes: „ha - ha - ha - ha - hádede - hádede“, gurgelnde Laute. Er trinkt Tabaksaft. Raschelnd fährt er mit dem Blätterbündel über den Erdboden¹⁶⁵ hin und her und läßt es leise, wie in der Ferne, verklingen. Längere Pause.“

Andererseits kontrastiert das so offensichtliche Bemühen um objektive Wiedergabe des Geschehens mit einer in den Texten nicht selten durchscheinenden Faszination und einem intensiven Hineinfühlen des Autors in die mythologischen Zusammenhänge, denen sich auch der Leser nicht entziehen kann.

So fährt er in dem beschriebenen Ritual fort:

„Sein Schatten hat sich vom Körper gelöst und ist in die Höhe gestiegen. Er holt einen Mauarí, einen Geist der Berge, meistens den Geist eines verstorbenen Zauberarztes, der für ihn die Kur weiterführt. Schon hört man einige mit ganz anderer, rauher Stimme wild hervorgestoßene Worte. Der Geist ist da. Er hat seinen Hund mitgebracht, einen Jaguar. Man hört ihn knurren.“¹⁶⁶

Hier ist nicht mehr erkennbar, was der wissenschaftlichen und was der mythologischen Wirklichkeit entspricht. Die Wahrnehmungsebenen scheinen sich unter dem Eindruck des Geschehens zu vermischen. Die Beschreibung enthält das, was im Vorgang der Geisterbeschwörung für die Beteiligten tatsächlich geschah. Dieser Wirklichkeit konnte sich auch Koch-Grünberg nicht entziehen. In einem kurzen Augenblick war er nicht mehr der zur Objektivität verpflichtete Ethnograph, sondern wurde einbezogen in eine andere, eine mythologische Wirklichkeit.

Als ob Koch-Grünberg an dieser Stelle wieder an seine wissenschaftliche Aufgabe erinnert würde, hält er - nach einem Gedankenstrich - plötzlich inne und kehrt zur nüchternen Beschreibung zurück:

„- Dieser geisterhafte Jaguar sei den gewöhnlichen Menschen gefährlich, sagen die Indianer, gegen die Zauberärzte aber zahm wie ein Hund. - Aus dem Heulen des Zauberarztes wird allmählich ein einförmiger Gesang, der bis zum Schluß der Kur dauert.“¹⁶⁷

¹⁶⁵ Interfunktionen, Nr. 5/1970, S. 130.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd.

Eine ähnliche Beobachtung macht der Leser in dem Text, der mit „Tabaktrinken“ überschrieben ist. Koch-Grünberg beschreibt dort das Heilungsritual eines an Fieber erkrankten Jungen, das mit einem melodischen Gesang des Heilers begann, anschließend blies er Tabakrauch über den Kranken, raschelte mit einem Blätterbündel gleichmäßig über den Boden und trank zuvor angerichtete Tabaksbrühe, die er anschließend wieder ausspuckte. Dann erfolgt wieder ein Bruch in der Kontinuität der wissenschaftlichen Beschreibung: Die bis dahin zwar von Gefühlen nicht ganz unbeteiligte aber doch um Objektivität, Anschaulichkeit und Genauigkeit bemühte Sprache wechselt zeitgleich mit dem Höhepunkt des Rituals die Wirklichkeitsebene. Verfolgt Koch-Grünberg im ersten Teil des Textes sehr präzise die sichtbaren Handlungen des Heilers, so beschreibt er nun jene metaphysischen Vorgänge, in einer Weise, die einer positivistischen Prüfung nicht standhalten würden:

„Dann tiefe Stille. Sein Schatten ist in die Höhe gestiegen und ruft einen Kollegen unter den Mauari, der an seiner Statt die Kur übernimmt. Plötzlich hört man eine rauhe Stimme sprechen und singen. Rató, die >Wassermutter<, das Ungeheuer der Flüsse ist erschienen. Dann wieder läßt sich eine ganz hohe, weibliche Stimme hören, bald nahe, bald fern.“¹⁶⁸

Offensichtlich ging es dem Autor nicht allein um die wissenschaftliche Präzision seiner Aussagen, sondern auch darum, durch ein Hineinfühlen in die schamanistischen Vorgänge, die Wirklichkeit des Anderen zu verstehen, ihr zumindest nahe zu kommen und die Erfahrung darüber anschaulich zu vermitteln.

Eine solche Haltung setzt aber eine prinzipiell andere Betrachtungsweise der Eingeborenengesellschaften voraus, als sie in der wissenschaftlichen Weltsicht des 19. Jahrhunderts im allgemeinen zum Ausdruck kommt. In den Texten Koch-Grünbergs erscheint zweifellos etwas von dem Reichtum der Mythen dieser Gesellschaften, ohne daß diese als Primitivkulturen in die Entwicklungslogik des Sozialdarwinismus eingeordnet würden.

Dennoch - und das ist vielleicht die wichtigere Motivation Baumgartens, diese Texte zu verwenden - spricht eine eigenartige Oberflächlichkeit aus den Texten. Die Mythen, Erzählungen, Erfahrungen stehen positivistisch aneinandergereiht, sie werfen eine faszinierende Fremdheit zurück und bleiben doch unverstanden. Sie akkumulieren zu einem Berg von Fakten, die

¹⁶⁸ Ebd.

außer der Tatsache ihrer Fremdheit dem westeuropäischen Menschen nichts mitteilen können, weil dieser die Erkenntnisfähigkeiten der Indianer nicht besitzt.

Wertet man Koch-Grünbergs Beschreibungen also als Versuche, die Fremdheit des Anderen mit den Mitteln des Verstehens zu überwinden, so erscheint das Ergebnis zweifelhaft. In ihm spiegelt sich das Dilemma des Feldforschers, der - wie Christian Häusler argumentiert - zugleich „Beobachter, Instrument der Beobachtung und Beobachteter“ ist, der seine Beobachtungen gleichermaßen nach innen und von außen anzusetzen hat und die fremde Kultur zudem verstehen, interpretieren und authentisch beschreiben soll: „Er ist ... gefangen zwischen der Subjektivität und Objektivität der Erkenntnis, zwischen der Authentizität der fremden Kultur und seiner eigenen Erfahrung.“¹⁶⁹

Deutlich wird hier ein Grundproblem der Ethnographie, das kurz gefaßt darin besteht, daß das Verstehen als eine methodische Grundkategorie der Ethnographie eine „Koexistenz der ‚Dialog‘-Partner“ voraussetzt, die durch eine wenigstens zeitweise gemeinsam geteilte Welt bestimmt werden müßte. Erst dadurch entstünde die Möglichkeit der Interpretation als einer Übersetzung „innerhalb eines kontinuierlichen Dialogs zwischen dem Interpreten und dem zu Interpretierenden“, wobei ständig Vorurteile und Vorverständnis reflektiert werden müssten.¹⁷⁰

Überträgt man diese Grundregeln der Hermeneutik auf die Situation des Ethnographen im ethnologischen Feld, so wird erkennbar, daß dieser im Hinblick auf den Verstehensprozeß vor dem unüberwindlich scheinenden Problem steht, einen Dialog mit dem Anderen zu organisieren, bei dem im günstigsten Fall eine sprachliche Verständigung möglich ist. Ein Dialog im Sinne des hermeneutischen Verstehens wird wegen der Unvereinbarkeit der jeweils verschiedenen Erkenntnis- und Sinnkategorien in der Regel scheitern. Die Arbeit des Ethnographen bleibt im Kern monologisch. Verstehen und Verständigung können nicht als zuverlässige Brücke zum Anderen dienen, wie Dieter Mersch vermerkt, der „Universalitätsanspruch der Hermeneutik scheitert hier, weil das Problem der Andersheit nicht in seiner Interpretation aufgeht.“¹⁷¹

¹⁶⁹ Häusler, 1997, S. 18.

¹⁷⁰ Ebd., S. 31.

¹⁷¹ Dieter Mersch, Vom Anderen reden, in: Manfred Brocker/Heino Heinrich Nau (Hrsg.), Ethnozentrismus. Möglichkeiten und Grenzen des interkulturellen Dialogs, Darmstadt 1997, S. 37.

Letztlich scheint dieses Problem unlösbar, weil das Andere als Teil der historischen Welt einerseits interpretierbar ist, andererseits in seiner Fremdheit einen eigenen Kosmos darstellt, der nur für sich selbst steht. Emmanuel Lévinas drückt diese Ambivalenz so aus:

„Gewiß geschieht die Erscheinung des Anderen zunächst in derselben Weise, in der alle Bedeutung hervortritt. Der Andere ist gegenwärtig in einem kulturellen Ganzen, wie ein Text durch seinen Kontext. Die Manifestation des Ganzen gewährleistet diese Gegenwart und dieses Gegenwärtige. Sie erscheinen kraft des Lichts der Welt. So ist das Verstehen des Anderen eine Hermeneutik und eine Exegese....

Aber die Epiphanie des Anderen trägt ein eigenes Bedeuten bei sich, das unabhängig ist von dieser aus der Welt empfangenen Bedeutung. Der Andere kommt uns nicht nur aus dem Kontext entgegen, sondern unmittelbar, er bedeutet durch sich selbst.“¹⁷²

Dennoch gibt es keinen anderen Weg, sich dem Fremden zu nähern als den Versuch des verstehenden Interesses, wobei allerdings Mersch zu Recht darauf hinweist, daß auch Interpretation und einfühlendes Verständnis ein Gewaltpotential besitzen: „... unbedingtes Verstehenwollen des Fremden“ raubt ihm „seinen geheimnisvollen Glanz“ und zerstört „seine Einzigartigkeit.“¹⁷³

¹⁷² Emmanuel Lévinas, Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie, 3. Aufl. Freiburg/München 1998, S. 220f.

¹⁷³ Mersch, 1997, S. 38.

3. Reise an den Orinoko - Erfahrung mit dem Anderen

Im Oktober 1978 begann Baumgarten einen dreizehn Monate dauernden Aufenthalt bei den Yanomami, einer kleinen Gemeinschaft von Amazonasindianern, die im Regenwald von Nord-Brasilien und Süd-Venezuela am oberen Orinoko noch weitgehend unberührt von der westlichen Zivilisation leben. Bereits im Jahr zuvor war er nach Südamerika gereist und hatte die Landschaften des weiten Graslandes im Südosten Venezuelas durchstreift und fotografiert.¹⁷⁴

Eine solche Entscheidung muß als ein schwerwiegender Einschnitt in Baumgartens Leben gewertet werden. Sie bedeutete für eine begrenzte Zeit den kompromißlosen Wechsel in eine Gegenwelt, die er aus Bildern und Berichten kannte und die er in fiktiven Reisen durchquert, aber nie real erfahren hatte. Die unbedingte Auslieferung an die bisher nur aus zweiter Hand bekannte soziale und physische Umwelt des südamerikanischen Dschungels bedeutete die Übernahme nicht unerheblicher Risiken: Gefahren für Gesundheit und Leben, die Gewöhnung an ungewohnte körperliche Strapazen und nicht zuletzt die Bewältigung psychischer Belastungen, hervorgerufen durch die radikale Trennung von der eigenen Kultur und die notwendige Anpassung an bislang fremde kulturelle Gewohnheiten.

Baumgartens Reise an den Orinoko wirft Fragen nach seinen Motiven auf, nach den Bedingungen seines Aufenthaltes und seiner Arbeit im ethnologischen Feld. Es ist zu fragen nach seinen Reaktionen auf die existentielle Herausforderung, nach möglichen Veränderungen im Verhältnis zur eigenen Kultur und nach den Auswirkungen auf seine künstlerische Arbeit.

Die Auseinandersetzung mit diesen Fragen ist nicht möglich, ohne eine Betrachtung der Rolle Baumgartens als Ethnolog. Mit dieser Reise stellte er sich bewußt in die Tradition europäischer Ethnologen.¹⁷⁵ Dies zeigt sich

¹⁷⁴ Die Arbeiten fanden ihren Niederschlag in zwei Ausstellungen: „EL DORADO“, Marian Goodman Gallery, New York, Mai 1985 und „TERMITE SAVANNAH“, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf August/September 1985.

¹⁷⁵ Bereits früher schien Baumgarten sich selbst in dieser Tradition gesehen zu haben. In einem Katalogbeitrag zur Ausstellung „Projekt 74“ des Wallraf-Richartz-Museum,

vor allem in den präzisen, systematischen und sehr ausführlichen Beschreibungen der Natur und des sozialen Umfeldes, die er später in dem Buch „DIE NAMEN DER BÄUME“ vorgenommen hat.¹⁷⁶ Konzipiert als Beschreibungen für die fotografischen Dokumente der Reise, beinhalten die Texte eine Fülle ethnographischer Informationen, die jedoch immer auch durch Baumgartens spezifische Sicht und seine kulturellen Vorerfahrungen geprägt sind.¹⁷⁷ Von zentraler Bedeutung ist dabei die Fotografie. Er nutzt sie als Instrument ethnographischer Dokumentation und künstlerischer Erkenntnis, und eine Trennungslinie zwischen ihnen ist schwer auszumachen.

In den folgenden Abschnitten soll zunächst den Motiven Baumgartens, auch vor dem Hintergrund seiner Einbindung in eine ethnologische Tradition nachgegangen werden, bevor die nach dem südamerikanischen Aufenthalt entstandenen Arbeiten diskutiert werden. Zur deutlicheren Differenzierung dieser Aspekte ist ein Exkurs über die ethnographische Fotografie hinzugefügt.

3.1. Motive und Bedingungen

Die Frage nach den Motiven Baumgartens für seine dreizehn Monate dauernde Reise in den südamerikanischen Dschungel ist aus zwei Gründen von Bedeutung:

1. Die mit dieser Reise deutlich erkennbaren ethnographischen Interessen müssen vor dem Hintergrund von Baumgartens künstlerischen Grundabsichten betrachtet werden. So erscheint es nicht unerheblich, inwieweit er Methoden und Verfahren der Ethnologie zur Erweiterung seines künstlerischen Erfahrungshorizontes anwendet und benötigt. Erst auf

Köln verband er seinen Namen mit denen von Ethnographen und ihren Texten in einer Collage. Vergl. Diwo, 1993, S. 136.

¹⁷⁶ Baumgarten, 1982, S. 378-421.

¹⁷⁷ Vergl. etwa seine kritischen Anmerkungen zu den Gewohnheiten der Yanomami, alte Fruchtbäume in ihrer unmittelbaren Umgebung zu fällen oder ihr wahlloses Jagen mit Gewehr und Kopflampe, in: „DIE NAMEN DER BÄUME“, Abb. Nr. 78 u. 79, S. 384. Besonders beeindruckend auch Baumgartens seitenlange Schilderung des „ebenamou“ Rituals, bei der sich die Indianer gegenseitig das Halluzigen „ebena“ mit einem Schnupfrohr in die Nasenlöcher pusten und die dabei gemachte Selbsterfahrung, ebd., Abb. 126, S. 390-395.

dieser Grundlage können seine späteren Arbeiten in ihrer künstlerischen Relevanz beurteilt werden.

2. Eine nähere Untersuchung der Motive ist auch deshalb wichtig, weil sich erst damit Fragen nach der Kontinuität seines künstlerischen Ansatzes in bezug auf die Zeit vor und nach dem Aufenthalt bei den Yanomami diskutieren lassen.

Im folgenden soll daher zunächst versucht werden zu klären, inwieweit sich aus Baumgartens bisherigem Werk und seinen Äußerungen Rückschlüsse für die Entscheidung finden lassen, sein ursprüngliches künstlerisches Erfahrungs- und Wirkungsfeld für eine bestimmte Zeit mit dem ethnologischen Feld zu vertauschen.

Sodann werden Bedingungen ethnologischen Handelns aus jeweils theoretischer und praktischer Sicht in ihrer Relevanz für Baumgartens Projekt diskutiert.

3.1.1. Die Spuren der Ethnographen

Die Frage nach den Gründen für die Beschäftigung mit fremden Kulturen hat Baumgarten nur sehr allgemein mit seiner gesellschaftskritischen Haltung beantwortet. In einem Gespräch mit Marion Diwo sagt er dazu:

„Ich ... kann von meinem eigenen Ursprung nicht weg, der Ausweg aus meiner Gesellschaft bestand in einer - nennen wir es mal - inneren Emigration. Ich habe in dieser Gesellschaft so viele Entwurzelungen gesehen, wo kein Bezug mehr zur Landschaft, zur soziokulturellen Umgebung, zur Sprache usw. bestand, daß ich glaubte, nur noch durch die Entfernung von diesen Mechanismen, d.h. durch die Aufsicht von außen meinetwegen, dies alles im Wege der reflexiven Ab- und Rückkehr, verstehen zu können. Ich wollte mir selbst wieder einen historischen Kontext erarbeiten.“¹⁷⁸

Eine Begründung für das persönliche Engagement bei den Yanomami im Amazonas ergibt sich aus diesen Äußerungen zunächst nicht. Die Erfahrung kultureller und gesellschaftlicher Entfremdung veranlaßte Baumgarten, den Abstand zur eigenen Kultur zu suchen, um dadurch neue Beurteilungsmaßstäbe zu finden. In der durch Mythen strukturierten Lebenswelt der Ureinwohner Nord- und Südamerikas erarbeitete er sich eine Plattform, von der aus eine neue Sichtweise auf die eigene Gesellschaft

¹⁷⁸ Diwo, 1993, S. 347.

möglich werden sollte. Er vertiefte sich in die fremde Welt anhand der Bilder, Texte und Mythen, die viele Generationen von Forschern und Abenteurern auf ihren Fahrten zusammengetragen hatten. Seine Auseinandersetzung mit diesen Quellen schlug sich nieder in modellhaften Reproduktionen, in denen er die Begegnungen zwischen dem Menschen und der Natur und zwischen der westlichen und der indigenen Kultur in ihren historisch-anthropologischen und historisch-sozialen Spuren verfolgte und in eine künstlerische Betrachtungsweise überführte.

Craig Owens kritisierte Baumgartens „imaginäres“ Vorgehen als Fortführung einer typischen deutschen Tradition, wobei er auf Goethes „Westöstlichen Diwan“ und Schlegels „Über die Sprache und Weisheit der Indier“ verwies, die auf Bibliotheksrecherchen beruhten. Schließlich führt er auch das Phänomen Karl May an, der seine Abenteuererzählungen vor dem Hintergrund orientalischer und nordamerikanischer Panoramen spielen ließ, ohne Deutschland je verlassen zu haben.¹⁷⁹

Diese Kritik erscheint jedoch als eine Fehleinschätzung, denn Baumgarten ging es in seinem Frühwerk nicht um eine Reproduktion ethnographischer Erkenntnisse aus den schützenden Mauern des Ateliers heraus; seine Absicht war es vielmehr, mit seinen imaginären Reisen auf den historischen Spuren der Mensch-Natur Begegnungen immer auch die Umrisslinien menschlicher Bemühungen erkennbar zu machen, sich dem Unbekannten anzupassen, es zu vermessen, zu bestimmen und zu entzaubern und dieses damit in die eigene Welt zu integrieren. Der Entwurf dieser künstlerischen Modelle folgt somit neben den mimikryhaften und mimetischen Strategien des Urmenschen und indigener Völker auch denen der Forscher, die seit den Anfängen der Ethnologie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ihre Daten und Erkenntnisse nicht in systematischen Beobachtungen bei den Völkern selbst gewannen, sondern in erster Linie dadurch, daß sie Reisebeschreibungen und Erlebnisberichte an ihren Schreibtischen auswerteten.¹⁸⁰ Mit seinen fiktiven, traumhaften Reisen und Szenerien reflektiert Baumgarten also ganz bewußt den Umstand, daß sich die Konfrontation der Ethnologen dieser Epoche mit der Welt des Anderen auf der Ebene der Ideen und der Vorstellungen abspielte.

Seine aus den Träumen vom El Dorado, den Projektionen des Unbewußten und den Utopien des kulturellen und zivilisatorischen Fortschritts bis dahin

¹⁷⁹ Owens, 1993, S. 105f.

¹⁸⁰ Vergl. Hans Fischer, Feldforschung, in: Ders. (Hrsg.), Ethnologie, Berlin 1983, S. 72.

erarbeiteten künstlerischen Objektivationen reflektieren somit nicht einfach nur den westlichen Mythos einer Domestizierung der Natur. Baumgarten präsentiert ihn zudem vor dem Hintergrund einer Welt des Anderen, deren Wirklichkeitscharakter durch Erzählungen und Bilder bereits vorgeprägt, also selbst Schein waren. Daher formuliert er diese Wirklichkeiten konsequent auch als Fiktionen, als erkennbare Scheinwelten.

Baumgarten kennzeichnete Arbeiten dieser Zeit als „fakes“, und er betrachtete deren Aussagekraft offensichtlich ab einem bestimmten Zeitpunkt als erschöpft. In einem Gespräch mit Marion Diwo im Juni 1988 sagte er:

„Zunächst vor meinen Reisen - habe ich einen Film über Südamerika gemacht - in den Rheinauen bei Düsseldorf. Das war ein kompletter fake, da sah Grünkohl so aus wie eine Urwaldlandschaft. Das hat dann aber nicht gereicht. Ich bin wirklich nach Venezuela gefahren, habe mich ganz in eine andere Kultur eingearbeitet und wurde dort in ein rituelles, mythisches System eingebunden, ein System einer schriftlosen, indianischen Kultur.“¹⁸¹

Dieses spröde „Das hat dann aber nicht gereicht“ kann als Ausgangspunkt für die Suche nach einer neuen künstlerischen Position verstanden werden. Es genügte Baumgarten nicht mehr, die Mythen des Westens mimetisch zu reproduzieren. Vielmehr ging es ihm darum, sich der Wirklichkeit des Anderen tatsächlich auszusetzen und damit der Fiktion seiner bisherigen Arbeit die Realität eigener existentieller Erfahrung an die Seite zu stellen. Vor allem aber ist seine Entscheidung, das Atelier für eine Zeit mit dem ethnologischen Feld zu vertauschen, eine Fortführung seines Konzeptes, das darin besteht, Begegnungen des Menschen mit Formen des Anderen mimetisch modellhaft zu reproduzieren. Entwickelte er in seinen frühen Arbeiten mit seinen fiktiven Reisen das künstlerische Gegenmodell zu den Schreibtischauswertungen einer frühen Ethnologie, so folgt er nun konsequent den Spuren jener Ethnographen, die die Wirklichkeit des Anderen in ihrer empirischen Qualität und nicht in ihrem fiktiven Substrat erfahren wollten.

¹⁸¹ Diwo, 1993, S. 347.

3.1.2. Kulturkritik

Der Rückzug aus dem gewohnten kulturellen Umfeld und das vollständige Eintauchen in eine andere Kultur bot neue Möglichkeiten für die Erweiterung künstlerischer Sicht- und Ausdrucksweisen. Zugleich ergab sich die Chance einer kritischen Rückwendung zur eigenen Kultur. Wenn Baumgarten in dem von Diwo geführten Interview die innere Abwendung von der eigenen Gesellschaft als Voraussetzung ansieht, die Mechanismen der eigenen Gesellschaft „im Wege der reflexiven Ab- und Rückkehr“ verstehen zu können,¹⁸² dann formuliert er damit Verstehensprobleme und Wahrnehmungsprofile, die ähnlich in der Ethnologie dort formuliert werden, wo die Frage nach Persönlichkeitsstrukturen von Feldforschern gestellt ist.

Fischer weist darauf hin, daß „eine gewisse kritische Einstellung gegenüber der eigenen Kultur“, oder auch „eine marginale Position in der eigenen Gesellschaft“ eine positive Voraussetzung für die Hinwendung und Untersuchung fremder Kulturen sein könne.¹⁸³ Dieser kritische Impuls kann durch das bedingungslose Eintauchen in die Kultur des Anderen noch verstärkt werden und nicht selten zu kulturschockartigen Phänomenen führen, bei dem die eigene Kultur völlig infrage gestellt wird.¹⁸⁴

Baumgarten hat sich mit persönlichen Äußerungen über die äußeren Bedingungen seines Lebens mit den Indianern sehr zurückgehalten. Eine Ausnahme bildet ein Interview, das er anlässlich seiner Ausstellung „DIE NAMEN DER BÄUME“ im van Abbemuseum, Eindhoven, der Niederländischen Zeitung „de Volkskrant“ gewährte. In ihm finden sich Anzeichen einer radikalen Opposition gegenüber der eigenen Kultur, die nicht weit von dem in der Ethnologie beschriebenen Kulturschock entfernt sein dürften:

„Die Indianer und ihre Kultur haben mich sprachlos gemacht über meine eigene Kultur. Wenn ich sehe, was nun schon seit Jahren mit ihnen passiert, wie wir Europäer achtlos und unwissend mit ihrer Kultur umgehen und eigentlich alles kaputt machen, dann macht mich das sprachlos. Ich bin seit dem täglichen Leben mit diesen Menschen noch nie so dicht bei mir selbst gewesen.“

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Fischer, 1983, S. 80.

¹⁸⁴ Vergl. Ebd., S. 81.

Und etwas später:

„Ich bin nicht dorthin gegangen auf Grund des ein oder anderen ökologischen Bewußtseins, ich wurde dorthin getrieben aus Sorge und durch die Dummheit, die nicht allein in der zivilisierten Welt, sondern auch jahrhundertlang zuvor praktiziert wurde. ... Wir leben in einer Zeit, in der Tourismus in fremde Länder und der Neokolonialismus die sogenannte Dritte Welt überspült und sich mit der Exotik der Kulturen neu herausputzt. All das Fremde wird auf die Blickrichtung europäischer Normen und Werte zurückgeführt. Auch die Wissenschaft und die Technik vieler Industrieländer arbeiten unter diesem Sternzeichen. Sie bekommen immer mehr Einfluß, auch auf dem Gebiet der Politik. Entwicklungshilfe zur Verbesserung ihrer Lebensbedingungen ist oft nur eine Vergrößerung unserer Absatzmärkte. Ungehemmt beuten wir nun überall die Natur aus. Unersetzbare Brunnen fallen weg. Wir negieren die Kenntnis der Naturvölker über ihre Landschaft und alles, was da blüht und lebt. Wir versprechen ihnen das Paradies und lassen ihnen verbrannte Erde zurück Immer wieder im Interesse unserer Wissenschaft und des sogenannten Fortschritts.“¹⁸⁵

Baumgarten hat sich wohl nie zuvor mit dieser Deutlichkeit öffentlich geäußert. Während sich seine kulturkritische Position in der Regel nur werkimmanent erschließt,¹⁸⁶ wies er hier unter dem Eindruck seines Aufenthaltes bei den Yanomami mit ungewöhnlich klaren Worten auf die Folgen eurozentristischen Denkens und Handelns hin.

Baumgartens gesellschaftskritische Position, die dazu geführt hat „als Forscher in ethnologischen, ökologischen und archaisch-mythologischen Zusammenhängen tätig zu werden“,¹⁸⁷ hat Diwo in Ihrer Arbeit ausführlich beschrieben. Zugleich betont sie, seine kritische Haltung sei nicht Auslöser für eine Flucht aus der Realität, vielmehr finde er über den „Umweg“ des Verständnisses der fremden Kultur zu einer Analyse der Mechanismen der eigenen Kultur zurück, wobei dieser „Umweg“ das „strategische Ziel“ habe, die „egozentrisch-hermetische Selbstreflexion ... zugunsten eines erweiterten Sinnhorizontes“ aufzulösen.¹⁸⁸

Diese Interpretation verweist auch auf von der Ethnologie diskutierte Zusammenhänge zwischen Fremderfahrung und Selbsterfahrung der Forscher im ethnologischen Feld. Diese bestehen darin, daß die häufig bei

¹⁸⁵ „Webeloven ze het paradijs maar laten ze achter met verbrande aarde“. In: De Volkskrant vom 28.8.1982. Übersetzung aus dem Niederländischen von Diana Franssen, van Abbemuseum, Eindhoven, redaktionelle Bearbeitung vom Verfasser.

¹⁸⁶ Im Gegensatz zu seinem Lehrer Beuys, der seine Idee von der Einheit von Kunst und Politik auch in direkten Kommentaren und Äußerungen verbreitete. Vergl. Diwo, 1993, S.131.

¹⁸⁷ Ebd., S.127.

¹⁸⁸ Ebd., S. 128.

der Feldforschung zu verzeichnenden Beobachtungsdefizite darauf zurückzuführen sind, daß Ethnographen eher „ihre eigenen Ordnungsvorstellungen suchen, festigen und bestätigen,“¹⁸⁹ als daß sie zu objektiven Ergebnissen über das zu untersuchende Fremde kommen. Die Erkenntnis, daß „Allographie, die Beschreibung des Anderen, zwangsläufig zur Autographie, zur Selbstbeschreibung wird,“ stellt für die Ethnologie ein dauerhaftes Problem dar, weil sich die Interpretation einer fremden Kultur niemals von Subjektivität freihalten läßt.¹⁹⁰

Für Baumgartens Arbeit erwächst aber gerade daraus eine Chance: Wenn die Erfahrung des Fremden mit dem Bewußtsein über die Erfahrung des Selbst verbunden wird, können die aus diesem Zusammenwirken resultierenden Erkenntnisse genutzt werden, eine veränderte künstlerische Position aus der Perspektive des Anderen heraus zu begründen, damit den selbstreflexiven Horizont zu sprengen und sich dem eigenen kulturellen Umfeld unter völlig veränderten Blick zu nähern. Aus der positiven Wendung eines von der Ethnologie problematisierten Zusammenhanges von Fremd- und Selbsterfahrung ergibt sich für Baumgarten eine neue Basis für eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur. Eine solche Wendung läßt sich auch in der ethnologischen Theorie-Diskussion erkennen.

Schmied-Kowarzik hatte bereits 1979 in einem aus Anlaß eines Symposions gefertigten Beitrag „philosophische Überlegungen zum Verstehen fremder Kulturen“ angestellt, die bis heute nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben.¹⁹¹ Sie sollen hier kurz referiert werden.

Auf den ersten Blick scheint die Fragestellung nach dem Verstehen fremder Kulturen unnötig zu sein, hat die Ethnologie doch die Frage nach den

¹⁸⁹ Streck, 1997, S. 33.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, Philosophische Überlegungen zum Verstehen fremder Kulturen und zu einer Theorie der menschlichen Kultur, in: Ders. u. Justin Stagl (Hrsg.), Grundfragen der Ethnologie, Berlin 1980, S. 349-453. Das Symposium fand statt am 1.10.1979 im Rahmen einer darauf folgenden Tagung der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde. Schmied-Kowarzik geht von einer seit den sechziger Jahren feststellbaren „Krise der Ethnologie“ aus. Das zunehmende Selbstbewußtsein ethnischer Völkergruppen und deren Interesse an praktisch verwertbaren Hilfen, die Tatsache, daß es immer weniger „>heile< archaische Kulturen“ gebe und die Zunahme des Interesses an fremden Kulturen insgesamt habe wesentlich zu einem Verlust des Interpretationsmonopols der Ethnologie geführt. Die Völkerkunde sei auf die aus diesen Veränderungen sich ergebenden Erwartungen nicht vorbereitet, damit stelle sich „das Problem einer grundlegenden Neubesinnung dieser Wissenschaft.“ Vergl. Schmied-Kowarzik/Stagl (Hrsg.), 1980, im Vorwort, S. IXf.

prinzipiellen Bedingungen, die es möglich machen, fremde Kulturen zu verstehen, immer schon als gegeben vorausgesetzt.¹⁹² Schmied-Kowarzik zeigt jedoch das folgende methodologische Dilemma auf:

Die Überzeugung, unsere Erfassung der Wirklichkeit sei die einzig gültige im Vergleich zum magisch-mythischen Denken, erweist sich als fragwürdig, wenn man bedenkt, daß keine unserer Wissenschaften die Wirklichkeit je ganz erreichen kann. Nach Wittgenstein sind sie „Sprachspiele“, die unsere Erfahrungen in eine Struktur bringen, nicht aber die Wirklichkeit abbilden. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint dann unsere Rationalität nur als *eine* Sinndeutung neben anderen, die zwar „im Kontext unserer Lebenspraxis“ anderen Sinnwelten überlegen ist, „im Kontext fremder Lebenszusammenhänge“ jedoch als völlig unterentwickelt zu gelten hat.¹⁹³

Da ein Verstehen anderer Kulturen daher prinzipiell unmöglich scheint, wäre ethnomethodologisch nur ein reines Beschreiben der verschiedenen Kulturen mit ihren Weltentwürfen möglich. Gleichzeitig wäre damit aber auch einem Sinnverstehen der eigenen Lebenspraxis der Weg verbaut, da diese auch nur *ein* Weltentwurf neben anderen ist.

Der Versuch, fremde Kulturen zu verstehen, könnte demnach nur dann gelingen, wenn die eigene wissenschaftliche Sinndeutung der Wirklichkeit aufgegeben wird, der Forscher die Initiation in der fremden Kultur vollzieht und völlig in ihr aufgeht.

Das Dilemma der Erkenntnis stellt sich also wie folgt dar:

„Auf der einen Seite scheint es überhaupt kein wahrhaftes Verstehen des Fremden zu geben, da wir alle aus völlig verschiedenen Sinndeutungen der Wirklichkeit leben, die keine gemeinsame Bezugsebene des Verstehens ermöglicht. Auf der anderen Seite scheint es durchaus ein Verstehen des Fremden zu geben, aber nur um den Preis einer totalen Aufgabe der eigenen wissenschaftlichen Sinndeutung der Wirklichkeit und vollständigen Initiation in die Lebenspraxis und Sinndeutung des dann nicht mehr Fremden.“¹⁹⁴

Die Lösung des Dilemmas sieht Schmied-Kowarzik in der Fähigkeit der Wissenschaft, ihre eigene Position kritisch zu relativieren. Anknüpfend an Kants Primat der praktischen Vernunft, das vom Menschen fordert, in der eigenen Lebenswirklichkeit Stellung zu beziehen und Entscheidungen zu

¹⁹² Vergl. Ebd., S. 362.

¹⁹³ Vermutlich stand die Kriegserfahrung von Joseph Beuys, als ihn „Eingeborene“ aus fremder, lebensbedrohender Lage retteten, aus der er sich mit eigenen zivilisatorischen Mitteln nicht hätte retten können, am Anfang einer ähnlichen Erkenntnis.

¹⁹⁴ Schmied-Kowarzik, 1980, S. 370f.

treffen, ist das Verstehen des Fremden Teil der uns aufgetragenen praktischen Aufgabe, uns mit anderen Völkern zu verständigen. Darüber hinaus wirkt diese Verständigung auf uns selbst zurück und dient der Selbstfindung und ständigen Erneuerung der eigenen Position.

Das heißt: Die Begegnung mit der fremden Kultur muß nicht die „Konversion zum Fremden“ bedingen, sondern kann „eine über das Fremde veränderte Einstellung in der eigenen Sinnbestimmung“ bedeuten.¹⁹⁵

Wichtig erscheint der zusätzliche Hinweis, daß damit nicht ein Weg geöffnet werden sollte, in den fremden Kulturen nach alternativen Lebensentwürfen zu suchen. Vielmehr sollen die Erkenntnisse fremder Lebenspraxis so weit getrieben werden, daß „sie unsere eigene praktische Sinnbestimmung erreichen“ und auf diese zurückwirken, mithin „das Fremde als Herausforderung erfahren“, mit dem Ziel, „unsere eigene bisherige Lebenspraxis und Sinndeutung der Wirklichkeit neu zu überdenken und möglicherweise auch zu verändern.“¹⁹⁶

Diese Neuausdeutung ethnologischer Theorie und Praxis trifft sich mit den Ambitionen Baumgartens, kritische Reflexion der eigenen Gesellschaft mit einem Prozeß des Verstehens fremder Kulturen zu verbinden.

Im Gegensatz zur empirisch-positivistisch verfahrenen Ethnographie, die häufig das Erkenntnisobjekt nur als Störfaktor erkennt und ausklammern möchte, wendet sich Baumgarten - ähnlich dem philosophischen Fragehorizont der Ethnologie - an sich selbst als Subjekt und die den eigenen Erkenntnissen zugrunde liegenden Bedingungen zurück. Er fragt auf eine philosophische, nicht empirisch-positivistische Weise, indem er die fremde Kultur nicht einfach als Erfahrungsgegenstand nimmt, sondern das Problem als Frage an die eigene Gesellschaft zurückgibt: Wie wird es uns möglich, Fremdes zu verstehen? Oder, deutlicher ausgedrückt: Durch welche Mechanismen in unserer eigenen Gesellschaft werden wir gehindert, zu einem Verständnis des Anderen zu kommen?

Der diese Frage begleitende „Selbstklärungsprozeß“ bedenkt sowohl die eigenen kulturellen Bedingungen als auch die „Beziehungsfähigkeit der fremden Kultur gegenüber.“¹⁹⁷

¹⁹⁵ Ebd., S. 372.

¹⁹⁶ Ebd., S. 373.

¹⁹⁷ Ebd.

Für Baumgarten war die Frage des Verstehens des Fremden vor dem Hintergrund der eigenen Kultur von Anfang an Leitlinie seiner künstlerischen Arbeit. Mit dem Entschluß, die historischen Reflexionen mit dem ethnologischen Feld zu vertauschen, macht er jedoch einen entscheidenden weiteren Schritt: Er treibt den Klärungsprozeß vehement voran, er verlegt ihn auf die Ebene der Praxis und bringt damit in besonderem Maße die Lebens- und Überlebensprobleme der fremden und der eigenen Gesellschaft ins Spiel. Auch in dieser Hinsicht trifft er sich mit einer aufgeklärten Ethnologie, die nicht auf einer theoretischen Ebene stehen bleiben will:

„Radikal zuende gedacht, bleibt dieser Klärungsprozeß auch nicht dabei stehen, lediglich die theoretischen Bedingungen des Verstehens aufzudecken, sondern er dringt bis in die praktische Dimension unseres Verhältnisses zum Fremden vor, indem er sowohl den praktischen Aufgabenhorizont unserer Auseinandersetzung mit fremden Kulturen als auch unser Betroffensein und Infragegestelltwerden durch das Fremde aufzuklären sucht.“¹⁹⁸

3.1.3. Teilnehmende Beobachtung

Baumgartens Bedingung für eine reflexive Rückbesinnung auf die eigene Kultur war das Eintauchen in die Kultur des Anderen. Er nutzte dazu Techniken und Verfahren, die von der Ethnologie in einer ihrer Hauptmethoden, der ethnologischen Feldforschung, entwickelt und systematisiert wurden.

In der Ethnologie wird Feldforschung heute, wie im großen und ganzen jeder wissenschaftliche Forschungsansatz in den Sozialwissenschaften, mit dem Zweck betrieben, Fragen und Probleme zu entwickeln, Hypothesen zu ihrer Lösung zu finden und diese zu überprüfen.¹⁹⁹ Feldforschung als Hauptmethode der Ethnologie umfaßt ein systematisch aufgebautes Regelsystem mit deutlicher Zielvorgabe, klarem Problembewußtsein und einem wissenschaftlichen Ergebnisbericht am Ende. Die Tatsache, daß in der Ethnologie eine prinzipiell „holistische“ Auffassung vertreten wird, daß somit auch Einzelercheinungen und -probleme stets nur im Zusammenhang

¹⁹⁸ Ebd., S. 363.

¹⁹⁹ Vergl. Fischer, 1983, S. 74.

mit der gesamten Kultur gesehen werden können,²⁰⁰ bedeutet auch, daß neue Erkenntnisse durch die Sammlung von Fakten allein nicht möglich sind. Von der *reinen* Ethnographie, einem *ausschließlich* deskriptiven Vorgehen bei der Erforschung der vorgefundenen Wirklichkeit also, hebt sich Feldforschung daher grundsätzlich ab. Über die Beschreibungen hinaus müssen auch andere wissenschaftliche Verfahren angewandt werden.

Ein ethnologisches Feldforschungsprojekt verläuft im allgemeinen in mehreren Stufen, von der wissenschaftlichen Vorbereitung, zu der u.a. auch das Erlernen der Sprache des besuchten Volkes gehört, über die Organisation von Reisen, Kontakten und Aufenthalt bis zur eigentlich explorativen Phase. Am Schluß stehen dann Auswertung und Veröffentlichung der Ergebnisse.²⁰¹

Abgesehen von besonderen fachspezifischen Vorbereitungen beschreiben die übrigen Phasen Projektstufen, die ähnlich auch für Baumgarten notwendig gewesen sein dürften. Insbesondere sind die Vorarbeiten in bezug auf Literatur und Sprache, die ersten Kontakte und Absprachen mit den Menschen der besuchten Gemeinschaft und schließlich die Einübung in die besondere Kultur der Besuchten besonders wichtig. Diese Faktoren entscheiden nicht nur über das Gelingen eines Vorhabens, sondern bestimmen auch in besonderem Maße die emotionale Bindung zu den Menschen im neuen Umfeld.

Gerade dieser Aspekt ist in der Methode der „Teilnehmenden Beobachtung“ von entscheidender Bedeutung. Zentraler Gedanke dieses wichtigsten Verfahrens ethnologischer Feldforschung ist es, daß der Forscher über einen längeren Zeitraum, der wegen des Zyklus der Jahreszeiten mindestens ein Jahr betragen sollte, mit der von ihm ausgewählten Gruppe zusammen lebt und an ihrem Leben teilnimmt.²⁰² Die in den Anfängen der Ethnologie angewandte Methode, bei denen Ethnologen die Position des objektiven, außerhalb stehenden und die Gemeinschaft als Objekt betrachtenden Beobachters einnahmen, hat sich seit Anfang des Jahrhunderts dahingehend geändert, daß der Forscher als teilnehmender Beobachter in die Gruppe selbst integriert ist. Er durchläuft eine zweite Sozialisation, in der

²⁰⁰ Vergl. ebd., S. 77.

²⁰¹ Vergl. etwa das Ablaufschema, das Fischer in zehn Punkten exemplarisch zusammengestellt hat, ebd., S. 74-76.

²⁰² Vergl. ebd., S. 71-72.

er sich mit den Regeln und Normen der Besuchten vertraut macht, eine Rolle im Sozialsystem erhält und Fertigkeiten erlernt, um diese Rolle im Alltag auszufüllen. Das setzt einerseits die Bereitschaft des Forschers voraus, sich dem Wagnis der zweiten Sozialisation zu stellen, wie es vor allem aber auch ohne das Interesse und die Mitwirkung der Gruppe selbst nicht möglich wäre, diese Art von Feldforschung durchzuführen. Beim Ethnologen bedingt dies eine hohe emotionale Beteiligung, was nicht selten zu Konflikten mit dem Objektivitätsanspruch der eigenen Wissenschaft führt.

In seinem Interview in „De Volkskrant“ spricht Baumgarten gerade auch persönliche Probleme der Eingewöhnungsphase an. Es wird darüber hinaus deutlich, mit welchen inneren Verwerfungen und welchen physischen und psychischen Problemen das verbunden war, was die Ethnologen die „zweite Sozialisation“ bei der Teilnehmenden Beobachtung nennen.

„Nach meinem ersten abtastenden Kennenlernen mit der Gemeinschaft der Yanomami-Indianer, mit denen ich dreizehn Monate lang täglich das Leben im Urwald teilen sollte, war ich einige Monate völlig sprachlos und hilflos. Am Anfang habe ich mich da wie eine hölzerne Spielpuppe gefühlt. Ich mußte alles neu lernen, ihre Sprache, das Klima, ihre Eßgewohnheiten und Gebräuche, die Landschaft und den Wald. Ich konnte anfänglich keinen Meter in den Urwald gehen, weil alles so bedrohend neu war. Es war so, als ob ich neu laufen lernen müßte. Natürlich hatte ich viel darüber gelesen und ihre Sprache auch studiert, aber die Konfrontation mit der Wirklichkeit ist so total, daß alles, was man zu wissen glaubt, verloren geht und insgesamt nicht mehr brauchbar ist. ...

Ich hatte dort einen Namen, hatte eine Frau, war vollkommen verbunden mit ihrem sozialen Leben. Wenn man die Absicht hat, auch nur einen Satz über die ein oder andere Kultur zu verbreiten, muß man sich ihr mit Haut und Haar ergeben. Man muß ihr tägliches Leben teilen. Laufen und essen so wie sie das tun. Ich hatte eine Shabono-Kapsel, war nackt und hatte eine Peniskordel. Mit meinem eigenen Pfeil und Bogen ging ich mit ihnen auf die Jagd.“²⁰³

Baumgartens Schilderung zeigt eine nahezu vollständige Übereinstimmung mit dem, was von den Ethnologen im Rahmen der teilnehmenden Beobachtung an Anpassung gefordert wird. Besonders deutlich hebt er die mit der aktiven Teilnahme am täglichen Leben einhergehende Sozialisation in die Gruppe der Yanomami hervor, die allumfassend war und auch einen Eindruck von seiner emotionalen Bindung vermittelt.

²⁰³ De Volkskrant vom 28.8. 1982. Übersetzung von Diana Franssen, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, redaktionelle Überarbeitung vom Verfasser.

Baumgarten kam nicht als Wissenschaftler zu den Indianern, mit der Absicht ein Forschungsproblem zu lösen. Gleichwohl handelte er wie ein Ethnologe, der jedoch offensichtlich die systematische Datenerhebung zugunsten einer unsystematischen Beobachtung, der „abwartenden Teilnahme“, vernachlässigte, weil ihn dieses Verfahren für das Neue und Unerwartete offenhielt.²⁰⁴ Dies belegt einmal mehr Baumgartens Selbsteinbindung wenn nicht in eine ethnologische Programmatik so doch in eine ethnologische Tradition.²⁰⁵

3.2. Bilder der Anderen - Fotografien vom Leben der Yanomami

Die dreizehn Monate, die Baumgarten am Orinoko verbrachte, schlugen sich in umfangreichen ethnographischen Dokumenten nieder. Es ist bemerkenswert, daß er dieses Material bis heute sehr sparsam verwendet. Die eingehenden, die Bilder erläuternden und das Leben der Indianer beschreibenden Texte finden sich ausschließlich in dem Buch „DIE NAMEN DER BÄUME“, während die Fotografien in bisher nur wenigen Galerie- und Museumsausstellungen der Öffentlichkeit vorgestellt wurden.²⁰⁶ Hinzu kommen die Buchproduktionen, in denen er vereinzelt Fotografien der Yanomami in ausgesuchten Kontexten verarbeitet.

Die bildhafte Dokumentation fremder Völker hat in der Ethnographie eine lange Tradition, aber erst seit Erfindung der Fotografie entwickelten sich mit der Zeit Gesetzmäßigkeiten, nach denen die Wissenschaft das Fremde fotografisch zu entzaubern trachtete. Baumgartens Fotoarbeiten aus dem ethnologischen Feld sind weder mit der Absicht gefertigt, wissenschaftliche Erkenntnisse zu befördern, noch genügen sie ethnologischen Qualitätskriterien; gleichwohl sind sie in die ethnographische Tradition einzuordnen, weil, wie bereits mehrfach ausgeführt, das Verfolgen der Spuren der Ethnographie und der Ethnographen zur konzeptuellen

²⁰⁴ Vergl. Fischer, 1983, S. 77.

²⁰⁵ Vergl. Diwo, 1993, S. 146.

²⁰⁶ In der Galerie Fischer, Düsseldorf, wurden im September 1982 elf schw.-w. Aufnahmen vorgestellt, 1985 zeigte die Galerie Marian Goodman, New York, in der Ausstellung „EL DORADO“ Aufnahmen der Yanomami, 1987 folgte in derselben Galerie „MAKUNAIMA“. Eine große Einzelausstellung mit dem Titel „VACUUM“ fand 1987/88 im Carnegie Museum of Art, Pittsburgh/USA, statt. In Deutschland erreichte Baumgarten auf der Kasseler documenta X 1997 ein größeres Publikum mit seiner Arbeit „VAKUUM“.

Bedingung von Baumgartens Kunst gehört. Es erscheint daher notwendig, vor einer eingehenden Diskussion seiner Fotografien und ihren spezifischen kontextuellen Verarbeitungen in einem weiteren Exkurs die ethnographische Fotografie in ihrer Entwicklung und ihren verschiedenen Ausprägungen zu skizzieren. Erst mit einer genaueren Kenntnis dessen, was den ethnozentrischen Blick im einzelnen bestimmt, läßt sich Baumgartens Sichtweise auf den Kosmos der Yanomami differenziert beurteilen.

EXKURS 2

Der ethnozentrische Blick in der Fotografie

Nach Erfindung und Verbreitung der Fotografie wurde schnell ihr Wert für die Wissenschaft erkannt. Die Vorstellung, die Fotografie enthalte ein objektives und unverfälschtes Bild der Wirklichkeit, schien sie zum idealen Dokumentationsmittel für Naturforscher und Ethnologen zu machen. Der wissenschaftliche Zeitgeist, der seit Diderots und d'Alemberts Werk der enzyklopädischen Akkumulation des Wissens huldigte, nahm die Chance der Fotografie schnell auf. In dem Bestreben, die Welt möglichst umfassend und vergleichend darzustellen, schien die Fotografie deshalb so beeindruckend, weil sie die räumlichen und zeitlichen Distanzen zu überwinden vermochte. Der ins Bild gebannte Wirklichkeitsausschnitt holte die Motive aus den entlegensten Teilen der Welt auf den Schreibtisch des Forschers und ins Museum und machte diese unabhängig von Zeit und Herkunftsort vielfältig nutzbar. Zugleich glaubte die zeitgenössische Forschung mit der Fotografie der enzyklopädischen Erfassung der Welt ein gutes Stück näher zu kommen.

Bereits 1845 hatte der Präsident der französischen Akademie der Wissenschaften Etienne-Renaud-Augustin Serres gefordert, den Menschen in seinen verschiedenartigen körperlichen Erscheinungsbildern aus allen Teilen der Erde in einem „photographischen Museum der Menschenrassen“ darzustellen.²⁰⁷ Diese Anregung war gefördert worden durch den Fotografen E. Thiésson, der 1844 in Paris zwei brasilianische Eingeborene aufgenommen und die dabei entstandenen fünf Daguerreotypien der Akademie vorgelegt hatte. Es waren die ersten Fotografien, die für anthropologische Zwecke

²⁰⁷ Thomas Theye, >Wir wollen nicht glauben, sondern schauen.< Zur Geschichte der ethnographischen Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert, in: Ders. (Hrsg.), 1989, S. 60-119, S. 61. Im folgenden abgekürzt: Zur Geschichte

aufgenommen wurden.²⁰⁸ Ihnen folgten zahlreiche, systematisch durchgearbeitete fotografische Mappenwerke.²⁰⁹

In Deutschland waren es neben zahlreichen ethnologischen und anthropologischen Gesellschaften vor allem die Völkerkundemuseen, in denen neben der aus den Kolonialgebieten und anderen Ländern zahlreich einfließenden materiellen Kultur fremder Völker große Mengen an Fotografien archiviert und dokumentiert wurden.²¹⁰ Starke Impulse erfuh die wissenschaftliche Anwendung der Fotografie etwa durch die im Jahr 1869 gegründete „Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte“ (BGAEU), deren Zweck es war, neben der wissenschaftlichen Weiterentwicklung der Fächer auch zu ihrer Popularisierung beizutragen. Seit der Gründung der Gesellschaft wuchs auf der Basis der von Rudolf Virchow eingebrachten Fotosammlung die Zahl der archivierten Aufnahmen bis 1914 auf 17.950 und bis 1939 auf 22.771.²¹¹

Die allmähliche Trennung von Anthropologie als eine mit messenden und Ethnographie als eine eher mit beschreibenden Methoden arbeitende Wissenschaft schlug sich auch recht deutlich in den Fotografien nieder.

Dabei war es besonders die Anthropologie, die mit ihren strengen fotografischen Verfahrenstechniken das Feld der Fotografie fremder Völker beherrschte. Theye zeigte anhand von „Beobachtungsanleitungen und Fragesammlungen“ für Reisende und Forscher, die im letzten Drittel des letzten Jahrhunderts in immer rascherer Folge erschienen waren, die unterschiedliche Programmatik in den Fotografien für die physische Anthropologie einerseits und die Ethnographie andererseits.

Während danach die ethnographische Fotografie eher den allgemeinen Eindruck der Personen, die Lebensweisen, ihre Beschäftigung und ihre materielle Kultur darzustellen hatten, wurde den Anthropologen bei physiognomischen Aufnahmen eine Technik empfohlen, bei der besonders die Gesichtsbildung und die Körperformen herausgearbeitet werden sollten.²¹²

²⁰⁸ Vergl. Krech, 1984, S. 9-10.

²⁰⁹ Vergl. dazu im einzelnen: Theye, Zur Geschichte ..., 1989, S. 62-66.

²¹⁰ In Deutschland waren das: Dresden (1843), Berlin (1873), Bremen (1878), Hamburg (1879), Stuttgart (1911) und München (1911). Nach Theye, Einführung, in: Ders. (Hrsg.), 1989, Anm. 78, S. 55.

²¹¹ Vergl. Theye, Zur Geschichte ..., 1989, S. 66-67.

²¹² Ebd., S. 89.

Theye unterscheidet drei Arten der anthropologischen Fotografie:²¹³ Anthropometrische Aufnahmen, Typenfotografien und Aufnahmen als Hilfsmittel zur Bestimmung der Körperproportionen.

Die anthropometrische Methode sollte dazu dienen, das „Typische“ einer ganzen ethnischen Gruppe unter standardisierten Bedingungen festzuhalten (Abbildung 26). Dazu wurde der aufzunehmende Mensch nackt vor einem neutralen Hintergrund in „soldatischer Haltung“ aufgestellt oder auf einen Stuhl gesetzt und neben ihm ein Maßstab oder eine Meßplatte wiedergegeben.

Typenaufnahmen stellten den „Idealtypus“ einer Ethnie in den Mittelpunkt. Hier kam es nicht mehr auf die Auswertbarkeit durch vergleichendes Messen an, sondern auf die Vermittlung eines die Messung ergänzenden Gesamteindrucks. Auch wenn Gruppen- und Genreszenen diese Kategorie mitbestimmten, wurde damit nicht auf eine Standardisierung verzichtet. In der Regel wurde die Frontalaufnahme bevorzugt, um die „typischen“ Merkmale der Menschen nicht durch störende Perspektive zu beeinflussen.

Bei der Bestimmung der Körperproportionen mit Hilfe der Fotografie ging es weniger um die Erfassung und Vermessung des menschlichen Körpers, sondern um einen für die weiße Bevölkerung als der vermeintlich höchststehenden Rasse begründenden Maßstab. Auf der Grundlage der gefundenen Meßwerte entwickelten Anthropologen besonders im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts Maßkategorien, mit denen sich anhand einzelner Körperproportionen und ihrer Verhältnisse zueinander ethnische Gruppen voneinander unterscheiden lassen sollten. Eine bestimmte Konstellation der Körperproportionen sollte dabei nicht nur den Idealtypus der Ethnien erkennbar machen, sondern vor allem ein Maß für die Schönheit des Körpers sein. Daß alle Meßergebnisse die „weiße Rasse“ als das höchste Maß herausstellten, war nicht verwunderlich, bestätigte nach Ansicht der Autoren die Hierarchie der Schönheit doch letztendlich die aus der Evolutionstheorie abgeleitete herrschaftliche Stellung der „weißen Rasse“ gegenüber allen anderen.²¹⁴

²¹³ Ebd., S. 90-112.

²¹⁴ Vergl. ebd., S. 99. Diese wissenschaftlich verbrämte vulgäre Form des Sozialdarwinismus ist besonders deshalb hervorzuheben, weil in der weiten Verbreitung des Bildmaterials, besonders in Bildbänden, der ethnozentrische Blick auf das Fremde besonders krass deutlich wurde. Das belegen schon Titel wie: Ploss/Bartels, Das Weib in der Natur- und Völkerkunde. 2 Bde., Leipzig 1884 oder Carl Heinrich Stratz, Die

Gegenüber der anthropologischen Fotografie zeigten die ethnographischen Aufnahmen eine stärkere Ausrichtung auf die Verhaltensweisen und das Umfeld der Menschen. Theye unterscheidet im Hinblick auf die Inhalte nach den folgenden Typen: Darstellung gebräuchlicher Werkzeuge und Technologien, Sitten und Gebräuche und Habitus der Menschen. Im Hinblick auf die Aufnahmetechniken unterscheidet er Studioaufnahmen von Aufnahmen bei Völkerschauen, und schließlich erwähnt er die Landschaftsfotografie als eigenständige ethnographische Quelle.

Das besondere Interesse der Fotografen und Forscher richtete sich vor allem auf solche Bereiche, deren Erkenntniszugang nicht durch komplexe Zusammenhänge erschwert war. Während etwa Rechtsverhältnisse, Mythen oder verwickelte Verwandtschaftsbeziehungen nur schwer zu durchschauen waren, konnten landwirtschaftliche Technologien oder Herstellungsprozesse in Handwerk und Haushalt leicht erkannt und in Fotografien festgehalten werden. Der ethnographische Blick war deshalb in starkem Maße auf die Exotik der Dinge gerichtet (Abbildung 27). Trachten, Waffen, Gebrauchsgegenstände sollten das Studium der materiellen Kultur und ihre Inventarisierung in den Völkerkundemuseen erleichtern. Zudem erschien den Forschern aus der Betrachtung der Technologien verschiedener Naturvölkern eine Möglichkeit gegeben, jeweils unterschiedlich weit voneinander entwickelte Kulturstufen miteinander vergleichen zu können. So wurde etwa die Verwendung von Steinwerkzeugen als Beleg für den Verbleib der Population auf dem Niveau steinzeitlicher Vorfahren gewertet.²¹⁵

Im Mittelpunkt des ethnologischen Forschungsinteresses und der ethnographischen Fotografie stand indes das, was die Ethnographen mit „Habitus des Körpers“ umschrieben. Dieser Begriff umfaßte Körperbau und Körperhaltung ebenso wie das Aussehen, das Verhalten bei Bewegung, Haartracht und Körperverszierungen wie Schmucknarben oder Tätowierungen. Ein positivistisches auf das Erkennen äußerer Merkmale konzentriertes fotografisches Konzept darf jedoch nicht davon ablenken, daß - häufig unbewußt - hinter den wissenschaftlichen Dokumentationen auch die Frage nach dem Wesen oder dem Eigentlichen des Anderen gestellt wurde. Schon das lateinische Wort >habitus< bedeutet in seiner erweiterten

Rassenschönheit des Weibes, Stuttgart 1901. Ein Buch, das bis 1904 fünf weitere Auflagen erlebte. Vergl. auch Theye, Zur Geschichte ... , S. 117, Anm. 167.

²¹⁵ Vergl. ebd., S. 104-105.

Übersetzung auch die seelischen Zustände des Befindens, der Stimmung und der Gesinnung, und die eigentliche Intention, die diesem Begriff innewohnt, wird in der Aussage eines von Theye zitierten Ethnographen deutlich, der davon spricht, daß im Habitus des Körpers die Seele erscheine.²¹⁶ Dieser Vorstellung lag die im 19. Jahrhundert weit verbreitete Ansicht zugrunde, daß von äußeren Merkmalen, etwa dem Gesichtsausdruck oder der Körperform auf das Innere des Menschen geschlossen werden könne. Die Fotografie schien hierzu besonders geeignet. Zwar gab sie nur die Oberfläche der Dinge wieder, wenn jedoch das Äußere als direkter Reflex des Inneren angesehen werden konnte, erschien die Fotografie als das Instrument schlechthin, um das Wesen der fotografierten Menschen erfolgreich zu diagnostizieren.²¹⁷ Auf der Suche nach dem nicht faßbaren Anderen hoffte die ethnologische Forschung über die Fotografie des äußeren Habitus Aufschluß über das nicht definierte und nicht definierbare Wesen des Anderen zu gewinnen.

Die Kamera enthüllte jedoch keineswegs das Innere der Fotografierten, sondern offenbarte stattdessen mit diagnostischer Schärfe den ethnozentrischen Blick der Fotografierenden. Insbesondere die inszenierten Aufnahmen lassen ein Bild vom Anderen erkennen, das zwischen zwei Extremen schwankt. Entweder sah man den „Edlen Wilden“, „der ein ursprüngliches Leben im Einklang mit der Natur verkörperte“, oder den „in seiner Triebwelt gefangenen und der Natur ausgelieferten >Primitiven<, den man auf der Stufe des Steinzeitmenschen verharren sah.“²¹⁸ Diese durch die Geschichte der Wahrnehmung indigener Völker historisch durchgängig erkennbare Ambivalenz zeigt sich in der Fotografie des 19. Jahrhunderts häufig auch in der exotischen Erotik der Aktdarstellung, wenn der „Edle Wilde“ - oder in Aufnahmen nach dem Typ des „Habitus“, wenn das Bild des „Rückständigen“ betont werden sollte.²¹⁹ Der scheinbar objektive Status der Fotografie galt als Vorwand für eine Inszenierung, in der die Menschen in eine Wirklichkeit gestellt wurden, die weit entfernt war von ihrer tatsächlichen Existenz. Zudem wurde dieses falsche Bild mit einem System ästhetischer Codierungen aus dem eigenen kulturellen Horizont vermittelt.

²¹⁶ Ebd., S. 101.

²¹⁷ Vergl. hierzu Sarah Kent, Porträtfotografie: Enthüllung oder Verwandlung?, in: Klaus Honnef (Hrsg.), Lichtbildnisse. Kat. Rhein. Landesmuseum, Bonn, Köln 1982, S. 420/421.

²¹⁸ Theye, Zur Geschichte ..., 1989, S. 102.

²¹⁹ Ebd.

So spiegelt sich etwa in den auch in Europa populären Fotografien des Amerikaners Edward S. Curtis (1868-1952)²²⁰ eher die Ästhetisierung und Idealisierung der „Photography Beautiful“ der amerikanischen „Arts and Crafts“ Bewegung²²¹ als die an Fakten orientierte Strenge ethnographischer Dokumentation (Abbildung 28), und wenn Gertrude Käsebier mit ihrer Fotografie „The Red Man“ (Abbildung 29)²²² sich an den Formenbestand christlicher Ikonographie anlehnt, so offenbart sich in dieser Überhöhung des Anderen nur die Kehrseite desselben, in der Ethnographie des 19. Jahrhunderts üblichen ethnozentrischen Blicks auf die fremde Kultur.

3.2.1. „VAKUUM“

Zwei der letzten bedeutenden Arbeiten Baumgartens, die einem größeren Publikum zugänglich waren, wurden während der documenta X am Kasseler Hauptbahnhof präsentiert (Abbildung 30).²²³

„MANIPULIERTE REALITÄT“, 1968, 1969, 1970, 1972, bestand aus einem von unten beleuchteten Schaukasten mit einer umfangreichen Sammlung von Farbdiaspositiven, die frühe Arbeiten aus der Zeit vor seiner Südamerikareise dokumentierten oder aus Baumgartens Tonbildreihen stammten. Auf der dem Schaukasten gegenüberliegenden Wand waren zahlreiche, rahmenlose schwarz-weiß Fotografien der Yanomami befestigt (Abbildungen 31 a-f). Die verschiedenformatigen Gelatin-Silver Prints dieser Wandinstallation mit dem Namen „VAKUUM“, 1978, 1979, 1980, füllten in den äußeren Maßen von ca. 2,00 x 14,00 Meter auf der weißen Wand des Ausstellungsraumes drei Reihen. Eine vierte untere Reihe erreichte nur etwa ein Drittel der Länge

²²⁰ Vergl. den kürzlich vom Taschen Verlag herausgegebenen Reprint des nahezu vollständigen fotografischen Werks. E.S. Curtis, Die Indianer Nordamerikas. Die kompletten Portfolios, Köln 1997.

²²¹ Vergl. Christian A. Peterson, American Arts and Crafts. The Photograph Beautiful 1895-1915, in: Mike Weaver (Ed.), History of Photography, London/Washington,CC, Vol.16, Nr.3, Autumn 1992, S. 189-232.

²²² Publiziert in der ersten Ausgabe der von Alfred Stieglitz und Edward Steichen herausgegebenen Zeitschrift „Camara Work“, Januar 1903.

²²³ Wenn die Diskussion von Baumgartens *nach* seinem Aufenthalt bei den Yanomami gefertigten Arbeiten mit einer seiner zeitlich *letzten* beginnt, so nicht nur wegen des noch frischen persönlichen Eindrucks des Verfassers, sondern vor allem deshalb, weil die gemeinsame Präsentation der beiden Arbeiten auf der documenta X auch ein Licht auf Baumgartens Konzept wirft, die Fotografien der Indianer stets in bestimmten Kontexten zu präsentieren. Hierauf wird im Abschnitt 3.2.2. ausführlich eingegangen.

der anderen. Dünne Bleistiftlinien auf der Wand trennten die Aufnahmen in Gruppen von gleichen oder ähnlichen Motiven.

Die unterschiedliche Größe der hierdurch entstandenen Flächen wurde bestimmt durch die Anzahl und Größe der Bildformate. Einzelne Drucke waren unmittelbar aneinander befestigt, sodaß ein Panoramablick ermöglicht wurde, andere ordneten sich mit Einzelmotiven ein.

Thematisch schienen sich die Bilder an Tätigkeiten des Alltags zu orientieren: Jagd, Tanz, Ernte, Arbeit, Landschaft, Feiern, Kinderspiele. Dennoch ließ sich nicht eindeutig festlegen, welcher Art die Tätigkeit war, denen die Menschen nachgingen. Der Betrachter blieb auf Vermutungen angewiesen. Ein Grund für diese Ungewißheit liegt darin, daß die Fotografien der Yanomami im wesentlichen Augenblickeindrücke wiedergeben. Sie folgen keiner strengen Systematik, haben keinen demonstrativen, didaktischen oder appellativen Anspruch und sind keinem wissenschaftlichen Ziel verpflichtet. Einziger Zweck der Aufnahmen scheint die zwanglose, fast beiläufige Registrierung von alltäglichem Geschehen zu sein.

Der Blick des Fotografen ist unaufdringlich, er gleitet wie zufällig über das was geschieht, ohne den Ereignissen auf den Grund zu gehen. Baumgarten nähert sich den Menschen zurückhaltend, es scheint dem Zufall überlassen, was in den Blick kommt. Eine solche fotografische Haltung vermeidet Frontalansichten, genrehafte Inszenierungen und den direkten Blick der Fotografierten in die Kamera. Baumgarten arbeitet mit unspektakulären Bildausschnitten und scheinbar mit stets gleichen Brennweiten. Er sucht zwar Schwerpunkte, nimmt dabei aber keine Rücksicht auf ästhetische Codierungen, er unterläuft sie vielmehr durch amateurhafte Stilisierung und unter Inkaufnahme von Unschärfen und einer unspektakulären Anschauung der Dinge und Ereignisse: Vielfach stehen die Menschen am Rande, werden undeutlich, verschwinden im Hintergrund, oder man sieht nur ihre Rückenansichten. Körper oder Gesichter sind häufig halb verdeckt, oder sie befinden sich zum Teil außerhalb des Bildausschnitts, sodaß die angeschnittenen Personen und Gegenstände an den Bildrändern eine Beziehung zwischen der Bildebene und der in der Imagination des Betrachters sich fortsetzenden realen Außenwelt schaffen.

Gegenüber den ethnographischen Fotografien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zeichnen sich Baumgartens Aufnahmen durch die Unbestimmtheit der Absicht aus und durch den Versuch, den interessierten

Blick einer „abwartenden Teilnahme“ mit dem Kameraobjektiv nachzuempfinden. Keine inszenierte Pose, kein erschreckter Blick stören die Natürlichkeit der Alltagssituationen. Die Menschen bewegen sich unbefangen, sind ganz bei sich und fühlen sich unbeobachtet, obwohl sie wissen, daß sie fotografiert werden. Es wird deutlich, daß sie den Fotografen als jemanden ansehen, der zu ihnen gehört oder an den sie sich gewöhnt haben.

Einer der wenigen Ethnologen, dem es gelang, ähnlich natürliche Fotodokumente zu schaffen, war Claude Lévi-Strauss. Von seinen Expeditionen zu den Indianern des Mato Grosso zwischen 1935 und 1939 brachte er eine Fülle von Aufnahmen mit, die erst 1994 und 1995 in größerem Umfang publiziert wurden.²²⁴ Lévi-Strauss teilt mit Baumgarten die Leichtigkeit und Behutsamkeit des fotografischen Zugangs zu den Indianern (Abbildungen 32 a-d). Parallelen zeigen sich in ihrem unbeschwertem, natürlichen Verhalten vor der Kamera, in ihrer Offenheit, mit dem sie sich in ihrem vertrauten Umfeld dem fotografischen Blick aussetzen und der Zufälligkeit, mit der manche Aufnahmen dem Anschein nach entstanden sind.

Dennoch verbergen sie - im Gegensatz zu denen Baumgartens - nicht ihr primär ethnographisches Interesse: Die Motive sind eindeutig in das Zentrum gerückt, und die Bildausschnitte sind im Hinblick auf einen für die ethnographische Analyse wichtigen Schwerpunkt ausgewählt. Hütten, Lagerplätze, Kopf- und Schmuckvarianten der Indianer, ihre Eßgewohnheiten und Gesichter sind die Themen der Bilder und werden in beigefügten kurzen Texten entsprechend erläutert. Weit entfernt davon, die Menschen vor der Kamera als Beobachtungsobjekte bloßzustellen, läßt sich dennoch die Handschrift der Inszenierung erkennen, und auch wenn die Fotografien nur als Gedächtnisstütze für die Auswertung der Feldforschung gedacht waren, verraten sie doch eine ästhetische Codierung, die - zumindest bei einem Teil der Bilder - an gängigen europäischen Sehgewohnheiten orientiert ist.

²²⁴ Lévi-Strauss arbeitete seit 1935 als Soziologielehrer an der neugegründeten Universität von Sao Paulo. Das Resumee seiner Expeditionen veröffentlichte er 15 Jahre später in „Tristes Tropiques“, Plon, Paris 1955, dt.: „Traurige Tropen“, Köln/Berlin 1960. Aus den rund 3000 mitgebrachten Negativen wurde eine Auswahl getroffen und 1994 mit dem Titel „Saudades do Brasil“ veröffentlicht: Plon, Paris 1994, dt.: „Brasilianisches Album“, München/Wien 1995.

Bei Baumgarten dagegen scheint der Zufall die Regie zu führen. Sein umherschweifender Blick verweilt an einzelnen Stellen kürzer oder - angedeutet durch mehrfache Wiederholung von Motiven - auch länger und wandert dann weiter, ohne besondere Höhepunkte aufzugreifen. Dadurch zieht Baumgarten den Rezipienten unmittelbar mit ein, nicht als Beobachter sondern eher als beiläufigen Betrachter. Er positioniert ihn scheinbar unter die Indianern, er zwingt ihn zu einem Blick als Teilnehmer an ihrem Leben, nicht als Außenseiter oder in der Rolle des Fremden.

Allerdings bewirkt diese Form der stillen Teilnahme am Leben der Yanomami auch ein Gefühl der Unsicherheit, etwa so wie es bei einer heimlichen, unerlaubten Observation entstehen mag. Bewirkt auch durch die mehrere Meter lange Installation von „VAKUUM“, deren Bilder vorbeigleiten, wie in einem geöffneten Buch, mag sich der Betrachter dabei mehr oder weniger als Voyeur fühlen, insbesondere, weil die Fotografien durchaus exotische und zum Teil erotische Elemente beinhalten. Die Nacktheit der Menschen, ihre Art, sich zu schmücken, die einfachen Unterkünfte, die archaische Jagdtechnologie, all dies dokumentiert das Andere in ganzer Breite, und es vermag durchaus - wie Ken Johnson zu Baumgartens Ausstellung in Pittsburgh schrieb - in gewisser Weise die libidinöse Phantasie des westlichen Betrachters in bezug auf ein paradiesisches Leben, frei von den Normen der Zivilisation anregen,²²⁵ und dies gerade deswegen, weil Baumgarten den ethnographisch geschärften, objekthaften Blick vermeidet. Frei von jeglicher wissenschaftlichen Beobachterattitüde, hinter der sich bewußt oder unbewußt auch andere Wahrnehmungsinteressen verbergen könnten, nimmt der Rezipient ein Lebenspanorama auf, das sich zwar einerseits völlig der Bewertung entzieht, andererseits kann es ihn dadurch auch unverhüllt mit eigenen Wünschen konfrontieren, wodurch das Element der Exotik auf Umwegen wieder Eingang in die Betrachtung finden kann.

Craig Owens kritisiert, den Bildern hafte der Nimbus des Exotischen vor allem deshalb an, weil die Adressaten Zuschauer bleiben, Beobachter, die durch Raum und Zeit von jeder Begegnung mit den Indianern getrennt sind. Er zieht daraus den Schluß, daß Baumgartens Fotografien prinzipiell nichts an

²²⁵ Ken Johnson, Orinoco Defense, in: Art in America, Nr. 10, 1988, S. 191. Johnson setzt sich dabei mit Baumgartens Ausstellung „VACUUM“ (1986-1987) im Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, auseinander, auf die später noch einzugehen sein wird.

den Verhältnissen des eurozentrischen Blicks ändern, weder in ästhetischer Hinsicht, noch im Hinblick auf ihre imperialistische Grundhaltung,²²⁶ fügt jedoch sogleich hinzu, daß ein genereller Verzicht auf eine fotografische Dokumentation die Indianer nicht nur einfach stumm machen würde, sondern als Opfer des westlichen Ethnozentrismus auch unsichtbar.²²⁷

Auch Baumgarten kann das Dilemma nicht ganz überwinden, das darin besteht, daß mit jeder fotografischen Abbildung eine Reduktion der Abgebildeten auf das Objekthafte verbunden ist. Der Unterschied zwischen seinen Aufnahmen und denen ethnographischer Forscher ist jedoch grundsätzlicher Art. In seinem künstlerischen Anspruch verbindet Baumgarten das im Wesen der fotografischen Apparatur selbst liegende Prinzip der objektiven Wiedergabe mit dem subjektiven Blick dessen, der dazugehört. Als jemand, der in die Gemeinschaft der Indianer aufgenommen worden war, schuf er Bilder aus der Perspektive der Yanomami. Der teilnehmende aber eher beiläufige Blick der Kamera vermeidet unangebrachte Neugier und den Hang zur Erklärung. Auch wenn manche Abbildungen beim westlichen Betrachter inhaltlich durchaus Vorstellungen über die Bildinhalte hervorrufen, bleiben diese doch unbestimmt. Viele abgebildete Situationen sind in ihrer Fremdartigkeit nicht einzuordnen, Ansammlungen können spontan erfolgt sein, sind aber auch als rituelle Aktionen vorstellbar, Menschen im Wasser mögen baden oder Fische fangen, Gegenstände sind häufig nicht identifizierbar oder deutbar, und scheinbar willkürlich gesetzte Ausschnitte verhindern die Einordnung in funktionale Zusammenhänge. Im Gegensatz zu den Aufnahmen von Claude Lévi-Strauss scheinen Baumgartens Bilder wenig eindeutig. Baumgarten enthält sich eines die Bilder interpretierenden Kommentars und äußert keine Meinung zu dem was geschieht. So entwirft er eine Dokumentation, in dem sich ein aufmerksames, aber unspektakuläres Schauen mit einer Unbestimmtheit der bildlichen Aussage verbindet. Indem Baumgarten die Fragen nach dem Geschehen auf den Bildern nicht beantwortet, schützt er die Menschen vor der objekthaften Herabsetzung des ethnozentrischen Blicks. Es ist diese

²²⁶ „Although the Yanomami may now be treated as historical subjects, nevertheless they remain (exotic) sights and, perhaps more importantly, the addressee of these photographs remains a viewer, hence, an observer removed in both space and time from any potential encounter with them. In other words, Baumgarten's photographs of the Yanomami do not challenge the constitution, in both the aesthetic and the imperialist arenas, of the European subject as an 'eye'“. Owens, 1993, S. 106.

²²⁷ Vergl. ebd.

Distanz, mit der er die Welt der Eingeborenen umgibt und die bewirkt, daß das Fremde dem westlichen Betrachter in gewissem Maße fremd bleibt und nicht durch sein Verständnis besetzt wird.

Zugleich hält er die ethnographischen Dokumente durch ihre inhaltliche Unbestimmtheit offen für ihre Verwendung in spezifischen künstlerischen Kontexten. Tatsächlich zeigt sich, daß Baumgarten die Bilder der Yanomami niemals isoliert zeigt, sondern diese immer in bestimmte Präsentationskontexte einbindet und so auf ganz unterschiedlichen Ebenen die Begegnung zwischen indianischer und westlicher Kultur thematisiert. In Kassel war es die Konfrontation mit den Bildern „MANIPULIERTE REALITÄT“, während Baumgarten in der Ausstellung des Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, in mehreren Räumen Fotografien mit den Passivformen bestimmter an die Wand gemalter Verben aus dem Vokabular der eigenen Kultur konfrontierte. In beiden Fällen stehen Bilder aus dem Leben der Yanomami in jeweils unterschiedlichen Kontexten und transportieren andere Inhalte. Zielt die Pittsburgher Ausstellung eher auf eine kritische Auseinandersetzung mit der Haltung westlichen Gesellschaften zu indigenen Völkern, so läßt die Gegenüberstellung der beiden Kasseler Arbeiten Rückschlüsse auf die Kontinuitätsfrage von Baumgartens Arbeiten vor und nach seinem Zusammenleben mit den Yanomami zu. Hier läßt sich erkennen, daß seine frühen Arbeiten, die er in der Vitrine versammelte, trotz ihrer formalen Wandlung eine konzeptuelle Kontinuität in den Fotografien der Yanomami reflektieren. Diese Überlegungen sollen im folgenden Abschnitt vertieft werden.

3.2.2. Präsentationskontexte

Ende Oktober 1987 wurde im Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Baumgartens Einzelausstellung mit den Titel „VACUUM“ eröffnet.²²⁸ Sie bestand aus zwei Teilen. In einem Raum, lang, schmal und nach dem Eindruck Ken Johnsons eine intime, fast private Atmosphäre ausstrahlend, waren 51 schwarz-weiß Fotografien der Yanomami an der Wand angebracht. Der zweite Raum, der sich unmittelbar an den weitläufigen Eingang des Museums anschloß, hatte demgegenüber einen eher öffentlichen,

²²⁸ Bei der Beschreibung der Ausstellung stütze ich mich auf Ken Johnson, Orinoco Defense, in: Art in America, Nr. 10, 1988, S. 184-191.

hallenartigen Charakter. Hier präsentierte Baumgarten in riesigen Lettern über die Wände verteilt den Namen Y A N O M A M I (Abbildung 33). Zwischen die Buchstaben verstreute er in kleiner Schrift Verben, die in ihrer passiven Form auf die Opferrolle der Indianer hinwiesen.

„displaced, collected, depreciated, deceived, exterminated, contained, isolated, hunted, detested, persecuted, infected, raped, admired, studied, separated, despised, numbered, defamed, relocated, tempted, observed, converted, disparaged, baptized, preserved, pitied, disclaimed, depopulated, deported, named, ignored.“²²⁹

In dieser Grammatik des Erleidens wurden die Objektivität auf der einen und die Durchsetzung von Macht auf der anderen Seite zum Symbol für das hierarchische Verhältnis von westlicher zu indigenen Kulturen.

Jedes der Worte repräsentierte, wie Johnson vermerkt, die Dominanz westlicher Werte und die Negation indianischer Interessen.²³⁰ An einer Stelle der Wand erschien ein leerer Platz statt eines Wortes, ein Zeichen des Verstummens, des Verschwindens dieser Menschen unter dem Druck der Zivilisation.

Baumgarten stellte hier der Welt der Indianer, die in ihrer Abgeschlossenheit mit der Intimität des Ausstellungsraumes korrespondierte, ein Denkmal gegenüber, das die dunkle Seite der Geschichte der Begegnung zwischen westlichen und indigenen Kulturen vor der Öffentlichkeit ausbreitete. Er entwarf das Panorama einer Nomenklatur, in der sich die unterschiedlichsten Interessen „entwickelter“ Kulturen an den indianischen Völkern als disponiblen Objekten spiegelten. Die Tradition von Gedenktafeln aufnehmend, die zur Erinnerung und zur Ehre von Verstorbenen errichtet wurden, versammelte er Verben des Erleidens, ohne jedoch einen Ausdruck für das Versterben, das Verschwinden oder das Vernichten zu verwenden. Ein leerer unausgefüllter Rahmen ohne Verbum mochte an ein solches mögliches Schicksal gemahnen.

Die Gegenüberstellung eines solchen Mahnmals, das - auch bedingt durch die mit *urucú* rot getönten Wände - einen sakralen Charakter annahm,²³¹ mit Bildern, die lebendige, fröhliche und mit sich zufriedene Menschen dieses Volkes zeigten, ließ voyeurhafte Empfindungen nicht aufkommen. Viel eher

²²⁹ Ebd., S. 184.

²³⁰ Ebd., S. 191.

²³¹ „The glowing atmosphere verged on the sacred.“ Ebd., S. 191.

waren es Zorn, Trauer und Gewissensregungen, die nach dem unmittelbaren Eindruck Ken Johnsons die Reaktion auf die Ausstellung bestimmten.²³²

Enthüllte der Präsentationskontext, in den Baumgarten die Fotografien der Yanomami eingebracht hatte, über die Sprachform des Passiven seine kritische Haltung der eigenen westlichen Kultur gegenüber, so reflektierte die Gegenüberstellung der ethnographischen Dokumente mit seinen frühen Arbeiten in der documenta X die Auseinandersetzung mit der Frage, welche Bedeutung den Objektivationen imaginärer Reisen, die sich in den Einzelbildern der Arbeit „MANIPULIERTE REALITÄT“ spiegelten, nach seiner tatsächlichen Reise an den Orinoko noch zukam.

In dem ca. 8 m langen und 1 m breiten von unten beleuchteten Lichtkasten (Vergl. Abbildung 30), waren in fünf Reihen und unter Einhaltung von regelmäßigen Abständen 209 Farbdiaspositive von der Größe eines DIN A 6 angeglichenen Formats ausgelegt. Hier schienen alle künstlerisch relevanten Fotodokumente versammelt zu sein, die Baumgarten vor seinem Südamerikaaufenthalt angefertigt hatte: Dokumentationen seiner frühen Installationen bei der Galerie Fischer, die Aufnahmen aus „Interfunktionen“ und vor allem jene, die Bestandteil seiner Tonbildschauen sind (Abbildung 34 a-g).

Im Katalog zur Gruppenausstellung in Japan, „Project for Survival“, bei der Baumgarten unter dem gleichen Titel „MANIPULIERTE REALITÄT“ einige auf Cibachrome aufgezogene Motive aus dieser Reihe präsentiert hatte,²³³ erklärte er diese Bilder zu dokumentarischen Formen von „Skulpturen“, die in ihrer „ephemereren Materialität“ leicht veränderbar und vergänglich seien. Sie seien - so erläutert er „vor Ort, meist auf der Straße oder den Parks der Stadt“ entdeckt und mit vorgefundenen Elementen dokumentiert worden. Wegen der „zurückgelassenen Vorläufigkeit“, der „zeitlich begrenzten Existenz“ und der Flüchtigkeit der Arbeiten habe er für sie den Begriff der „Sprachskulptur“ gefunden, auch „sich materialisierende Geschichten“ oder „Manipulierte Realität“.²³⁴

Baumgartens Kennzeichnung von Arbeiten als Geschichten, die „sich“ materialisieren, läßt auf eine Eigendynamik des Vorgefundenen schließen,

²³² „Contemplating Baumgarten’s large-hearted, precisely controlled conflation of imagery, words and ideas, you get a feeling of anger and remorse at the simple injustice of the fate to which the Yanomami seem destined.“ Ebd.

²³³ Baumgarten, 1996, S. 21.

²³⁴ Ebd.

das zur Materialisierung drängt. Die Aufgabe des Künstlers bestünde dann darin, die Realität - wie vorgefunden - aufzugreifen und die Skulptur als ein Zufallsprodukt, ein „objet trouvé“ zu errichten. Der Begriff „manipulierte Realität“ dagegen verweist auch auf Eingriffe des Künstlers mit dem Zweck, beim Betrachter eine bestimmte Vorstellung, eine Fiktion zu erzeugen. Beides scheint in Baumgartens Absicht gelegen zu haben: Die Entdeckung einer besonderen Sprache in vorgefundenen Objekten und Landschaften, oder, wie Baumgarten es in der Überschrift zu seinem Text ausdrückt: „Die Befreiung der Dinge aus ihren alltäglichen Bestimmungen“ und zugleich ihre Veränderung durch Gestaltung und Inszenierung.

Diese Kennzeichnung trifft auch für viele der in der Kasseler Vitrine ausgestellten Arbeiten zu. Es sind Objekte oder Situationen, die unter bestimmten örtlichen Bedingungen von Baumgarten vorgefunden und durch Dokumentation zum Sprechen gebracht wurden. Wie die Flüchtigkeit, Transparenz und Mehrdeutigkeit der Sprache, sind auch die „Sprachskulpturen“ durch ihre Vergänglichkeit und Empfindlichkeit gekennzeichnet: bestimmte, sich stetig verändernde Wolkenformationen, ein Stück Unterholz in einem bestimmten Licht, die Fragilität einer durch angeschwemmtes Holz entstandenen Konstruktion, Reflexionen auf einer Wasseroberfläche oder eine akkurat aufgeschichtete Pigmentpyramide auf dem Waldboden. Solche Bilder reproduzieren eine Natur, die zu umsichtigem, achtsamen Umgang mit ihr mahnt. Zugleich vermitteln sie eine über die Realität hinausweisende magische Transparenz.

Im Katalog der Japanausstellung führt Baumgarten aus:

„Im Wesentlichen war es die Psyche der Dinge, die mich interessierte, ihre mimetische Kraft, das Doppelnde ihrer Morphologie und die sich daraus ableitenden Konnotationen. Eben der Prozess, ihnen durch kleinste Manipulationen eine andere, gedanklich-sinnliche Dimension zu geben. Die Dinge wechselten ihre tradierten Kontexte oder wurden Gegenstand der Beobachtung in ihrer täglichen Anwendung. Ihr Fragmentarisches machte sie zu Lettern eines größeren Ganzen. Sie sind Metaphern und so gleich in der Nähe von Entwurf und Modell zu finden. ... Ihre Interaktion ist Sprache, - ist Gedanke. Ihre Reflexion lebt vom Zauber, dem verdeckten Spiel suchender Hände in der Dunkelheit einer Manteltasche.“²³⁵

²³⁵ Ebd.

So changieren die Bilder zwischen Materialität und Geistigkeit, zwischen Anschauung und Reflexion, zwischen Reproduktion von Wirklichkeit und ihrer Produktion.

In Baumgartens frühen Arbeiten stellten die Fotografien Entwürfe und Hintergründe für unterschiedliche inhaltliche Projektionen dar: Fiktive Reisen in die Urgeschichte der Menschheit oder in die Welt der Mythen, oder sie thematisierten - wie in der Tonbildreihe „EL DORADO“ die ethnographische Erschließung des tropischen Regenwaldes als Metapher für die Markierung der Grenze zwischen Natur und Kultur.

Die Kasseler Arbeit reflektiert als Leitmotiv die Umgestaltung von Wirklichkeitsfragmenten zu einem erzählenden Mythos als historische Möglichkeit, die dann manifest gemacht wurde durch die fotografische Repräsentation projektbezogener Fiktionen. Zeigte sich also das Projekt der „Begegnung mit dem Anderen“ vor Baumgartens Südamerikareise noch in Tonbildschauen, die durch mentale Prozesse der Intuition und Imagination geprägt waren, standen ihm *danach* die realen Dokumente einer selbst mit dem Anderen und partiell auch *als* Anderer durchlebten Zeit zur Verfügung. Die mit Hilfe von Einzelbildern zu imaginären Reisen zusammengesetzte Spurensuche über Raum und Zeit hatte ihre einstige Bedeutung verloren, sie war Geschichte geworden. Die einzelnen fotografischen Dokumente wandelten sich zu Fragmenten einer „manipulierten Realität“. Sie wurden frei von der Bindung an Erzählungen oder Mythen und konnten nun in unterschiedlichen Kontexten ihre jeweils eigene Symbolik entwickeln. Tatsächlich hat Baumgarten nach seiner Rückkehr aus der Gesellschaft der Yanomami keine Fotografien mehr nach dem Muster seiner Tonbildreihen und frühen Installationen realisiert.

Die Ausbreitung dieser frühen Bilder in ihrer Vielfalt und ohne eine inszenierte Verbindlichkeit in der Kasseler Arbeit betonte einerseits diese den Einzelbildern innewohnenden neuen Möglichkeiten, zum anderen repräsentierten sie als Gesamtheit und im Dialog mit der die vitale Alltagskultur der Yanomami widerspiegelnde Wirklichkeit immer noch einen imaginierten Kosmos, in dem eine Wirklichkeit hinter den Dingen angedeutet wird. Die unmittelbar an die Wand gehefteten schwarz-weiß Aufnahmen der Indianer kontrastierten in Kassel mit den unter Glas ausgelegten Farbdias, die, vom Unterlicht durchleuchtet, so gleichsam von ihrer mentalen und surrealen Substanz zeugten. Dieser transzendierenden

Wirklichkeit stand die konkrete, beobachtbare Realität in den Bildern der Yanomami gegenüber.

Die äußeren, sich in den Präsentationsformen und den Inhalten offenbarenden Gegensätzlichkeiten verbargen letztlich jedoch eine größere Gemeinsamkeit. Entwarf Baumgarten doch, wie oben erläutert, in den Bildern der Yanomami durch das Fehlen eindeutiger Festlegungen der Bildinhalte, durch die Unbestimmtheit der Aussagen und das Einhalten von Distanz zum Beobachter eine Wirklichkeit, die sich trotz ihres manifesten Charakters tendenziell einer Erklärung entzieht. Von großer Bedeutung ist dabei die Doppelfunktion der Fotografie: Einerseits imaginäres Auge eines geduldeten Betrachters der fremden Welt, auf eine realistische Weise ungestellte Wirklichkeit aufnehmend, andererseits aber auch Filter, der nur die Oberfläche dieser Wirklichkeit hindurchläßt, vergleichbar einer Wasserfläche, deren Spiegelung den Blick auf den Grund verhindert.²³⁶ Baumgartens Fotografien wollen nicht enthüllen, streben nicht nach Erkenntnis, sondern belassen dem Fremden das Fremde und umgeben es mit einer schützenden Distanz.

In der „ephemereren Materialität“, der „Leichtigkeit und Vergänglichkeit“²³⁷ und auch in der ein gewisses Geheimnis bewahrenden Verslossenheit der Bildobjekte b e i d e r Arbeiten liegt das Besondere der kontextuellen Präsentation. Sie läßt der gedanklichen Möglichkeit Raum, die ethnographischen Dokumente als eben solche „Skulpturen“ zu betrachten, wie sie die Bilder der vorgefundenen und manipulierten Realität im Schaukasten darstellen. Wie diese waren die Aufnahmen der Indianer an einen sozialen und örtlichen Kontext gebunden und offenbarten sich daher nicht von vornherein als Kunstwerke, und ebenso wie bei der ersten Veröffentlichung seiner „Sprachskulpturen“ 1970 unterstrich Baumgarten die skulpturale Repräsentanz von „Vakuum“ dadurch, daß er die Fotografien „ohne Rahmen und Glas gleich auf die rohe Wand“ anbrachte, was den Bildern und wohl auch der Arbeit als ganzer „die dokumentarische Präsenz des Pamphlets“ verlieh, „die mehr vom Wesen der Skulptur sprach als der der Photographie.“²³⁸

Wenn Baumgarten lange nach dem Verschwinden seiner in der Natur vorgefundenen und inszenierten Objekte diese als autonome Fotografien in

²³⁶ Ein Bild, das Baumgarten in seinen Tonbildreihen häufig benutzt.

²³⁷ Baumgarten, 1996, S. 21.

²³⁸ Ebd.

der Erhabenheit der Rahmung und unter Glas zeigt, dann unterstreicht er das Denkmalhafte ihrer ehemaligen Existenz, und er bedient sich damit einer Form der Erinnerung an nicht mehr existente Bilder und Vorstellungen. In der Kasseler Arbeit hatte er den Bildern der Yanomami diese Charakteristik noch nicht übertragen. Doch die Parallelität von Flüchtigkeit und Vergänglichkeit in beiden Arbeiten lassen die Vorstellung vom Verschwinden der indianischen Gesellschaften aufkommen. Vielleicht hatte Baumgarten dies auch im Sinn, wenn er die Ausstellungen mit den Aufnahmen der Yanomami metaphorisch mit den Titeln „VAKUUM“ versah, ist Vakuum doch ein Zustand, in dem, solange er anhält, die gewohnten Gesetze physikalischer Erfahrung nicht gelten: Einerseits eine natürliche Erscheinung, die den gesamten Kosmos erfüllt, andererseits ein extrem lebensfeindliches Umfeld, das sich auf der Erde nur unter aufwendigen Laborbedingungen, aber nie vollständig, künstlich erzeugen läßt. Das Umfeld der Amazonasindianer wird sich jedoch nicht wie ein Vakuum abschließen lassen. Es wird sich füllen, die Leere, das Unentdeckte und Andere wird sich verflüchtigen, ohne daß es in seiner Substanz erkannt worden wäre.²³⁹

3.3. Dialog der Künste

Bereits in seinen frühen Arbeiten wurde Baumgartens Konzept erkennbar, über mimetische Aktionen und Darstellungen, Kunst als einen Weg anzusehen, sich dem Anderen zu nähern, ohne es zu zerstören. In den beiden im nächsten Abschnitt zu diskutierenden Publikationen wird diese Absicht besonders dadurch verdeutlicht, daß er auf die Matrize europäischer Kunst zurückgreift, um diese mit den Bildern des Anderen zu konfrontieren. Einem Palimpsest gleich, auf dem die alte unter der neuen Schrift auch nie völlig getilgt werden kann, mehr oder weniger sichtbar bleibt und immer noch zumindest zu erahnen ist, verknüpft Baumgarten Werke und Ideen

²³⁹ Ob die Wahl des Begriffs „Vakuum“ für die Installationen mit Fotografien der Yanomami in einem engeren oder weiteren Zusammenhang mit der Aktion „Vakuum/Masse“ von Joseph Beuys im Oktober 1968 in Köln zu interpretieren ist, kann hier nur als Frage angerissen werden. Zur Beuys' schen Aktion vergl. Schneede, 1994, S. 206-215.

europäischer Kunst mit dem Bild des Anderen, das so aus einer neuen Perspektive heraus Verstehen ermöglicht.

3.3.1. „TIERRA DE LOS PERROS MUDOS“

Der 20seitige zusammen mit dem Typographen Walter Nikkels gestaltete Band „TIERRA DE LOS PERROS MUDOS“ (Land der stummen Hunde) entstand im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam vom 9. Mai bis 23 Juni 1985.²⁴⁰ Er enthält zwölf von Baumgarten bei den Yanomami aufgenommene schwarz-weiß Fotografien und sechs Farbaufnahmen aus den Jahren 1968 bis 1974. Eingefügt ist ein Text von Alejo Carpentier aus dem Jahr 1953. Baumgarten hebt hervor, daß der zitierte Textauszug kein Kommentar zu den Bildern sei, wie umgekehrt die Bilder den Text nicht illustrieren. Beide Teile stehen für sich, sind aber dialogisch aufeinander bezogen.²⁴¹

Carpentier beschreibt die trügerische Welt des südamerikanischen Dschungels, in der Wirklichkeit und Schein, Wahrheit und Lüge nicht mehr zu unterscheiden sind.

Der Text beginnt mit den Sätzen:

„Ein jedes Ding schien etwas anderes zu sein, eine Welt des Scheins war hier entstanden, unter der die Wirklichkeit verborgen lag und anzweifelbar wurde. Die Kaimane, die im Schwemmland regungslos auf der Lauer lagen ... sahen wie faulendes, mit Dornengestrüpp überzogenes Holz aus; die Lianen schienen Schlangen, die Schlangen Lianen zu sein, es sei denn, ihre Haut imitierte die Maserung von Edelhölzern, die Zeichnungen von Nachtfalterflügeln, Ananasschuppen oder Korallenringe ...“²⁴²

Die weitere Beschreibung enthüllt den Urwald als eine „Welt der Lüge, der Falle“ und „des falschen Scheins: alles war hier Maske, Schachzug, Spiel der Verstellung, Metamorphose, Gestaltwandel.“ Nur die Vögel und die tobenden

²⁴⁰ Baumgarten, 1985.

²⁴¹ Vergl. ebd. auf der hinteren Umschlagseite.

²⁴² Ebd., S. 6-7. Bemerkenswert ist, daß der hier zitierte Text im Original mit einem Satz beginnt, den Baumgarten nicht mit aufgenommen hat. Er lautet: „Was mich am meisten erstaunte, war der unaufhörliche Mimetismus dieser Urnatur.“ Die Auswahl dieses Ausschnitts verweist somit einmal mehr auf die mimetische Struktur von Baumgartens Konzept. Vergl. Alejo Carpentier, Die verlorenen Spuren, Frankfurt/M. 1982 (Suhrkamp TB 808), S. 211-212.

und lärmenden Brüllaffen spricht Carpentier von den Kategorien der Lüge und der Verstellung frei.²⁴³

Die typographische Gestaltung des Buches nimmt dieses Wechselspiel zwischen Wirklichkeit und Schein auf: Alle Buchseiten sind symmetrisch eingeteilt. Schmale, sieben-zeilige Textblocks in der Mitte trennen die Seiten in ein regelmäßiges Oben und Unten, deren weiße Flächen abwechselnd Baumgartens Fotografien aufnehmen (Abbildung 35). Mit den Gegenüberstellungen von Bildern aus den fiktiven Atelierreisen und Aufnahmen aus der realen Welt der Indianer, der Teilung von Text und Bild, von Oben und Unten, spielt Baumgarten mit verschiedenen Wahrnehmungsebenen, die sich jedoch nicht nach einem einfachen Schema, real - unreal, wahr - falsch, interpretieren lassen. So entspricht die Welt der indianischen Gesellschaft, die Baumgarten den imaginativen Bildern aus seinen Zeitreisen gegenüberstellt nicht den Ausdeutungsmustern für eine existierende Wirklichkeit aus westlicher Sicht. So wie im Text von A. Carpentier die Wirklichkeit des Dschungels hinter einer trügerischen Oberfläche verborgen bleibt, umgeben sich auch die einzelnen fotografischen Dokumente der Yanomami mit dem Geheimnis des Mehrdeutigen. Und war schon die große bildhafte Übersicht über ihr Alltagsleben auf der documenta X im Hinblick auf den ethnographischen Gehalt wenig aufschlußreich, so scheinen die hier versammelten Bilder in noch größerem Maße verschlüsselt.

Baumgarten entwirft in der Publikation ein kompliziertes Geflecht von Wirklichkeits- und Bedeutungsebenen, das einer unmittelbaren Auslegung nicht zugänglich ist und macht damit die Undeutbarkeit selbst zum Thema. Auf diesem Weg wird diese zur Metapher für die Unzugänglichkeit des Anderen, die Unmöglichkeit einer rationalen Vermessung des Fremden und zum Plädoyer für die Wahrung seines Geheimnisses.

Allerdings weist Baumgarten einen bereits in den mimetischen Prozessen seiner frühen Arbeiten angedeuteten Weg, der eine Annäherung an das Andere ohne rationalistischen Forschungstrieb möglich machen kann. Er verläuft über den Dialog mit der Kunst. Dies läßt sich an verschiedenen Beispielen des Bandes nachvollziehen.

²⁴³ Ebd., S. 8.

Die fotografische Dokumentation einer aus rotem Pigment akkurat geschichteten Pyramide auf einem mit groben Zweigen bedeckten, dunklen Waldboden (Abbildung 36)²⁴⁴ konnte im Kontext der Tonbildschau „EL DORADO“ gedeutet werden als eine neben vielen anderen Einzelbildern bestehende künstlerische Vorstellung, mit deren Hilfe Baumgarten die sukzessive Entdeckung und Besetzung eines imaginären Kontinents vollzieht. Hier steht das Bild für sich und entwickelt im Dialog mit einem Fotodokument seiner Reise eine eigene Bedeutung.

Die gegenübergestellte schwarz-weiß Aufnahme (Abbildung 37) zeigt einen erlegten Tucan und einen toten Fisch unter einer blutbefleckten Machete auf dem ebenfalls mit groben Blutspuren bedeckten Boden eines Einbaums.²⁴⁵ Zwischen Fisch und Tucan liegt ein Taschenmesser, rechts unten sind gerade noch die Zehen des Fotografen sichtbar,²⁴⁶ links oben in der Verlängerung der aufgereihten Gegenstände ein Stück seiner Sandalen. Die Fotografie erinnert an holländische Stilleben des 17. Jahrhunderts und wirkt im Zusammenhang mit der Fragilität und Vergänglichkeit der Pigmentpyramide wie ein „memento mori“, eine Warnung vor dem Untergang der Amazonas-Indianer, der Tiere der Region und einer ökologischen Katastrophe durch die Vernichtung des Regenwaldes. Darüber hinaus gemahnt das Bild auch an die Vergänglichkeit aller Kulturen und im Hinblick auf die Pyramide, die mühsam aus Naturprodukten errichtet, durch eine leichte Regung der Natur wieder zerstört werden kann, an die Empfindlichkeit und Fragilität einer Konstruktion „Kultur“ schlechthin. Es mag auch an jene untergegangenen Völker Südamerikas erinnern, deren Pyramiden, Städte und Paläste heute größtenteils von der Natur überwuchert worden sind.

²⁴⁴ „PYRAMIDE“ Pigment 1968-69, in: Baumgarten, 1985, S. 10. Die Aufnahme wurde von Baumgarten auch in der Tonbildschau „EL DORADO“ verwendet.

²⁴⁵ „EINBAUM“ *Río Yuruani* 1977, in: Baumgarten, 1985, S. 11.

²⁴⁶ Ob Baumgarten mit der Abbildung eines Teils seines Fußes an den Kanon surrealistischer Fotografien erinnern wollte, mag offen bleiben. Vergl. aber die Fotografie von Raoul Hausmann, ohne Titel, (nackter Fuß auf Sandstrand), abgebildet in: Deutsche Fotografie, Macht eines Mediums 1870-1970, Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997, S. 101 und die hiermit fast identische Aufnahme von Herbert Bayer „MeinFuß“ aus dem Jahr 1928 (Abbildung 38). Bemerkenswert erscheint, daß Baumgarten in einer frühen Gruppenausstellung (Kunstverein Hamburg, Haus am Waldsee Berlin, Westfälischer Kunstverein Münster, 1974) zusammen mit Herbert Bayer zu sehen war. Baumgarten war mit 10, Bayer mit 55 Arbeiten vertreten, darunter „Mein Fuß“. Vergl.: Leverkusen, Städt. Museum Schloß Morsbroich (Hrsg.), Medium Fotografie. Fotoarbeiten bildender Künstler von 1910 bis 1973, o.O. u. J. (Leverkusen 1973), S. 19-24 (Bayer), S. 104-107 (Baumgarten).

Auf der folgenden Doppelseite (vergl. Abbildung 35) setzte Baumgarten in die oberen Hälften zwei ein indianisches Ritual darstellende, kurz nacheinander entstandene Aufnahmen, die sich bei gleichem Gesamteindruck in Einzelheiten voneinander unterscheiden und so einen bestimmten Bewegungsablauf erkennen lassen.²⁴⁷ Den unteren rechten Teil der Doppelseite füllt eine Farbfotografie aus dem Jahr 1970. Sie zeigt die nackten Beine eines Mannes unterhalb der Knie, dessen Füße und Teile der Unterschenkel mit >urucú< gefärbt sind.²⁴⁸ Der Mann - vermutlich handelt es sich um Baumgarten selbst - steht auf unbehandeltem Betonboden, der parallel zur Oberkante des Bildes vor einem schmalen, dunklen Horizont abschließt (Abbildung 39a).

Baumgartens Anspielung auf Magrittes „Le modèle rouge“ aus dem Jahr 1935 (Abbildung 39) läßt Raum für weitläufige Interpretationen. So mag das Zitat generell auf die im Werk der Surrealisten immer auch mitgedachte Welt jenseits der Materialität anspielen, die sich in Traumbildern manifestiert und die durch das Zusammenfügen von Undenkbarem ins Bewußtsein gerufen werden soll. Die Verwendung des roten Pigments in der Vorlage des Bildes verweist jedoch nicht auf eine intendierte Immaterialität, sondern auf die ganz reale Welt der südamerikanischen Indianer, der Baumgarten zum Zeitpunkt des Entstehens der Aufnahme noch nicht begegnet war.

Baumgarten reproduzierte hier eine von Magritte Ende der zwanziger Jahre neu entwickelte Technik der Verschmelzung zweier Gegenstandsbereiche, die im Gegensatz zu seiner bis dahin verfolgten Methode, verschiedenartige Gegenstände nur additiv zusammenzufügen, eine stärkere Transparenz der gegensätzlichen Gestaltungsträger zuließ.²⁴⁹

²⁴⁷ „REAHU RITUAL“ *Wawewawe*, Baumgarten 1985, S.12-13.

²⁴⁸ Es handelt sich dabei um den roten Farbstoff der Samenkapsel des Strauchs „Bixa Orellana“. Fast alle südamerikanischen Indianer pflegen den Brauch der Körperbemalung mit dieser Farbe. Dies trug ihnen von den europäischen Entdeckern den Namen „Rothäute“ ein. Dieser Hinweis stammt von Baumgarten, Katalog documenta 7, Band 2, S. 40.

²⁴⁹ Magritte schreibt dazu in einem Brief vom November 1927 an Nougé: „Ich glaube, in der Malerei eine faszinierende Entdeckung gemacht zu haben: Bisher hatte ich zusammengesetzte Gegenstände verwendet, oder manchmal genügte auch die Situation eines Gegenstandes, ihn mysteriös zu machen. Im Verlauf der Recherchen aber ... fand ich eine neue Möglichkeit der Dinge: daß sie allmählich etwas anderes werden können, ein Gegenstand verschmilzt mit einem anderen Gegenstand ... Das ist, so scheint mir, etwas ganz anderes als das Zusammentreffen zweier Gegenstände, denn hier gibt es weder Bruch noch Grenze zwischen den beiden Materialien. Auf diesem Wege gelange ich jetzt zu Bildern, bei denen der Blick auf eine ganz andere Art als bisher 'denken' muß...“. Nach Uwe M. Schneede, *Befreiende Enthüllungen. Anmerkungen zu Rene Magritte*, in:

Anders als Magritte aber, dessen kombinatorische und metaphorische Bilderfindungen sich erst in den Köpfen der Betrachter zur Botschaft zusammensetzen sollten,²⁵⁰ stellte Baumgarten die Idee unmittelbar und unverhüllt in den Vordergrund: Das Zusammendenken westeuropäischer und indianischer Kulturen.

Ein wesentlicher Grund für die Wahl des Magritte'schen Zitates liegt möglicherweise auch darin, daß dessen Bilder immer auch unter dem Aspekt ihrer Zeichenhaftigkeit gesehen werden müssen. Überträgt man etwa den Gedanken der Unvereinbarkeit von Abbild und Abgebildetem, wie er in Magrittes Bild von 1929 mit der bekannten Formel „Ceci n' est pas une pipe“ zum Ausdruck kommt, auf Baumgartens Bild, so ließe sich die Aussage hinzudenken: „Dies ist keine Metamorphose“, sondern ihre Darstellung, die im Kontext der Verschmelzung zweier Kulturen die Möglichkeiten der Kunst reflektiert, das ansonsten Undenkbare zur Anschauung zu bringen. Dieser Verweis auf die Kunst ist der Idee verpflichtet, daß weder wissenschaftliche Forschungsstrategien und Erklärungsmuster noch individuelle Verstehensprozesse eine wirkliche Annäherung an das Fremde bewirken können, hierzu bedarf es einer Metasprache. Erst sie verlagert die Möglichkeiten eines Zusammendenkens der Kulturen auf eine Ebene, wo sich durch ein dialektisches Zusammengehen von Sinnen und Verstand neue Perspektiven ergeben und vielleicht auch die Möglichkeiten eines Dialogs.

Es erscheint vor diesem Hintergrund kaum als Zufall, wenn Baumgartens Abbildungen des Indianerrituals auf der gleichen Doppelseite (Abbildungen 35 und 40) eine Korrespondenz mit einem bedeutenden Werk europäischer Kunstgeschichte assoziieren: Rembrandts sogenannte „Nachtwache“ aus dem Jahr 1642 (Abbildung 41).²⁵¹ Es sind zunächst formale Parallelen, die auffallen: Das Gewirr der Lanzenstöcke, die scharfen hell-dunkel Kontraste und die auf beiden Bildern mit einer Schärpe auftretenden Figuren. Rembrandts „Nachtwache“ und Baumgartens Fotodokumente des 'Reahu Rituals' sind im Hinblick auf die Licht- und Schattenverteilung zwar unterschiedlich strukturiert, gemeinsam ist ihnen jedoch der durch eine

Rene Magritte und der Surrealismus in Belgien. Kat. Kunstverein und Kunsthaus Hamburg, Brüssel 1982, S. 53.

²⁵⁰ Ebd., S. 63.

²⁵¹ Rembrandt van Rijn, „Kapitän Frans Banningh Cocq gibt seinem Leutnant den Befehl zum Abmarsch der Bürgerkompanie“, 1642, Öl a. Lw., 359 X 438 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Überdachung bewirkte dunkle Hintergrund und die Konzentration des Lichtes auf den Vordergrund. Baumgarten läßt die Schattengrenze scharf im vorderen Drittel durch die Gruppe der Indianer hindurchlaufen, die wie die Soldaten bei Rembrandt in Bewegung sind und ihre hell aufleuchtenden Speere und Äxte schwingen. Die schräg stehende Sonne bestrahlt die nackten oder halbnackten Körper wie ein Scheinwerfer von rechts und läßt die beschienenen Hälften der Körper mit dem Halbdunkel des Hintergrunds verschmelzen. Wie auf Rembrandts Darstellung bilden sich links und rechts der Hauptgruppe Räume, die in die Tiefe führen, hinter dem Beil schwingenden Indianer ist ein Hund erkennbar, bei Rembrandt schiebt er sich rechts in den Vordergrund, und schließlich finden sich auf Baumgartens Fotografien auch zwei weibliche Personen, von denen die eine ein helles Kleid trägt, das durch eine über die rechte Schulter verlaufende Schärpe markiert wird - eine auffallende Parallelität zur Schärpe des Hauptmanns - die sich dann auf der zweiten, späteren Aufnahme als Trageband für ein auf dem Rücken getragenes Kind erweist.

Neben den formalen zeigen sich auch inhaltlich Parallelen.

Rembrandt malte das Ritual einer militärischen Ansammlung vor dem Aufbruch: Der Hauptmann gibt das Zeichen, hinter ihm und dem Leutnant beginnen sich die Mitglieder der Bürgerkompanie zu sammeln, aber die Formation ist noch nicht hergestellt. Die Schützen scheinen von allen Seiten herbeizueilen, es herrscht ein spannungsvolles Durcheinander, jeder sucht seinen Platz, die Personen überdecken und überschneiden sich wie die Lanzen im Hintergrund.²⁵²

Auch bei Baumgartens Bildern handelt es sich um die Darstellung ritueller militärischer Handlungen. Sie wurden von ihm in einer ausführlichen ethnographischen Beschreibung gewürdigt.²⁵³ Geschildert werden die äußerst aggressiven ritualisierten Kampfhandlungen zweier Dorfgemeinschaften, die häufig mit schweren Verletzungen, gelegentlich mit dem Tod einiger Männer endeten. Die Heftigkeit, ja Brutalität, mit der dabei die von ihren Frauen stets neu angestachelten Krieger in den verschiedensten Duellformen aufeinander einschlugen, mögen aus westlicher Sicht auf Unverständnis stoßen. Die Kämpfe folgten jedoch offensichtlich tradierten Regeln und wurden durch Schamanen kontrolliert.

²⁵² Vergl. Christian Tümpel, Rembrandt. Reinbek 1977, S. 85.

²⁵³ Baumgarten, 1982, S. 408-410.

Die inhaltliche Parallelisierung militärischer Traditionshandlungen aus westlichen und indigenen Kulturkreisen reflektiert den Versuch, sich den Kulturformen des Anderen nicht über wissenschaftliche Studien sondern über den Dialog mit der Kunst zu nähern. Die Tatsache, daß Baumgarten dennoch eine ausführliche ethnographische Beschreibung des Kampfrituals vornimmt, findet ihre Begründung darin, daß diese eine Ähnlichkeit der Bildinhalte erkennbar und damit die reflektierende Betrachtung des Anderen erst möglich macht. Dadurch kann eine bildlich-formale Annäherung behutsam und mit sehr zurückhaltend eingesetzten Mitteln geschehen.

Baumgartens inhaltliche und formale Parallelisierung des indianischen Rituals mit Rembrandts „Nachtwache“ und die vorangegangene Anspielung auf niederländische Stilleben mit ihren vielfältigen Bedeutungsebenen sind in ihrer Flüchtigkeit und scheinbaren Zufälligkeit nur Assoziationen, die beim Betrachten der Bilder aufkommen. Sie sind aber doch mehr als eine vielleicht nur intendierte Gewichtung des Ortes der Ausstellung, des Stedelijk Museums, Amsterdam, zu der das Buch entstanden war. Baumgarten verweist auf die raum-, zeit- und kulturübergreifenden Aspekte der Kunst und die in ihr liegenden Möglichkeiten, Erfahrungen auf dem ethnologischen Feld zu erlangen und umzusetzen, die mit empirisch-ethnographischen Methoden nicht erreichbar sind. Sie resultieren aus einer dialektischen Verbindung von Verstand und Gefühl, von Rationalität und Intentionalität und beruhen auf der Grammatik einer Sprache, die Einfühlung und Verständnis des Anderen ohne strukturelle Gewalt ermöglicht.

Daß dieser Dialog auch auf der Ebene der Artefakte selbst möglich ist, zeigt Baumgarten auf zwei Fotografien am Anfang des Buches.²⁵⁴

Auf dem oberen Teil der Seite ist die Installation „MOSKITOS“ (Abbildung 42) aus dem Jahr 1969 farbig abgebildet. Sie zeigt vor einer grünlich-gelben Wand einen diagonal nach rechts hinten verlaufenden groben, schmutzigen Heizkörper, auf dem sechs kastenförmige Weißbrote mit je zwei in den Seiten steckenden Taubenfedern in einer Reihe plaziert sind. Einzelne dieser Brote sind mit Rosinen gebacken, die wie Sinnesorgane in fremdartigen Tieren wirken, die Federn scheinen ihnen die Fähigkeit zum Fliegen zu verleihen.

²⁵⁴ „MOSKITOS“ 1969 und „BANANENVÖGEL“ Jagdamulette, in: Baumgarten 1985, S. 7.

Symetrisch unter Carpentiers Text setzte Baumgarten die schwarz-weiß Fotografie von zwei indianischen Jagdamuletten (Abbildung 43), die an einer Schnur befestigt, frei an einem unbearbeiteten Baumstamm unter dem Dach einer Hütte hängen. Sie bestehen aus jeweils 12 bis 15 Federn von etwa gleicher Größe, die nach einem nicht eindeutig erkennbaren Muster von allen Seiten in einen Träger gesteckt sind, sodaß fetischartige, in der Form nicht faßbare, fast materiellose, aber gleichwohl voluminöse Objekte entstanden, die darin Baumgartens „MOSKITOS“ ähnlich, wie Vögel aus einer anderen Welt erscheinen.

Diese merkwürdigen kleinen Wesen, deren Benennung an heiße, feuchte Landschaften, an Tropen und Dschungel erinnert, bestehen aus zwei Elementen, dem Weißbrot, in dem die Naturprodukte Rosinen und Mehl industriell verarbeitet sind und den Taubenfedern, die als Sinnbild für die Natur schlechthin gelten können.²⁵⁵ Baumgarten befaßte sich am Ende der 60er Jahre häufig mit diesen Objekten, die als Materialisierung der Idee einer Gegenüberstellung von Kultur und Natur aufgefaßt werden können (Abbildung 44).²⁵⁶

Friedrich Wolfram Heubach weist in seinem Essay zur Polarität von Natur und Kultur auch auf eine gewisse Komik in Baumgartens frühen Arbeiten hin und stellt resümierend fest, daß angesichts des Verlustes der oppositionellen Autonomie der Natur gegenüber der Kultur die Natur „allmählich komisch“ geworden sei, sichtbar etwa an dem „Schäferhund, der Pfötchen gibt“ oder dem „Sittich, der sprechen kann,“ Baumgartens frühe Arbeiten zeugten von dieser „traurigen Komik“ durch die Verbindung von Dingen, „die in ihren Bedeutungen nur einander entfernt, fremd oder gegensätzlich“ zu denken seien,²⁵⁷ etwa die Gegenüberstellung von parasitären Schwämmen und ihrer Metamorphose in einen menschlichen Arm²⁵⁸, der Verbindung von Grünkohl und Urwald²⁵⁹ oder die Verwandlung von Weißbrot und Taubenfedern zu „MOSKITOS“.

²⁵⁵ Zum Gebrauch der Federn bei Baumgarten vergl. Frederic Migayrou, *Une Physique des Segments*, in: *Des Arts*, Nr. 3/4, Oct. 1986, S. 10-11.

²⁵⁶ Die Fotografie von Candida Höfer zeigt Baumgarten 1969 bei einer Aktion in der Galerie Fischer. Eine größere Anzahl von „MOSKITOS“ befinden sich im Museum für Moderne Kunst Frankfurt/M.

²⁵⁷ Heubach, 1991, S. 338.

²⁵⁸ Vergl. die Arbeiten „PILZE; SCHWÄMME AM STAMM“ (Abb. 8) und „PILZE; SCHWÄMME AM ARM“ (Abb. 9).

²⁵⁹ Vergl. „AMAZONAS-KOSMOS“ (Abb.2) und „PALMEN, GRÜNKOHL“ (Abb. 22).

Heubach schreibt dann weiter:

„In diesen Arbeiten Baumgartens wird das Dissoziierte einander konfrontiert und erhält seine insgeheim gemeinsame Geschichte ein Bild. In ihm wird die dialektische Einheit des einst Entgegengesetzten erzählt. - Und vielleicht [wird] die anschauliche Erkenntnis möglich, daß jene Oppositionen nie so sehr von konkreten Widersprüchen handelten, sondern immer eine gemeinsame Bedeutung meinten, und daß inzwischen selbst der einstmalen konkrete und sicher bedeutende Widerspruch zwischen Kultur und Natur nurmehr eine gesuchte Bedeutung, - eine Stimmung ist.“²⁶⁰

Heubachs Analyse bedarf jedoch einer Ergänzung, die ihre Bedeutung gerade vor dem Hintergrund der Gegenüberstellung von Baumgartens „MOSKITOS“ und den indianischen Jagdamuletten erhält. In der Genese der westlichen Kultur ist die Kunst immer auch ein Mittel gewesen, Herrschaft über die Ängste zu erlangen, die Kräfte der Natur zu bannen und sich der diesseitigen oder jenseitigen Lebensexistenz zu versichern. Die bildmäßigen Beschwörungen des Jagdglücks in vorgeschichtlichen Höhlenzeichnungen legen dafür ebenso Zeugnis ab wie die religiöse Funktion der Kunst über lange Jahrhunderte hinweg.²⁶¹ Wie Baumgartens Lehrer Josef Beuys, der an die Kraft des Mythos in der Kunst erinnerte, indem er die Welt der Geister und Schamanen reflektierte und Filz und Fett in ihrer lebensspendenden und -erhaltenden Kraft künstlerisch verarbeitete, mag Baumgarten bei den „MOSKITOS“ auch an die faktische und mythologische Bedeutung des Brotes in der Menschheitsgeschichte gedacht haben²⁶² und an die vielfältige Verwendung von Federn in den Mythologien aller Kulturen und Epochen. Zugleich schärft er aber auch die Erinnerung an die ursprüngliche Verwurzelung der Kunst in den beschwörenden und die Natur besänftigenden Ritualen der Völker und die Gestaltung der hierfür notwendigen magischen Objekte. In dieser Erinnerung trifft sich Baumgartens Idee mit den ihrer Funktion nach unbeschädigten Jagdamuletten der Indianer. In ihrer ästhetischen Wirkung gleichermaßen überzeugend, unterscheiden sich die „MOSKITOS“ von den Kultobjekten der Yanomami dadurch, daß sie als Artefakte innerhalb eines künstlerischen Prozesses definiert sind und ihnen damit potentiell ein „Mehrwert“ an Sinn zukommt, der über die materielle Erscheinung hinausgeht. Auch wenn der

²⁶⁰ Heubach, 1991, S. 338-339.

²⁶¹ Vergl. Siegfried Giedion, Die Entstehung der Kunst. Ewige Gegenwart. Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel, Köln 1964.

²⁶² Zu denken ist etwa an die Wandlung des Brotes in den Leib Christi bei der Eucharistie-Feier in der katholischen Kirche.

Sinn notwendigerweise offen bleibt für verschiedene Deutungen und die Jagdamulette keiner Interpretation bedürfen, weil in ihnen Wesen und Erscheinung zur Deckung kommen²⁶³, vollzieht sich hier doch ein Dialog zwischen den Kulturen. Es ist die Kunst, die gleichermaßen auf der Ebene der Symbole ein Zusammenkommen im Dialog ermöglicht, wie sie andererseits durch die Möglichkeit der Reflektion dieses Vorgangs den von Heubach beklagten Verlust der Distanz zwischen Kultur und Natur und zwischen dem Anderen und dem Eigenen wiederherstellen kann.

3.3.2. „MAKUNAIMA“

Ein weiteres Beispiel für eine zweckfreie, empathische Annäherung an das Leben der Yanomami im Kontext der Kunst zeigt sich in Baumgartens Publikation „MAKUNAIMA“.²⁶⁴ Anlässlich einer Ausstellung in der Marian Goodman Galerie, New York, entstanden, beinhaltet sie 16 schwarz-weiß Fotografien, die die in die englische Sprache übersetzte Erzählung „Los Advertidos“ von Alejo Carpentier begleiten. Im Text wird die indianische Variante des alttestamentarischen Mythos der Sintflut vorgestellt und von dem Versuch berichtet, Tiere und Menschen in der Arche Noah zu retten. Carpentier schildert das letztlich vergebliche Bemühen der Menschen, unter dem Eindruck der Großen Flut zu einem gemeinsamen, friedvollen Miteinander zu kommen.

Baumgartens Fotografien dokumentieren, unabhängig von Carpentiers Erzählung, die Ankunft der Yanomami in der Nähe ihres Heimatdorfes, nachdem sie zwei Monate im Regenwald mit Sammeln und Jagen verbracht haben. Am Schluß des Buches erläutert Baumgarten, was auf den Bildern geschieht:

„Balancing all their possessions on their backs, their babies on their hips,
the women leave the canoes.
The Yanomami from Kashorawe-theri have roamed the forests; now they are
back from their two full moon wayumi of gathering and hunting.
Exhausted, they climb the muddy river bank.

²⁶³ Vergl. Stephan Schmidt-Wulffen, Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Köln 1987, S. 42. Schmidt-Wulffen hebt hier den Gedanken heraus, daß die Idee der Täuschung typisch abendländisch sei und auf der „Trennung zwischen Wesen und Erscheinung“ beruhe. In der Kultur der Naturreligionen sei dagegen die Erscheinung das Wesen, bei deren Simulation auch die Wirkung gesichert sei.

²⁶⁴ Baumgarten, „MAKUNAIMA“, New York, 1987.

After a short walk, they reach the big circle of the shabono.
 With the glowing embers which they had carried with them from the day of
 their departure, they rekindle the cold fireplaces.
 Already in the rising smoke, the first bodies are swaying in their
 hammocks.²⁶⁵

Als Frontispiz steht die Aufnahme eines polnischen Ozeanfrachtschiffes, das den Atlantik auf der Route Hamburg - Venezuela überquert. Dem folgen zwei Fotografien, die Ankunft und Festmachen der Kanus der Yanomami auf einem Fluß zeigen.

Die nächsten elf Bilder variieren nur ein Thema: Frauen klettern mit schweren Körben auf dem Rücken, teilweise zusätzlich Kleinkinder am Körper tragend, den steilen Hang der Uferböschung empor (Abbildungen 45 a bis f). Zwei Landschaftsausschnitte, die die Indianer beim Ersteigen der Uferböschung in einer leicht verbreiterten Perspektive zeigen, beenden die Reportage.

Der Eindruck, den die Bilder hinterlassen, ist alles andere als fremdartig, sie wirken sogar auf eine eigenartige Weise vertraut. Es ist die Frage, ob sich für das Andere in diesen Bildern überhaupt ein Ausdruck finden läßt. Die Fremdheit des Andersartigen, wie sie in einigen Fotografien aus der Arbeit „VAKUUM“ zum Ausdruck kommt, fehlt hier. Wenn überhaupt, dann erscheint es auf den ersten Blick in Gestalt des undurchdringlichen Blätterdickichts, das die steilen Pfade zum Dorf einrahmt, als eine Natur, der sich der Mensch stets entgegenstellen muß, will er überleben.

Im Gegensatz zu seiner üblichen Praxis, eher Weitwinkeltechnik einzusetzen, rückt Baumgarten hier die Frauen bildfüllend in die Mitte. Der Anblick ihrer nackten, unter der einschnürenden Last gebeugten Körper und der bloßen Füße auf den scharfgratigen Zweigen des Waldbodens wecken Mitempfinden beim Betrachten, ohne daß dieser Eindruck mit den formalen Mitteln einer Ikonographie des Leidens erreicht würde. Die Gesichter der Frauen bleiben meist verborgen, die Schraffuren ihrer Körperbemalungen lassen sie fast eins werden mit ihrer Umgebung.

In seinem ethnographischen Bericht „DIE NAMEN DER BÄUME“ beschreibt

²⁶⁵ Ebd., S. 36.

Baumgarten das Bild einer dieser Frauen (Abbildung 45 f):²⁶⁶

„Wie sie, so kehren auch die übrigen Frauen aus *Kashorawë* schwer beladen nach sechswöchigem Sammeln in den Wäldern zum *shabono* zurück. Kitama trägt die typische rotbraune Körperbemalung der Frauen ... aus *nana* (Onoto), der roten Farbe aus den Samenkapseln der *Bixa orellana*, die mit Ruß zum edlen Rotbraun abgetönt wird. Eine soeben gefangene, gelb-hellgrüne Schlange für die Küche hält sie in ihrer rechten Hand. Der schwere Korb ..., mit sämtlichem Besitz ... und Gesammeltem, wird an einem breiten Rindenstreifen über dem Kopf gehalten. In den Mundwinkeln, dicht unter der Unterlippe und quer durch die Nase stecken kleine entrindete Holzstäbchen ..., ein beliebter Schmuck der Frauen. In ihren durchbohrten Ohrläppchen hat sie ... Palmblattfasern, die sie nach einigen Tagen durch frische ersetzt. Die Glasperlen für die Halsketten stammen aus den Missionen oder den Rucksäcken der Anthropologen.“²⁶⁷

Die Beschränkung auf das eine Thema, die Ankunft der Yanomami nach zweimonatiger Nahrungssuche im Dschungel und der beschwerliche Aufstieg ins Dorf, weckt Empathie. Durch die Sachlichkeit von Bildreportage und ethnographischer Schilderung werden Nahrungssuche und Heimkehr zu einer universellen Metapher für die Mühsal menschlicher Existenz schlechthin. Unwillkürlich erinnern die den Berg hinaufsteigenden Frauen an den antiken Mythos des bis in alle Ewigkeit den Stein wälzenden Sisyphos. Damit schiebt sich das Gemeinsame existentieller Erfahrung vor das Trennende der unterschiedlichen Kulturen. Nicht das Fremde erscheint plötzlich in europäischen Augen als das Wesentliche in diesen Bildern, sondern das immer schon Bekannte, das selbst auch Erlittene.

Mit dem hier seriell entwickelten Motiv des unter schwerer Last gebeugten Frauenkörpers greift Baumgarten zudem wieder auf ein Bildvokabular aus der europäischen Kunstgeschichte zurück. Er scheint bestimmte Formgebungen des Körpers aufzunehmen, wie sie vor allem in der Zeit Frankreichs um die Mitte des 19. Jahrhunderts Verwendung fanden (Abbildung 46), „...die gebeugte, gedrückte Haltung der von der Arbeit Heimkehrenden oder in der Arbeit erschöpft und keuchend Ausruhenden oder des im Tun Gebeugten und Bedrückten - die Wäscherin von Daumier, die

²⁶⁶ „KITAMA“, Baumgarten, 1982, Abbildung 283. Die Fotografie ist nicht in das Buchprojekt „MAKUNAIMA“ aufgenommen.

²⁶⁷ Baumgarten, 1982, S. 404.

Ährenleserinnen, Holzholerinnen, der Mensch mit der Hacke von Millet, die Steinklopfer von Courbet...“.²⁶⁸

Allerdings fehlt den Bildern der Yanomami die Millet häufig nachgesagte Sentimentalität, mit der er „Form und traditionelle Bildschönheit ... auf die Natur dieser mühseligen Welt“²⁶⁹ anwendet. Dies mag an dem kühlen Reportagestil Baumgartens liegen und der Art, in der er die Heimkommenden mit ihrer Umgebung optisch fast verschmelzen läßt. Sie erscheinen dann nämlich nicht mehr als sich in der Natur mühsam behauptende Bewohner eines feindseligen Tropenschungels, sondern sie sind als Teil in die sie umgebende Natur eingeschlossen. So haftet ihrer Mühsal ein Stück Selbstverständlichkeit an, eine Klaglosigkeit, die vielleicht am treffendsten durch den häufig zitierten letzten Satz in Camus' Essay über den „Mythos von Sisyphos“ gekennzeichnet wird: „Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.“²⁷⁰ Ein Glück jedoch, das nicht als Projektionsfläche für zivilisationsmüde Europäer taugt. Courbets „Steineklopfer“ oder „Getreidesieberinnen“ und Millets Landarbeiterinnen sind nicht als verklärende Zustandsbeschreibungen der unteren Schichten zu deuten, sondern als Formen einer realistischen, humanistischen Bestandsaufnahme. Sie wenden sich nicht „an die Natur als eine Zuflucht des Geistes, sondern an die Arbeiter als einen Stand und eine Realität des Lebens ... , für die sie durch die Form der Kunst einen Rang im Leben“ fordern.²⁷¹ In diesem Sinne sind Baumgartens Bilder als Dokumente zu verstehen, die der Forderung nach Autonomie und Unversehrtheit der indianischen Völker in Form eines buchstäblich „a n d e r e n“ Lebens Nachdruck verleiht.

Bemerkenswert ist, daß Baumgarten immer auch den formalen Aspekten der Buchgestaltung einen hohen Stellenwert zugemessen hat.

Die Weichheit der Kontraste und die leichte Unschärfe der Konturen, die mit einzelnen Bewegungsunschärfen einhergeht, weisen darauf hin, daß es sich bei den Bildern um Ausschnittvergrößerungen handelt, die in unterschiedlichen Formaten auf jeder Seite mit jeweils veränderten Abständen zu den Seitenrändern hin plazierte wurden. Keine Fotografie

²⁶⁸ Richard Hamann, Geschichte der Kunst, Berlin 1933, S. 800.

²⁶⁹ Ebd., S. 802.

²⁷⁰ Albert Camus, Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde, Hamburg 1959, S. 101.

²⁷¹ Hamann, 1933, S. 804.

befindet sich symmetrisch in der Mittelachse des Blattes, die Breite der Ränder variiert, einzelne Aufnahmen sind über die Mitte hinaus gedruckt, füllen einen Teil der gegenüberliegenden Seite oder überlappen sich mit der Textur. Gleiches gilt für den Text, auch die Schriftblöcke halten unterschiedliche Maße zu den Rändern und den Bildern ein. Dadurch entsteht, wo auch immer das Buch aufgeschlagen wird, der Eindruck einer Asymmetrie und damit eine durchgängige optische Spannung, die sich jedoch in der stets ausgewogenen Flächenstruktur von Bild und Text auf jeder Doppelseite wieder auflöst.

Dieser Wechsel von Asymmetrie und formaler Strenge, von Bewegung und ruhiger Ausgewogenheit, steht in einem gewissen Gegensatz zu der sachlichen Reportage. Er nimmt den Fotografien ein wenig von ihrem dokumentarischen Charakter, läßt sie in ihrem künstlerischen Eigenwert erscheinen und weist einmal mehr auf Baumgartens Einbindung seiner inhaltlichen Aussagen in Formen des künstlerischen Dialogs, der mit der einzigen farbigen Abbildung des Buches, eines Details seiner Arbeit „STANZA DI RHEINBERG (South American Menagerie)“ auf den letzten Seiten einen Höhepunkt erreicht (Abbildung 47).

Baumgarten bestrich 1984 die Wände eines Raumes des inzwischen renovierten und als Museum für zeitgenössische Kunst ausgebauten Castello Rivoli in Turin mit einem dunkelblauen Pigment, auf die er, schwarz auf weißen Rechtecken abgesetzt, die Namen von Tieren aus dem südamerikanischen Regenwald schrieb: Caimán, Zapallo, Pekari, Manita, Jabuti, Danta, Colibri. Einzelne in die Wand gesteckte rote Federn setzten farbliche und skulpturale Akzente. Der über den Buchfalz hinausgehenden Abbildung stellte er auf der weißen Fläche der Buchseite zusätzlich die Namen Jaguar, Tortuga, Anaconda, Aguti, Ara Tucan und Cocuyo in unterschiedlichen Schriftgrößen entgegen.

Nach all den Bewegungen, die dieses Buch formal und inhaltlich bestimmen, Asymmetrien von Text und Bild, die Reisen durch Zeit und Raum, beginnend mit der Reise Baumgartens über den Ozean, das Nomadisieren der Yanomami und der beschwerliche Weg auf dem letzten Stück in ihr Dorf, erscheint nun auf der letzten Seite ein ruhiges und meditatives Bild, in dem sich keine Richtung ausmachen läßt und das in seiner Flächigkeit und Farbigkeit ganz auf sich und die Tiere bezogen ist, die Baumgarten hier wie in einer Arche versammelt hat. Die wenigen Ausschnitte der Fresken des Castello auf dem

oberen und unteren Bildrand mit Vögeln, einem Hund und kleinen Naturstücken erinnern an die den Arche-Noah-Mythos nachvollziehenden Paradiesbilder des 17. Jahrhunderts und nehmen Bezug auf die Erzählung A. Carpentiers. Der Titel „STANZA DI RHEINSBERG“ (Südamerikanische Menagerie) signalisiert ein Ankommen zu Hause,²⁷² für den Künstler wie für die in seine Menagerie aufgenommenen Tiere. Der Ausblick durch das Fenster auf eine einzeln stehende Fichte und eine durch Dunst verhüllte Waldlandschaft bringt ein romantisches Sehnsuchtsmotiv mit ins Bild. Allerdings sind die Fensterflügel im Gegensatz zu den Vorbildern geschlossen. Das verstärkt den Arche-Gedanken und gibt einem Pessimismus Ausdruck, der bezeugt, daß gefährdete Tiere und Völker nur noch in den Archen der Künstler, in ihren Schriften und Bildern überleben können.

3.4. Namen - Orte - Zeiten

Nach seiner Rückkehr aus dem Amazonasgebiet verarbeitete Baumgarten seine Eindrücke in ethnographischen Aufzeichnungen und fotografischen Dokumenten, die er in jeweils unterschiedlichen Präsentationskontexten in kritischer und künstlerischer Absicht vorstellte. In seinen Bucharbeiten nutzte er dabei die Folie europäischer Kunst, um die Fremdheit des Anderen verstehbarer zu machen.

Schon in seinen frühen Arbeiten ist deutlich geworden, daß die Namen von indigenen Völkern, von Bäumen und Tieren Südamerikas für Baumgarten eine eigene ethnographische und künstlerische Qualität besitzen.²⁷³ Unübersehbar ist jedoch, daß in seinen, auf das Leben in der Gemeinschaft der Yanomami folgenden Arbeiten den Namen eine größere Bedeutung zukommt. Als Schriften mit der Architektur von Museen und Ausstellungsgebäuden verknüpft und in der typographischen Ästhetik künstlerischer Bücher erlangen die Namen eine vorher so nicht vorhandene Erhabenheit ausstrahlende Repräsentanz.

Auf einer weiteren Ebene sprechen die Namen von einer Begegnung der Kulturen. Dies ist vor allem eine historische Aufarbeitung, die von den

²⁷² „Stanza“ (ital.): Wohnort, Zuhause. Rheinsberg/Brandenburg ist der Geburtsort Baumgartens.

²⁷³ Vergl. etwa die Arbeit „AMAZONAS - KOSMOS“ (Abbildung 2).

Anfängen der Entdeckung der Neuen Welt bis zur Kolonisierung Amerikas reicht. Am Beispiel der Namen reflektiert Baumgarten das Verhältnis von Siegern und Besiegten, von Besetzern und Besetzten, von Kolonisatoren und Unterdrückten.

In der künstlerischen Realisierung erinnert Baumgarten auf einer dritten Ebene an die frühneuzeitliche Kunst der Kartographie, die die geographischen Projektionen mit den Mythen und Fiktionen des Anderen zu einer „Erfindung“ neuer Kontinente verknüpft.

3.4.1. Musealisierung der Namen

1982 malte Baumgarten als Beitrag zur documenta 7 dreizehn Namen südamerikanischer Eingeborenengesellschaften in das Halbrund der Kuppel des Kasseler Fridericianums (Abbildung 48).²⁷⁴

Im Katalog erläuterte er:

„Diese Namen, Eigenbezeichnungen einiger südamerikanischer Stämme, stehen hier stellvertretend für viele weitere indianische Gesellschaften Guyanas, Amazoniens, des Mato Grosso und Grand Chaco.

Die rote Mineralfarbe der Buchstaben ... verweist auf den Brauch fast aller dieser Populationen, sich mit Urucu, dem roten Farbstoff aus den Samenkapseln des Strauchs Bixa Orellana, zu bemalen oder einzureiben. Dies hat ihnen bei den ersten Begegnungen mit den Europäern den Namen Rothäute eingetragen.

Neben der Würdigung dieser sogenannten Primitiven Kulturen ist es auch eine Arbeit, die den Versuch macht, innerhalb des klassizistischen Gebäudes (Fridericianum), an signifikantem Ort in klassischer Form durch diesen Fries die Architektur sichtbar zu machen.“²⁷⁵

Schriften in Kuppeln erinnern an Verkündungen von überdauernder Gültigkeit oder ein Pantheon mit Namen ehrenvoller Persönlichkeiten, die dem kollektiven Gedächtnis erhalten bleiben sollen. Baumgarten durchbricht hier die konventionellen Sehgewohnheiten, indem er unbekannte, fremd klingende Namen in eine traditionell abendländische Form der Ehrung einbezieht. Baumgartens Hinweis, daß es sich dabei um südamerikanische Indianervölker handelt, beantwortet nicht die Fragen, die

²⁷⁴ „MONUMENT FÜR DIE INDIANISCHEN NATIONEN SÜDAMERIKAS“ 1978-82, UrucuPigment.

²⁷⁵ Baumgarten, Monument für die indianischen Nationen Südamerikas, in: Documenta 7. Katalog, Band 2, S.40.

sich beim Betrachten der Namen ergeben: Fragen nach der Existenz der Völker, ihrer Geschichte und Verbreitung. Doch Baumgarten bleibt die Antwort schuldig. Die Namen stehen mit ihren fremden Lauten ohne jeden Bezug nebeneinander. Sie wirken wie Beschwörungsformeln, einem Menetekel²⁷⁶ gleich, weil sie sich als Schriften präsentieren, deren Sinn nicht unmittelbar erfaßt wird.

Baumgarten geht es um die Würdigung indigener Stämme und ihre Aufnahme in das Pantheon berühmter Namen. Sie stehen für viele, die seit den ersten Begegnungen zwischen der Alten und der Neuen Welt entdeckt und im Laufe der Kolonisierung verschwunden oder vernichtet worden sind. Der klassische Ort und die puristische Form der Gestaltung verleiht den Namen die Würde und Größe eines Denkmals.

Zugleich ruft Baumgarten durch den Gegensatz von Erhabenheit der Form und vermittelter Information widersprüchliche Gefühle hervor: Verbinden sich doch bis heute mit den Namen indianischer Stämme Vorstellungen von Unterentwicklung und Primitivität aber auch von Bedrohtheit und Anfälligkeit, wenn diese mit westlichen Kulturen zusammentreffen. Beide, die Stereotypen von einer natürlichen Hierarchie der Kulturen und das Wissen um die Bedrohung nativer Populationen angesichts der sich bis in die letzten Winkel der Erde ausbreitenden westlichen Zivilisation, kontrastieren mit der Stabilität und Erhabenheit, die Baumgarten den indianischen Völkernamen in dem Installationskontext verleiht. Aus dieser Spannung erwachsen Fragen nach der Zuverlässigkeit des eigenen Urteils, nach der Stellung der eigenen gegenüber anderen Kulturen und nach dem Verhältnis von Rationalität und Mythos.

Die Schrift an der Wand der Kuppel ist daher weniger Menetekel, wie Diwo vermutet, auch nicht eine Elegie auf versunkene Kulturen. In ihrer massiven Präsenz und Würde wirken die Namen eher herausfordernd als klagend und eher gegenwartsbezogen als historisch. Obwohl Baumgarten in seiner Erklärung, mit dem Namensfries Architektur in klassischer Form sichtbar machen zu wollen, gerade den historischen Ort anspricht, erscheint hier Geschichte nicht als dominierendes Bild. Zwar konfrontiert er verschiedene historische Felder, er setzt sie jedoch nur als reflexive

²⁷⁶ Diesen Begriff benutzt Diwo im Zusammenhang mit Baumgartens Kasseler Arbeit. Auch Thomas Wagner hat den Gedanken des Menetekels in einem Aufsatz zu Baumgartens Publikation „EKLIPSE“ aufgenommen. Vergl. Diwo, 1993, S. 141 und Thomas Wagner, Schrift an der Wand. In: Baumgarten 1997, S. 8.

Elemente ein, sodaß sie gleichsam als Folie erscheinen, auf der die Namen ihre Gegenwartswirkung entfalten, wobei die Unschärfe dieser historischen Felder kontrastreich mit der Klarheit der Schrift und der Purität der Installation korrespondiert.

Namen sind immer an Orte und Zeiten gebunden, sie verweisen auf die jeweils gegenwärtig gewesenen Völker und auf die Orte, an denen sie gelebt haben. Damit reflektieren sie im Grundsatz auch immer eine empirisch wahrnehmbare historische Wirklichkeit. Wenn Baumgarten die präzisen Angaben von Ort und Geschichte verweigert, so geschieht dies, um eine durch ethnographische Verweise fast zwangsläufig in den Vordergrund tretende kulturelle Hierarchisierung zu verhindern. Dadurch erlangen die Namen im Kontext des Museums eine Erhabenheit, die sie in ethnographisch erläuternden Zusammenhängen nicht erreichen würden. Zwar wären vielfältige historische Beziehungen und Verflechtungen denkbar, sie bleiben jedoch ungewiß. Die hinter den Namen stehende Realität früherer oder gegenwärtiger Gesellschaften bleibt unbekannt, wie sie vor ihrer Entdeckung durch die abendländischen Eroberer gewesen ist. Die Namen erlangen einen Nimbus von Zeitlosigkeit, sie wirken wie Spuren, die an versunkene Erzählungen erinnern. Damit erhalten die Völker etwas von dem Mythos zurück, der ihnen von der westlichen Kultur genommen wurde. Im Zusammenhang mit der Verwendung der roten Mineralfarbe genügen dann Baumgartens knappe Hinweise auf die Entstehung des Begriffes „Rothaut“ um die Problematik der Begegnung der beiden Kulturen und ihre Geschichte assoziativ zu binden. Diese Andeutungen lassen nicht mehr als nur eine Ahnung von den Repressionen aufkommen, die die Ureinwohner durch die westliche Kultur erlitten haben. Hal Foster verwendet dafür die Metapher von der „halluzinierten Rückkehr der Unterdrückten“, mit der gleichsam „das andere Gesicht der Aufklärung der Alten Welt als das einer Eroberung der Neuen Welt“ erscheint.²⁷⁷

Baumgarten hebt hervor, daß es sich bei den Namen um „Eigenbezeichnungen“ südamerikanischer Stämme handelt, also nicht um Benennungen europäischer Forscher und Entdecker. Damit berührt er die zentrale Bedeutung der Namen bei den ersten Begegnungen zwischen den Kulturen der Alten und der Neuen Welt.

²⁷⁷ „Here, as if in a hallucinated return of the repressed, the other face of Old World enlightenment appeared as New World Conquest.“ Foster, 1993, S. 7.

Es waren die wichtigsten Maßnahmen der frühen Entdecker, Land, Pflanzen, Tiere und Menschen möglichst unverzüglich mit Namen zu belegen. Es war die einzige Methode, Ordnung in eine unbekannte Welt zu bringen. Namen schafften Orientierungen, waren Voraussetzung für die Schaffung von Ordnungssystemen, knüpften Netze des Wissens und ermöglichten es, über die Neuentdeckungen zu reden und zu schreiben. Erst durch Namen werden Dinge und Menschen existent und beschreibbar. Etwas, das keinen Namen hat, existiert nicht.

Mit seinem Interesse an Namen indianischer Völker, an Tieren und Bäumen aus ihrem Kulturkreis und ihrer Monumentalisierung in Buch und Museum thematisiert Baumgarten ein zentrales Phänomen aller Kulturen. Sein ausdrücklicher Hinweis auf die Eigenqualität der verwendeten Namen lenkt den Blick jedoch auf die besitzergreifende Benennungspraxis der westlichen Entdecker.

So beschreibt Tzvetan Todorov Columbus als einen Namensfetischisten, der während seiner Reisen von einem wahren Benennungsrusch ergriffen wurde.²⁷⁸ Er fühlte sich als Schöpfer einer „jungfräulichen Welt“, für die er, um sie in Besitz zu nehmen, nur die Namen auswählen mußte, in dem klaren Bewußtsein, daß die Plätze zuvor bereits mit den Eigenbenennungen der Eingeborenen belegt worden waren.²⁷⁹

Owens nannte dies eine visualistische Konzeption der Sprache, einen visuellen Reduktionismus, bei der die Neue Welt nichts weiter darstellte als eine Abfolge von Plätzen und Ausblicken, die benannt werden mußten. Es sei nicht so, daß Columbus - wie Todorov vermutet - einfach nur an einer Kommunikation mit den Indianern uninteressiert gewesen sei, vielmehr habe er gar nicht mit ihnen kommunizieren können, weil er sie, indem er sie in erster Linie als zu benennende Objekte betrachtete, von vornherein stumm gemacht habe.²⁸⁰ Baumgarten läßt sie durch Namen und Begriffe wieder sprechen, als Echo einer sprachlichen Besetzung, die parallel zu der realen Besetzung erfolgte.

In seiner Arbeit „Señores Naturales“ („AMERICA Südmeer - VENEZUELA Zimtland VENEZIA Eldorado“), die er als deutschen Beitrag auf der Biennale

²⁷⁸ Vergl. Tzvetan Todorov, Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen, Frankfurt/M. 1985, vor allem den Abschnitt: „Colón als Hermeneut“, S. 23-46.

²⁷⁹ Ebd., S. 38.

²⁸⁰ Owens, 1993, S. 103.

Venedig 1984 vorstellte, hat Baumgarten die kulturelle Differenz in der Bezeichnung der Dinge und die Vereinnahmung der Neuen Welt durch die Benennung der westlichen Entdecker sehr subtil und, wie häufig erst auf den zweiten, genaueren Blick hin erkennbar, aufgespürt.

In den Boden des Pavillons ließ er die Namen der sieben großen Flüsse des Amazonas- und Orinokosystems, „Purus“, „Tapajos“, „Orinico“, „Tocantins“, Vaupes und „Xingu“ ein. Sie alle waren ausgerichtet auf den „Amazonas“, der als Name in die Apsis des Hauptraumes eingeschrieben war. Davor, gleichsam in der Vierung, unter einer imaginären Kuppel, verband der Name „America“ (Abbildung 49) die beiden Durchgänge zu den anderen Räumen des Pavillons. Den Schriften, die in Marmorplatten eingraviert und mit Kunstharz ausgegossen waren, standen vier von Baumgarten gestaltete abstrakte Embleme gegenüber, die Jaguar, Adler, Kaiman und Schildkröte repräsentieren sollten. Das Material des polierten Marmors war - zum Teil unter Mitwirkung von Baumgarten - in den Steinbrüchen der Umgebung zugeschnitten und bearbeitet worden.²⁸¹

Wie bei der documenta 7 griff Baumgarten auch auf der Biennale architektonische Elemente des Ortes der Ausstellung auf. Er schuf die Formen der Piktogramme in Anlehnung an die Drainage-Schlitze und eingelegten Ornamente, die sich auf den Straßen, Plätzen und Gebäuden Venedigs finden²⁸² und verband sie mit Bezeichnungen, die dem Namensrepertoire der westlichen Welt entstammten. Er konfrontierte damit auch die westliche Schriftkultur mit einer schriftlosen Kultur und erinnerte so daran, daß die Existenz von geographischen Räumen, aber auch von Tieren, Pflanzen und Menschen in der westlichen Kultur an Benennungen mit Schrift und Namen geknüpft sind, während schriftlose Kulturen häufig inhaltsreiche symbolische Formen und Bezeichnungen als Mittel der Realitätsaneignung und Verständigung verwenden. Daher verbarg sich hinter der westlichen Benennungspraxis in der Neuen Welt ein hohes Maß struktureller Gewalt, denn die ursprünglichen Namen topographischer Plätze bildeten ein Identitätsmuster, das durch die Neubenennung zerstört wurde. Dieses Gewaltmonopol durch Benennung machte Baumgarten in seiner Biennale-Installation exemplarisch deutlich. Der Schriftzug „AMERICA“ steht in dieser Arbeit nicht nur als „übergeordnete Zeile“ in einer „graphisch

²⁸¹ Zacharopoulos, 1985, S. 92.

²⁸² Anne Rorimer, Lothar Baumgarten in Pittsburgh. The Tongue of the Cherokee, in: Parachute 58/1990, S. 8.

konstruierten Topographie“,²⁸³ sondern verweist in seiner Bedeutung zugleich auf ein kompliziertes Beziehungsgeflecht zwischen dem Ort der Ausstellung und der Vereinnahmung der Neuen Welt durch den Mechanismus der Benennung.

Zunächst erinnert die Bezeichnung „AMERICA“ an die Namensfindung, die völlig unspektakulär verlief. Der Lothringer Buchhändler und Kartograph Martin Waldseemüller (1470-1518), der 1507 unter seinem gräzisierten Namen Hylacomylus die Reisen des Amerigo Vespucci (1451-1512) herausgebracht hatte, veröffentlichte im gleichen Jahr eine zum Aufkleben auf einen Globus vorbereitete Weltkarte, auf der erstmalig der neue Kontinent namentlich genannt wurde. In einem begleitenden Text schlägt Waldseemüller vor, das Land zu Ehren des italienischen Kosmographen „America“, das heißt, Land des Amerigo, zu nennen.²⁸⁴ Dieser Name hat sich schnell eingebürgert und erschien trotz anfänglicher spanischer Widerstände seitdem auf allen neuzeitlichen Weltkarten.

Bei der Namensgebung des Amazonas hat ein antiker Mythos Pate gestanden. Sein Entdecker, der spanische Konquistador Francisco de Orellana, benannte ihn nach den kriegerischen Frauen, auf die er während seiner Expedition traf und die ihn an die Amazonen der griechischen Sage erinnerten.²⁸⁵

Eine weitere Spur, die offenlegt, wie sich Benennungen als kulturelle Besetzungen enthüllen, läßt sich in den Namen Venezuela und Venezia verfolgen. Vespucci, der 1499 die nördliche Küste Südamerikas erreicht hatte, entdeckte Häuser von Eingeborenen, die scheinbar im Wasser schwammen, tatsächlich aber auf Stelzen gebaut waren. Das erinnerte ihn an Venedig, und er nannte diesen Platz „Venezuela“, Klein Venedig.²⁸⁶

„AMERICA -VENEZUELA-VENEZIA“ sind die im Titel versteckten Spuren einer Vereinnahmung der Neuen Welt durch die Ideen der Namen. In der visuellen Präsentation von Namen und figurativen Zeichen im Boden des Pavillons wird die Gegensätzlichkeit der Kulturen besonders herausgehoben. Dies erfolgt jedoch ohne einen dialektischen Anspruch. Es entsteht keine

²⁸³ Diwo, 1993, S. 145.

²⁸⁴ Leo Bagrow, Die Geschichte der Kartographie, Berlin 1951, S. 106-107.

²⁸⁵ Vergl. Oswald Dreyer-Eimbcke: Mythisches, Irrtümliches und Merkwürdiges im Kartenbild Lateinamerikas während der Entdeckungszeit, in Karl-Heinz Kohl (Hrsg.), Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, Kat. Berliner Festspiele GmbH, Berlin 1982, S. 121.

²⁸⁶ Vergl. Johannes Cladders, Vorwort, in: Baumgarten, Senores Naturales, Kat. Biennale Venedig 1984.

Synthese als neue Qualität. Die unterschiedlichen Schichten nähern sich an und bleiben stets als Gegensätze erkennbar, was Owens zu dem Resümee veranlaßte, Baumgarten habe durch die Transparenz der beiden Systeme ein alternatives, nicht gewaltsames Modell kultureller Konfrontation entwickelt in welchem eine Kultur den Raum einer anderen besetzen kann, ohne sie auszulöschen.²⁸⁷ Die Kartographie mit Namen und Zeichen sind in ihrer Virtualität Erfindungen des Künstlers, der den historischen Spuren der Suche nach Eldorado folgt, um schließlich der europäischen Selbsterkenntnis zum Durchbruch zu verhelfen, daß die Entdeckung der Neuen Welt selbst auf einem virtuellen Konstrukt beruht, eine These, die Baumgartens Ausstellung „AMERICA *Invention*“, im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1993 zugrunde lag.

3.4.2. Kartographie der Erinnerung

Jürgen Hohmeyer verglich im „Spiegel“ Baumgartens Biennale-Arbeit mit einer Landkarte, die dem Betrachter exotische Topographien zugänglich mache.²⁸⁸ Dieser Eindruck entsteht durch die Verwendung von Namen als Indizes, die, wie auf Landkarten üblich, als abstrakte Zeichen den in die Ebene projizierten Raum strukturieren und damit auf eine Verbindung zwischen den Zeichen und dem jeweils Bezeichneten als topographische Wirklichkeit verweisen.

Besonders deutlich reflektierte Baumgartens große Einzelausstellung „AMERICA *Invention*“ im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1993 die Kunst der Kartographie bei seiner Spurensuche. Die Ausstellung entstand als Idee bereits 1985, anlässlich seiner ersten New Yorker Ausstellung in der Marian Goodman Galerie. Drei Jahre später überzeugte Baumgarten Thomas Krens, den Direktor der Solomon R. Guggenheim Foundation und die Kuratoren von seinem Konzept, das schließlich 1993 realisiert wurde.²⁸⁹

²⁸⁷ „More importantly, because in his work these two >systems< remained transparent one to the other, he was also proposing an alternative, nonviolent model of cultural confrontation in which one culture can occupy the space of another without obliterating it.“ Owens, 1993, S. 102.

²⁸⁸ Jürgen Hohmeyer, Auf dem Amazonas wandeln, in: Der Spiegel Nr. 23/1984, S. 187-189.

²⁸⁹ Vergl. Govan, 1993, S. 2/3.

Baumgartens Arbeit bestand aus zwei Teilen, einer auf die Architektur des von Frank Lloyd Wright gebauten Museums bezogenen Wandbemalung und einer mit Walter Nikkels erarbeiteten Publikation, die das Guggenheim Magazin als Formatschablone nutzt.²⁹⁰

Baumgarten trug die Namen nord- und südamerikanischer Urgesellschaften in geographischer Ordnung von Alaska oben bis Mexiko unten auf die Rotunde des Museums und die in ihr eingearbeitete spiralförmige Architektur, während er auf die Schrägen der inneren Wände die Namen südamerikanischer Ureinwohner von Tierra del Fuego oben bis Guatemala unten verzeichnete.²⁹¹

Diese Gesellschaften wurden durch den Vorsprung des nach Norden hin ausgerichteten Fahrstuhlschachtes, der die Spirale des Museums wie eine longitudinale Linie zerschneidet, in West und Ost geteilt. Auf jeder Ebene dieses Vorsprungs brachte Baumgarten eine Horizontale ein, an der die nördlichen Namen in ihrer Richtung umklappten - von aufrecht stehend zu umgekehrt stehend und vice versa. Dagegen alternierte die Richtung der südlichen Namen von Kurve zu Kurve. Der Kontinent der Namen in Schneckenform wurde unterbrochen durch eine Nische, in der, wie in der Ausstellung „VACUUM“ im Carnegie Museum of Art, Partizipien der Gewalt wie „...abandoned... baptized ...classified ...decimated ...“ eingeschrieben waren.²⁹²

Ähnlich wie in der Kuppel des Kasseler Fridericianums erfuhren die Namen der amerikanischen Urvölker eine Wandlung. Sie erschienen nicht mehr unter dem Blickwinkel von Über- und Unterordnung, von Erster- und Zweiter Welt oder wie Hal Foster schreibt unter dem Gegensatz von „us-here-and-now“ versus „them-there-and-then,“²⁹³ vielmehr erlangten sie durch ihre Musealisierung einen Status der Erhabenheit, der durch die architektonische Konstruktion der Spirale, deren Beschriftung vom Betrachter nur durch ständiges Wenden und Drehen des Körpers um die eigene Achse erfaßt werden konnte, noch gefördert wurde. Die Architektur wirkte unmittelbar über die Schrift auf das Körpergefühl des Betrachters. Die Namen der unbekanntten, vergessenen und ausgelöschten Völker drehten sich

²⁹⁰ Baumgarten, 1993.

²⁹¹ Bei der Beschreibung der Arbeit folge ich den Ausführungen Hal Fosters. Foster, 1993, S. 6-14.

²⁹² Foster, 1993, S. 11. Vergl. auch Baumgartens Ausstellung „VACUUM“ in Pittsburgh, Abschnitt 3.2.2. dieser Arbeit.

²⁹³ Ebd.

wie eine Schraube in ihn hinein. Wohin er sich auch wandte, er konnte den Namen nicht entkommen. Die über die räumliche Gestaltung ausgelöste Erfahrung wurde auch in einer historischen Dimension durch die Verben in ihrer Partizipialform erlebt. Mit Worten wie „imagined“, „displayed“, „bewildered“, „classified“, „diposed“ usw. wurde ein Panorama des Leidens ausgebreitet, das die Nahtstellen der Begegnungen zwischen den Kulturen historisch offenlegte.

Diesen Gedanken der Raum-Zeit-Verknüpfung vertieft Baumgarten auch in einer kartographisch angelegten Arbeit, die er unter dem Titel „DELEWARE DIASPORA“ für die Guggenheim Publikation entworfen hat. Es handelt sich dabei um eine Topographie mit Namen aus dem Umfeld der Delaware Indianer (Abbildung 50), in die er zwischen die vier Himmelsrichtungen Begriffe und Orte in drei Schriftgrößen einarbeitete. In einem kurzen Bericht erläuterte Baumgarten seine Arbeit.²⁹⁴

Die drei unterschiedlichen Schriftgrößen, die drei konzeptionellen Ebenen entsprechen sollten, hatten folgende Bedeutung:

Die Worte mit der größten Schrift, nach Baumgarten „archetypal terms“ sind Verwandtschaftsbezeichnungen, die in diplomatischen Beziehungen unter Indianern und zwischen Indianern und Nicht-Indianern während unterschiedlicher Zeiträume benutzt wurden.

In der ersten Phase der Begegnung zwischen den Delaware und den Europäern um 1500 sprachen sie die Eroberer als >BRETHREN< an. In den folgenden zwei Jahrhunderten, in denen die Delaware durch Krankheit und Vertreibung stark dezimiert wurden, wurden die Delaware von europäischen Diplomaten, aber auch von Irokesen häufig als >NEPHEWS< bezeichnet, während die Delaware selbst von Ihnen als >UNCLES< sprachen.

Im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert wurden die Delaware von den in Pennsylvania und Ohio lebenden Indianern >GRANDFATHERS< genannt. Schließlich reflektieren die Begriffe >CITIZENS< und >EXILES< die Identitätswidersprüche der Indianer, seit mit dem „Indian Reorganisation Act“ von 1934 ihr Bundesstatus als Indianer wiederhergestellt wurde; seitdem sind sie Staatsbürger, zugleich als Indianer aber Exilanten.

²⁹⁴ „DELEWARE DIASPORA“, in: Baumgarten 1993, S. 26.

Begriffe in mittelgroßen Schrifttypen wie >ARMEOMECK<, >STOCKBRIDGE-MUNSEES< oder >WESTERN OKLAHOMA DELAWARES< repräsentieren Bezeichnungen größerer politischer und sozialer Teile der Delaware.

Die größte Anzahl der Namen ist im kleinsten Schrifttyp geschrieben. Begriffe wie >Tohickon, Pa.<, >Pequannock, N.J.< und >Cochocton, Oh.< sind einige von mehreren hundert Delaware-Namen, die auf den heutigen Straßenkarten Amerikas zu finden sind.

Baumgarten entwarf diese Arbeit nach dem Muster einer gewöhnlichen Landkarte, in der größere und kleinere Namen entsprechend ihrer vom Kartographen intendierten Bedeutung als geographische Indizes fungieren. Der Kartenausschnitt umfaßt das ursprüngliche Verbreitungsgebiet der Delaware an der Ostküste der Vereinigten Staaten vom Staat New York im Norden bis Delaware im Süden. Im Westen reicht die Karte bis Wyoming, Kansas und Oklahoma, Gebiete, in die die Delaware im Laufe der Jahrhunderte verdrängt worden waren.

Dieser räumlichen Dimensionierung legt Baumgarten eine weitere Folie über. Die tradierten Ortsnamen zeigen die räumliche Ausdehnung der Delaware an, zugleich sind sie Zeichen für einen Teil der gemeinsamen Geschichte von Europäern und Ureinwohnern. Dieser in den Namen an sich schon erkennbare historische Bezug enthält zusätzlich eine Komponente, in der unausgesprochen das Gewaltpotential der europäischen Eroberer manifest wird: Die geographischen Indizes in den westlichen Teilstaaten des Kontinents, von Baumgarten im rechten Teil der Graphik untergebracht, weisen auf die Vertreibungsgeschichte der Delaware aus ihren Ursprungsgebieten im Osten in Gebiete weiter westlich. Dort bildeten sie dann die von Baumgarten so genannte Diaspora, was sich in der Arbeit als eine auffällige Häufung von Leerräumen zeigt.

Mit einer dem geographischen Referenzsystem entnommenen Besonderheit gelingt es Baumgarten, diesem Raum-Zeit-Bezug eine weitere Bedeutungsebene überzulegen: An den vier randnah angezeigten Himmelsrichtungen ist erkennbar, daß Ost und West vertauscht wurden.

Baumgarten bemerkt hierzu:

„Following the convention used in most maps, cardinal directions frame the scheme. However, just as Indian history represents a sort of inverted version of the American experience in which native protagonists are victims rather than benefactors of colonial expansion, the scheme's orientation has been

flipped to present a mirror-image, placing East at the left rather than on the right side of the page.“²⁹⁵

Das Bild vom Spiegel wirkt hier als Metapher, in der die Geschichte der weißen Kolonisatoren immer auch zugleich die Geschichte der Unterdrückten reflektiert.

Baumgarten sucht in den Spuren der Namen den Widerschein interkultureller Begegnungen. Seine ethnographischen Erkundungen verlaufen über die jeweils kulturell geprägten Benennungsmuster, sodaß in den fremden wie den eigenen, westlichen Bezeichnungen neben den in Ort und Zeit belegten Unterordnungsverhältnissen und Vertreibungsstrategien vor allem die spezifische ethnozentrische Sicht der Kolonisatoren erkennbar wird. Die Anderen, so läßt sich aus den Topographien ablesen, erweisen sich als ein Hindernis für die Kolonisierung der Neuen Welt. Baumgartens Denkwürfe schlagen sich in einer Kartographie nieder, die diesen Kampf gegen die Urbevölkerung der Neuen Welt als eine kollektive Erinnerung im Gedächtnis der Gesellschaften der Alten Welt erhalten soll.

Im folgenden Abschnitt ist der Frage nach einer eingehenderen Begründung für die formale Anwendung kartographischer Indizes und Methoden nachzugehen.

3.4.3. Amerika als „Erfindung“

Mit der Einbindung von Namen in kartographische Strukturen macht sich Baumgarten die Möglichkeit zunutze, abstrakte Sachverhalte an Orten und in Zeiten festzumachen, die - mal mehr, mal weniger - präzise geographisch und historisch definiert sind. Zugleich belebt er mit Hilfe des Referenzsystems der Kartographie eine Sprachform, die jenseits ihres traditionell instrumentellen Charakters in der Geschichte immer auch der künstlerischen Projektion gedient hat.

Zacharopoulos bemerkt:

„Again, in Baumgarten’s work the map ... makes up a language of the world, a language whose concretization in the physical measures of cartography becomes the element of abstraction par excellence. As the canvas does for a painter, for Baumgarten the map reverberates directly as a signifying

²⁹⁵ Ebd.

fragment inside a schematic language. The sets of measured fragments that comprise the cartographic world implicate both a strong emotive charge in their role as high abstraction, and a clear representational function in the marks that signify geographic features, roads, places. These aspects intervene directly in the work, breaking it free from the status of an object and even from the status of the site it occupies.“²⁹⁶

Baumgarten nutzt danach die abstrakte Sprache der Geographie, um mit Hilfe von Zeichen und kartographischen Schemata auf reale historische Gegebenheiten in Ort und Zeit zu verweisen und zugleich - befreit von den rein funktionalen Bestimmungen der Karte - mentale, ideologische, ethnographische und kunsthistorische Perspektiven zu transportieren. Er tut dies vor dem Hintergrund einer frühen Epoche der Kartographie, in der die Produkte der Kartenstecher noch zwischen künstlerisch-imaginärer Weltaneignung und wissenschaftlicher Erkenntnis changierten. Kartographen der frühen Neuzeit betrachteten sich als Künstler und gestalteten ihre Werke häufig weniger objektiv nach dem jeweiligen Stand der geographischen Erkenntnis, sondern ließen in hohem Maße ihre Phantasie und ihre Vorstellungen von fremden Erdteilen in die Karten einfließen.²⁹⁷

Es heißt, daß Amerigo die Landkarten nicht nach der Wirklichkeit zeichnete, sondern so, wie er diese vorzufinden hoffte, noch bevor die realen Plätze überhaupt entdeckt worden waren,²⁹⁸ und Columbus wird von Todorov als eine Persönlichkeit gekennzeichnet, die von einem Interpretationssystem mit „finalistischer“ Strategie beherrscht wurde, dem es nicht um die Ergründung der Wahrheit ging, sondern darum, eine bereits als bekannt angesehene Wahrheit zu bestätigen und Wünsche für die Wirklichkeit zu halten.²⁹⁹

²⁹⁶ Zacharopoulos, 1985, S. 90.

²⁹⁷ Den engen Zusammenhang von Kartographie und Kunst hat Svetlana Alpers am Beispiel der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts beschrieben. Wenn sie insbesondere darauf hinweist, daß sich der inhaltliche Horizont der frühen Karten durch eingebrachte Bilder stets erweiterte und so die Grenzen zwischen „Vermessung, Aufzeichnung und Illustration“ verschwammen, verdeutlicht dies gerade auch das nicht-rationale, phantasiegesteuerte Element in der Kartographie. Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, 2. durchges. Aufl., Köln 1998. Vergl. insbesondere das Kapitel 4, *Kartographie und Malerei in Holland*, S. 213 - 286. Zitat S. 237.

²⁹⁸ Vergl. Govan, 1993, S.30.

²⁹⁹ Todorov, 1985, S. 29.

Der Eroberung eines Landes, seiner Besiedelung und der Ausbeutung seiner Ressourcen ging offenbar eine „Besetzung“ durch Ideen voraus. Namen und Karten waren Objektivationen von Vorstellungen. Sie markierten die erfinderische Vorwegnahme einer Wirklichkeit, die noch die Wirklichkeit des Anderen war, die aber einmal als eine eigene vereinnahmt werden sollte. Dieser Spur folgte Baumgarten, dadurch daß er der Ausstellung im Guggenheim Museum den Titel „AMERICA *Invention*“ gab. Er nutzte die Doppeldeutigkeit des Wortes „Erfindung“, um damit metaphorisch das vielschichtige und komplexe Verhältnis zwischen Europäern und der Neuen Welt zu beleuchten.

Die Vorstellung, daß Amerika „erfunden“ worden sei, scheint bei den Menschen in Europa nicht unüblich gewesen zu sein. So zitiert Govan eine Flugschrift über die Entdeckung des amerikanischen Kontinents aus dem frühen 16. Jahrhundert, die im Titel ankündigt: „newe unbekante landte und ein neue weldte in kurtz verganger zeeythe erfunden“,³⁰⁰ und Martin Waldseemüller bezeichnete das zu Ehren des Amerigo Vespucci „America“ benannte Land als „Provincia inventa per mandatum Regis Castelli“.³⁰¹

Da Erfinden auch eine Kategorie der Kunst ist, scheint der Zusammenhang zwischen den graphischen Künsten der frühen Kartographie und der „Erfindung“ Amerikas naheliegend.

Marion Schmid hat in einem Aufsatz über die frühen Weltkarten diese Vermischung von Phantasie und Wirklichkeit anschaulich gemacht.³⁰² Ausgehend von der Definition der Landkarte als maßstabsgetreue meßtechnische Projektion von örtlichen Gegebenheiten auf die Fläche, entwickelt sie den Gedanken, daß Karten des Mittelalters und der frühen Neuzeit immer auch psychisch-mentale Projektionen für Wünsche und Ängste der Menschen gewesen sind.

So existierten schon lange bevor die Europäer die Neue Welt mit ihren Schiffen erreicht hatten, Karten, die westlich des alten Europa unter den verschiedensten Namen und Lokalisierungen einen Kontinent verzeichneten, der von unterschiedlichen phantastischen Ausmalungen

³⁰⁰ Vergl. Govan, 1993, S. 30. Blatt aus Fracan Montalboddo's „Newe unbekante Landte ...“, aus einer Flugschrift gedruckt bei Georg Stüchssen, Nürnberg 1508. Angaben nach Govan, 1993, S. 30.

³⁰¹ Das lateinische Verb „invenire“ umfaßt sowohl das zufällige „finden“, „entdecken“ wie auch das geplante „erfinden“.

³⁰² Marion Schmid, Der weiße Fleck auf der Landkarte, in: Karl-Heinz Kohl (Hrsg.), Berlin 1982, S.264-271. Die folgenden Argumente stammen aus diesem Aufsatz.

gekennzeichnet war.³⁰³ Die ersten Karten hatten eine mythisch-magische Funktion, in denen Wahres und Falsches nicht getrennt war. Über das Hervorbringen solcher Projektionen, argumentiert Schmid, habe sich „vor dem realen ein, diesen später bestimmender, psychologischer Aneignungsprozess“ vollzogen.³⁰⁴

Dabei kam der Fixierungen von „Phantasie-Ländern“ eine doppelte Aufgabe zu:

„... noch vor der projektiven steht die bannende Absicht: ein bedrohliches Überall und Nirgends wird auf genaue Umrisse und einen bestimmten Ort festgelegt. In einem nächsten Schritt kann die dabei entstandene leere Fläche der terra incognita mit den phantastischen Projektionen bedeckt werden, die sonst nirgends unterzubringen sind.“³⁰⁵

Die Leerräume und weißen Flecken der Landkarten wurden mit phantastischen Illustrationen gefüllt, in der das Unentdeckte mit den Projektionen der eigenen Phantasie zugedeckt wurde, die aber letztlich auch als Anreiz für viele Entdeckungsfahrten dienten, nicht nur um die aktuellen geographischen Erkenntnisse zu optimieren sondern auch um die in die Karten projizierten Phantasiegebilde zu überprüfen.³⁰⁶

Aber die Projektionen spiegelten nicht nur Ängste, sondern gleichermaßen Wunschvorstellungen und Hoffnungen. Kolumbus war, nicht zuletzt nach dem Studium einschlägiger Schriften, überzeugt, das irdische Paradies gefunden zu haben.³⁰⁷ Auch hier folgte er den Mythen seiner Zeit, die auf

³⁰³ Dreyer-Eimbcke berichtet z.B. über die sagenhafte „Insel der sieben Städte“ namens „Anti-Ilia“ (= Anti-Insel, später wurde der Name der Antillen daraus abgeleitet), die jenseits des Ozeans vermutet wurde und zwischen 1424 und 1500 auf 20 Karten verzeichnet gewesen ist. Dreyer-Eimbcke, 1982, S. 122.

³⁰⁴ Schmid, 1982, S. 265.

³⁰⁵ Ebd., S. 266.

³⁰⁶ Götz Pochat hat in seiner Arbeit über den Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance die Entwicklung des spezifisch exotischen Bildvokabulars in der europäischen Bildkunst insbesondere bei der illustrierten Kartographie der frühen Neuzeit nachgezeichnet und konnte zeigen, daß die Karten des Mittelalters und der Renaissance überwiegend mit exotischen Figuren und Monsterszenen bedeckt waren. Erst im Zuge zunehmender materieller Interessen an der Neuen Welt wurden die illustrativen Einzelheiten spärlicher und die Karten gestalteten sich rationaler. Das Interesse des humanistisch gebildeten Publikums, der Kaufmannschaften und der Gelehrten an exotischen Bildern führte dann zu einer Verlagerung solcher Illustrationen auf die Bildkunst. Vergl. Götz Pochat, *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance*, Uppsala 1970, insbesondere S. 201-218.

³⁰⁷ Vergl. Todorov, 1982, S. 25-26. Todorov führt das „Imago mundi“ des Pierre d’Ailly an.

eine lange Tradition zurückzuführen sind.³⁰⁸ Später im 16. und 17. Jahrhundert projizierten die Künstler, angeregt durch die Berichte der Entdecker, in Darstellungen des Paradieses den Topos des „locus amoenus“, in dem der Mensch im Einklang mit sich und der Natur lebte, wobei das harmonische Miteinander der tropischen und der europäischen Tier- und Pflanzenwelt besonders herausgestellt wurde.

Schließlich war die Vorstellung vom „Goldenen Zeitalter“ ein wesentliches Triebmoment für kartographische Phantasien und Expeditionen in die Tiefe des südamerikanischen Kontinentes. Ihr lag die Legende von „el dorado“, dem Vergoldeten zugrunde,³⁰⁹ ein Thema, das von Baumgarten häufig dargestellt und variiert wurde.³¹⁰

Parallel zur territorialen Inbesitznahme durch die Kolonisatoren entwickelte sich in der gestalterischen Ausformung auf Karten und Abbildungen eine Wirklichkeit, die nur selten die tatsächlichen Bedingungen im neuen Land widerspiegelte. Es ergab sich ein Bild voller Brüche und Widersprüche. Durch zähe Sehkonventionen, Vorurteile und Angstprojektionen geprägt, figurierte das Fremde in den Gestalten von Ungeheuern, Monstern, Drachen, Menschenfressern und anderen Absonderlichkeiten. Andererseits konnte dies die Utopie von der Existenz eines transatlantischen Arkadiens niemals unterdrücken.

Letztlich läßt sich der Gegensatz bis heute nicht auflösen: Amerika entstand als eine Vorstellung, eine Idee und eine Möglichkeit, die sich jeweils als Utopie, als Traum, Paradies oder Hölle verbildlichte, ein Gegensatz zwischen projizierten Wunschvorstellungen und empirisch erfahrbaren realen Bedingungen, der sich bis heute nicht auflösen scheint.³¹¹ Govan bemerkt,

³⁰⁸ Im Westen, wo die Sonne unterging, siedelten bereits Ägypter und Griechen das Reich der Toten an, was gleichbedeutend war mit dem Eingang ins paradiesische Jenseits. Vergl. Schmid, 1982, S. 267.

³⁰⁹ Danach hat sich auf jährlichen Opferfesten der Priesterkönig von Guatavita seinen nackten Leib mit Goldstaub bedecken lassen, bevor er in einem Opferritual Gold und Edelsteine in einem See versenkte und sich anschließend wieder reinwusch. Der auf die Karte projizierte Ort des Glücks und des Reichtums besteht noch heute als Stadt gleichen Namens in Kolumbien. Vergl. ebd., S. 269.

³¹⁰ Galerie Fischer, Düsseldorf, 1976; Marian Goodman Gallery, New York, 1977; Kunsthalle Bern, 1987.

³¹¹ Amerika als eine „Erfindung“ zu bezeichnen, ist auch heute noch eine gängige Metapher. In einem Interview nach seiner spezifischen Sicht Amerikas befragt, antwortete der Schriftsteller Raymond Federman: „Amerika existiert nicht. Ich weiß das, weil ich dort wohne. Das, was Amerika genannt wird, ist Fiktion, Illusion, erfunden von Walt Disney. Die meisten Amerikaner leben in dieser Illusion, und das genau war der Grund, warum ich nach Amerika kam. Ich wollte von der Realität weg und in einem Traum

daß jede Karte, jedes Bild, jeder Name eine Erfindung sei. Alle seien Repräsentationen, die die Grenze zwischen ihrem Produzenten bzw. ihrem Adressaten und der sie repräsentierenden Sache markierten, ein Treffpunkt zwischen unserer eigenen Wahrnehmung und der Realität außerhalb, gleichsam ein Scharnier zwischen dem Selbst und dem Anderen.³¹²

Mit jedem Namen und mit jeder Karte, die die europäischen Kolonisatoren erfanden, verfestigten sich ihre Bilder von der Neuen Welt. In ihnen spiegelte sich das, was ihre Urheber sehen wollten und damit letztlich auch, wie sie sich selbst sahen.

Baumgarten folgt den Spuren historischer Kartographie. Seine Karten aus Namen sind Entwürfe, in denen sich ethnographische Erkenntnisse mit künstlerischer Phantasie mischen. Indem er so an die Tradition der Kartographen der frühen Neuzeit anknüpft, formt er das Bild einer Identität des Anderen, nicht in dessen Perspektive, sondern als ein abstraktes künstlerisches Konstrukt mit aufklärerischem Anspruch. Er projiziert weder Ängste noch Besitzansprüche. Doch indem er die kartographische Methode als künstlerische Erfahrung wieder neu entdeckt, weist er zugleich auf die irrationale Seite der Erforschung des amerikanischen Kontinents. 500 Jahre nach der ersten Landnahme der Europäer enthüllt Baumgarten Amerika als einen Mythos seiner Entdecker, eine Erfindung, ein imaginatives Konstrukt, an dem auch die Künstler mitgearbeitet haben. Die Europäer ignorierten, daß das Land schon vor ihnen besiedelt und kultiviert war. Amerika konnte nicht entdeckt werden, weil es schon lange existierte. Es wurde konstruiert, wie Foster schreibt, durch Bilder und Karten, durch Phantasie und Legenden, vor allem aber durch Namen.³¹³

Baumgarten verfolgt in diesen Konstruktionsstrategien - wie zuvor in den kulturellen Besetzungsmechanismen des 19. Jahrhunderts - die Spuren interkultureller Begegnungen. Die Wiederaufnahme und Verarbeitung solcher Strategien in neuen künstlerischen Kontexten ist als Versuch zu werten, die Geschichte dieser Begegnungen neu zu schreiben und durch

leben, dem großen amerikanischen Traum.“ Süddeutsche Zeitung. Magazin Nr. 42 vom 16.10.1998, S. 32.

³¹² „Any map, any picture, any name is invention, All are representations that mark the border between maker or receiver of the representation and the other thing that is being represented. What's in a name but the meeting point between our own perception and the reality that is outside, like a hinge between self and Other.“ Govan, 1993, S. 31.

³¹³ Foster, 1993, S. 13.

eine „Rehabilitation des Primitiven“³¹⁴ die Völker der nichteuropäischen Kulturen auf ein gleichwertiges und gleichberechtigtes Niveau zu setzen. Dahinter steht wiederum die These, daß, da eine wirkliche Begegnung auf gleicher Ebene in der Praxis nie stattgefunden hat und wegen der unterschiedlichen kulturellen Erkenntnissysteme womöglich nie stattfinden kann, nur die Kunst imstande ist, einen Dialog zwischen den Kulturen hervorzubringen.

Dieses Wechselspiel zwischen Kunst und Rationalismus, zwischen der Welt der Imagination und der empirischen Durchdringung der Wirklichkeit hat Baumgarten bereits in einer seiner frühen Arbeiten variiert.

1970 erschien in der Zeitschrift „Interfunktionen“ die fotografische Abbildung einer Collage, ein auf kariertes Papier geklebter Ausriß aus einem Atlas mit den Karten von Nord- und Südamerika (Abbildung 51).³¹⁵ Einzelne geographische Bezeichnungen auf den Karten wie „Central-Amerika“ oder „Stiller Ocean“ und heute nicht mehr gebräuchliche Schrifttypen lassen auf die Herkunft aus einem deutschen Atlantenwerk etwa aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts schließen.

Die Nord- und Südamerikakarten sind jeweils gleich groß und trennen das DIN A 4-Blatt in der Mitte. Auf den Kontinenten hat Baumgarten schwarze und weiße Federn collagiert, auf denen Namen indianischer Gesellschaften geschrieben sind. Die Imagination früher Kartenkünstler nachvollziehend „erfindet“ er hier eine Karte, die dadurch gekennzeichnet ist, daß sie nicht dazu dient, Besitzansprüche dokumentarisch festzuschreiben, sondern dazu, eine neue Sicht auf die Kontinente zu ermöglichen.³¹⁶ Das Land, das er dadurch bezeichnet, ist durch konventionelle kartographische Methoden nicht festzulegen. Mit den auf die Federn eingeschriebenen Namen der indianischen Gesellschaften legt er dem geographischen Referenzsystem eine neue Topographie über, die sich aus mythischen Vorstellungen speist. Auch hier läßt sich das Verfahren mit einem Palimpsest vergleichen, wobei dieses Mal die Ausgangsfolie nicht gelöscht wird, sondern ihre Gültigkeit

³¹⁴ Streck, 1997, S. 24.

³¹⁵ Interfunktionen, Nr.5/1970, S. 119, hier ohne Titel. Später mit „Feather People“ (The Americas) 1968 bezeichnet. Vergl. Govan, 1993, S. 30.

³¹⁶ Vergl. Alpers, 1998, S. 259: „Obwohl die Karte dazu dienen kann, ein Besitztum aufzuzeichnen, stellt sie von Natur aus kein gemaltes Kennzeichen von Autorität dar. Was die Karten wiedergeben, ist nicht Land, das besessen wird, sondern Land, das unter besonderen Aspekten gesehen wird.“

behält. Nur so kann das mythische Potential der „Feather People“ auf das funktionale Kartensystem zurückwirken. Aufgehoben in der Synthese der Kunst repräsentiert es antithetisch die Wirklichkeit des Anderen, die Welt der Mythen, der Intuition und der Phantasie und entwirft so eine Gegenposition zum umfassenden Anspruch des Systems des Rationalismus.

4. „CARBON“

Drei Jahre vor der Ausstellung „AMERICA - *Invention*“ hatte Baumgarten ein Vorhaben realisiert, das sich mit dem Mythos Amerika unter einem anderen historischen Blickwinkel auseinandersetzte. In einem zweiteiligen Projekt mit dem Titel „CARBON“ thematisierte er die Verdrängung der Kultur der Ureinwohner durch Landnahme und Besiedlung der weißen Bevölkerung und die fortschreitende Industrialisierung der Landschaft durch die Eisenbahn.

Der erste Teil bestand aus einer Ausstellung im Los Angeles Museum of Contemporary Art,³¹⁷ an dessen Wänden er die Namen indianischer Stämme als Monumente der Erinnerung auf dem Kopf stehend angebracht hatte. Zwischen ihnen symbolisierten bogenförmige und gerade Farbbalken die Eisenbahngesellschaften, die den Kontinent mit ihrem Schienennetz erschlossen.

Wie häufig bei großen Ausstellungen publizierte Baumgarten auch hier in einem zweiten Teil ein unter der Mitarbeit von Walter Nikkels sorgsam ediertes, großformatiges Buch mit 117 Fotografien, die er auf Reisen entlang der nordamerikanischen Schienenwege aufgenommen hatte.³¹⁸

Die Bedeutung von „CARBON“ liegt vor allem in folgenden Punkten:

1. Baumgarten benutzt die amerikanischen Eisenbahnlandschaften als ethnologisches Feld und registriert auf dem Hintergrund der in der Ausstellung zum Ausdruck gebrachten Kartographie der kulturellen Überlagerung die Veränderung, die die Industrialisierung durch die Eisenbahn in den Landschaften bewirkte. Diese Veränderung ist nicht in einem Akt des äußeren Vergleichs zu erkennen, sondern ergibt sich aus der Mehrschichtigkeit der einzelnen Aufnahmen selbst, die die Veränderung durch die Eisenbahn zugleich mit der noch erkennbaren Naturhaftigkeit der Landschaft abbilden und dadurch wie ein Hologramm die Wirklichkeit der Gegenwart vor der einstmaligen Ursprünglichkeit der Natur reflektieren. So ergibt sich, aus der Struktur der Fotografien ableitbar, die Vorstellung einer

³¹⁷ 18. April - 17. Juni 1990.

³¹⁸ Vergl. Martin Bochynek, Lothar Baumgarten, in: ARTIS, Heft 2/91, S.17.

historischen Zeit, der sich - erkennbar auch am Titel „CARBON“ - eine die Verletzungen der Landschaft überdauernde Naturzeit gegenüberstellt.

2. Baumgarten referiert diesen Gedanken durch Verweise auf Paul CÉzanne, dessen „Bahndurchstich“ als Abbildung in die Sammlung der Fotografien aufgenommen wurde. Damit und mit weiteren Rückgriffen auf historisches Stilvokabular etabliert er einen bereits in „TIERRA DE LOS PERROS MUDOS“ und „MAKUNAIMA“ vorformulierten Dialog der Künste, den er in diesem Fall dazu benutzt, die Fragen nach der Funktion der Kunst beim Fortschritt der Technik in den westlichen Gesellschaften zu stellen.

4.1. Die Ausstellung - Topographie der Antipoden

In der Ausstellung (Abbildung 52 a-b) montierte Baumgarten Papierstreifen gleicher oder annähernd gleicher Breite an die Wände von zwei Räumen des Museums.³¹⁹ Die Bahnen in den kräftigen Farben der Firmenlogos amerikanischer Eisenbahngesellschaften waren in den Formen von Geraden, Kurven, Halbkreisen, Bögen und Kreuzen geschnitten und bildeten eine abstrakte Struktur, die durch die zwischen sie gesetzten 66 Stammesnamen indianischer Ureinwohner den Charakter einer demographischen Karte erhielt. Die Namen waren, der Größe der jeweiligen Populationen entsprechend, unterschiedlich groß und auf dem Kopf stehend geschrieben und bezeichneten die Stämme, die durch die Kolonisierung des Westens aus ihren Gebieten vertrieben worden waren. Als Instrument und Motor der Besiedlung waren die Namen von 240 kontinentalen Eisenbahnlinien auf einer Tafel am Rande der Ausstellung verzeichnet.

4.1.1. Projektionen

Die dokumentierten Bahngesellschaften und Indianerstämme lenken den Blick auf die ethnographische Ebene der Arbeit, wobei sich zunächst die

³¹⁹ Genaue Maße lassen sich nicht mehr feststellen, da die Ausstellung anschließend vernichtet wurde. Die folgende Beschreibung stützt sich auf Foster, 1993, S. 9-10 und Bochynek, 1991, S. 14-19.

Frage stellt, warum die Namen der indianischen Völker kopfüber an die Wand angebracht wurden.

Owens weist im Zusammenhang mit der Beschreibung eines von Baumgarten in Caracas unvollständig realisierten Projektes auf das in Venezuela häufig zu beobachtende Phänomen hin, politische Parolen kopfüber an die Wände zu malen und schließt von hier aus auf Baumgartens häufige Methode, Namen umgekehrt zu schreiben.³²⁰ Wahrscheinlicher ist, daß Baumgarten mit der umgekehrten Schrift die Erinnerung an die bereits seit der Antike geäußerte Vorstellungen von auf dem Kopf stehenden Menschen wieder aufnahm, von „Antipoden“, die an zwei einander entgegengesetzten Punkten der Erde wohnen und sich folglich einander die Füße zukehren. Solche Überlegungen waren nur denkbar, wenn eine Kugelgestalt der Erde zugrunde gelegt wurde, was jedoch während des Mittelalters dem christlichen Weltbild widersprach.

Der in Paris lehrende Engländer Johannes de Sacro Bosco (1220-1256) war einer der ersten Gelehrten, die die Erde als Kugel ansahen (Abbildung 53) und der, dieser Weltsicht entsprechend, Menschen, Tiere, Landschaften und Beschriftungen an den entgegengesetzten Punkten der Erde als auf dem Kopf stehend darstellte.³²¹ Dieser Sichtweise entsprechend wären die umgekehrt an die Wände des Museums angebrachten Stammesnamen antipodisch zu interpretieren: Die Indianer wurden von den europäischen Siedlern des amerikanischen Kontinents als Wesen jenseits des vertrauten Horizontes angesehen, als Völker, die in ihrer Fremdheit und Andersheit außerhalb des eigenen Gesichtskreises lagen.³²² So repräsentiert Baumgartens Installation eine Topographie, die die Vorstellung von zwei eigentlich unvereinbaren kulturellen Wirklichkeiten zur Deckung bringt: Die technische Kultur des Westens, symbolisiert in der Eisenbahn und formalisiert in einer abstrakten Landschaft, die sich in farbigen Balken und Bögen wie eine grobmaschige Struktur über die Wände des Museums zieht, und die Kultur der indianischen Völker, die in einer Kartographie der Namen unter und neben den dominierenden Bahnen auf ihre Existenz als Antipoden verweist.

³²⁰ Owens 1993, S. 107.

³²¹ Insbesondere die katalanischen Karten des 14. und 15. Jahrhunderts haben diesen Brauch aufgenommen. Vergl. etwa die Karten aus dem katalanischen Atlas 1375 oder die Weltkarte um 1450, in: Bagrow, 1951, Tafel 36/37.

³²² Auch in der Ausstellung „AMERICA *Invention*“ verwendete Baumgarten eine fiktive geographische Linie, um in einer Namenstopographie nordamerikanische von südamerikanischen indigenen Völkern dadurch zu trennen, daß er die Namen der südlichen Völker auf den Kopf stellte. Vergl. Foster, 1993, S. 11.

In seinem Buchprojekt hat Baumgarten diese abstrakte Kartographie der Beziehung zwischen den Eisenbahnen und den verdrängten Völkern durch eine fotografische Dokumentation der Eisenbahnlinien, ihrer Knotenpunkte, Kreuzungen, Brücken, Ansiedlungen und Bahnhöfe unterlegt.³²³ Im Insert dieses großformatigen Bandes erläutert er unter dem Titel „Carbon. A Demography of 'Settling the West'“ seine Arbeit und betont ihre topographische Dimension:

„The subject and raw material of Carbon is the aroma of geography, as embodied in the names of the railroad lines covering this country. These names are polyphonic. They talk back to us about the confrontation of two multiple-shaped worlds: that of the continent's first inhabitants and that of the pioneer migrants to the West. On the one hand, the names reflect the movement of a territorial expansion, the natural destination of which was the Pacific Ocean; on the other, they testify to an older stratum, that of the native societies, their rivers and mountains, fords and trails. The linguistic blend of these names signifies the superimpositions of heterogeneous cultural strands.“³²⁴

Die Liste der Eisenbahngesellschaften bildet - erkennbar durch ihre jeweilige geographische Zuordnung im Namen - jedoch nicht nur eine imaginäre, historische Besiedlungskarte. Mit Namen wie Manitou & Pikes Peak, Moxahalla Valley, Natchez Trace, Chillicothe Southern oder Chihuahua Pacific dokumentiert Baumgarten auch einen Zivilisationsmythos, der dadurch gekennzeichnet ist, daß sich die Bahneigner mangels eigener Mythen die Namen von Indianern und Plätzen ihrer Kulturstätten aneigneten, um Siegern nach einer geschlagenen Schlacht gleich - Schnelligkeit, Stärke, Ausdauer und Kraft der Besiegten auf die Eisenbahnzüge zu übertragen.

Baumgarten referiert damit ein Projektionsmuster, das sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa verbreitete. Verwiesen sei etwa auf die Romane von James Ferrimore Cooper (1789-1851), der, in Paris lebend, sich mit seiner Lederstrumpffigur in die einfache, männliche und zivilisationsferne Welt der nordamerikanischen Wildnis des 18. Jahrhunderts zurückträumte und auf den sich selbst Aby Warburg in seinem Vortrag über das Schlangenritual

³²³ Baumgarten, Carbon, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, East Greenwich, Rhode Island 1991.

³²⁴ Ebd., Insert, S. 29.

bezog.³²⁵ In seinen Schilderungen entwickelte er vor dem Hintergrund der Kämpfe zwischen Engländern und Franzosen in den neuen Überseeprovinzen zur Zeit des Siebenjährigen Krieges (1754-1760) ein Projektionstableau, das den Indianer mit seiner Ausdauer, seiner Kraft und seinem kämpferischen Mut, seiner Verlässlichkeit, Würde und Weisheit genauso repräsentierte wie mit den jeweils gegenteiligen Charakterzügen Verschlagenheit, Mordgier und Feigheit. In dieser ambivalenten Konstruktion des Unzivilisierten liegt vermutlich ein Geheimnis des Erfolgs dieser Romane und Erzählungen begründet, wird damit doch Raum geschaffen für eine unermessliche Bandbreite menschlicher Identifikationsmuster, vom personifizierten Bösen bis zum edlen Wilden.

Es gab seither keinen anderen Typus des Wilden, den die abendländische Kultur in einem solchen Maße für ihre Projektionen in Anspruch genommen hat, wie den des nordamerikanischen Indianers. Die Popularisierung des indianischen Mythos ist eine europäisch-historische Konstante und spiegelt sich in der Literatur und im Film ebenso wie in den Vermarktungsstrategien und Modetrends der unterschiedlichsten Produkte wider. Sie hat ihren festen Platz in den Sozialisationsmechanismen kindlicher Spiele und jugendlicher Protestbewegungen, ob als Stadt-Indianer in den sechziger oder als Punks in den achtziger Jahren und wurde letztlich auch von der Kunst immer wieder in den unterschiedlichsten Ansätzen und Kontexten genutzt, Werner Jehle zeigt in seiner Rezeptionsgeschichte des indianischen Mythos in Europa, daß seit dem 19. Jahrhundert jede Künstlergeneration ihr eigenes Indianerbild entwarf, um in ihm als Symbolfigur das zu finden, was ihr zu ermangeln schien: Die Freiheit, die Ungebundenheit, das Wilde, das Geheimnisvolle oder auch das Unterdrückte.³²⁶

Dies zeigt die Schwierigkeit bei der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Indianer. Ob kritisch engagierte Pose oder Rekonstruktion eines schamanistischen Mythos, ob Agitation gegen den westlichen Kultur-Kolonialismus oder Verbreitung als Massenikone,³²⁷ der Indianer bleibt auch dort Projektionsfigur, wo die Beschäftigung mit der Kultur der

³²⁵ Aby Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, Berlin 1995, S. 14.

³²⁶ Werner Jehle, *Der Bilderbuch-Indianer. Kraft und Elend eines Mythos*, in: *Kunstforum International*, Bd. 113, Mai/Juni 1991, S.152-167.

³²⁷ Vergl. etwa die Serie „The American Indians“ von Andy Warhol.

indianischen Völker zu kulturhistorisch bemerkenswerten Ergebnissen geführt hat.

Nirgends wird dies deutlicher als im Lebenswerk des Fotografen Edward S. Curtis, der bis 1930 in 20 mit jeweils durchschnittlich 75 Tafeln illustrierten Textbänden das Leben der nordamerikanischen Indianer dokumentierte.³²⁸ Hier zeigt sich die Problematik einer Sichtweise, die einerseits mit ethnographischer Dokumentationsstrenge das Bild einer versinkenden Kultur erhalten will, andererseits aber - dem verschwindenden Bild gleichsam nachtrauernd - die Dokumente selbst in idealisierender Darstellung künstlerisch überhöht. Es scheint angesichts der europäischen und amerikanischen Rezeptionsgeschichte kaum möglich, die Indianer zum Thema der Kunst zumachen, ohne in eine Projektionsfalle zu geraten.

Baumgarten muß dies bewußt gewesen sein. Er verlagert daher die Auseinandersetzung mit diesem Thema auf die konzeptuelle Ebene, wobei er die eigene Kultur als Folie für sein ethnographisches Konzept nutzt. Als Reflexionspotential dienen die Namen der Indianerstämme, die abstrahierten Kontinentalbahnen an den Wänden und ihre Namen, die in einer separaten Liste erscheinen. Als Namen in einer imaginären Topographie reflektieren sie das Aufeinanderprallen der Kulturen in ihren zerstörerischen und sich neu entwickelnden Kräften.

Wesentlich aber erscheint, daß Baumgarten die westliche, nicht die indianische Kultur zum Thema seines ethnographischen Interesses macht. So entlarvt er die für die Besiedlung des Westens so wichtige Eisenbahn allein durch die in ihren Namen erscheinenden indianischen Wurzeln als ein Projektionsinstrument für die unbewältigten Wünsche der Weißen, die sich ihrer Kraft dadurch zu vergewissern suchten, daß sie den von ihnen selbst produzierten Mythos des Indianers auf ihre Technologie übertrugen.³²⁹ Die Übertragung der Namen von Indianerstämmen auf bestimmte Züge oder die Benutzung von Indianern oder Indianerrequisiten in den Logos der nordamerikanischen Eisenbahngesellschaften sind Versuche, die den Ureinwohnern zugeschriebenen Kräfte und Fähigkeiten zu inkorporieren. Die in den Augen der westlichen Zivilisation mit den Indianern verbundenen Vorstellungen etwa von Schnelligkeit, Gewandheit,

³²⁸ Vergl. Exkurs 1, und Abb. 28.

³²⁹ Ein ähnliches Beispiel erwähnt Jehle: Seit 1926 wurde die Automarke Pontiac serienmäßig mit Indianern auf dem Kühlergrill geschmückt. Pontiac war Häuptling der Ottawa-Indianer (1720-1769) und Anführer eines Aufstandes gegen die Landnahme der Weißen. Vergl. Jehle, 1991, S. 163.

Stärke, Ausdauer usw. sollen auf die Eisenbahn oder bestimmte Züge übertragen werden. Mit diesem mimetischen Akt gewinnt das Unternehmen Eisenbahn in den Augen der Nutzer eine Attraktivität, die darin begründet ist, daß sich die Ideen von Wildheit, Ursprünglichkeit und Gefährlichkeit der indianischen Völker mit denen von Geschwindigkeit, Kraft und Überlegenheit der Raum und Zeit überwindenden Eisenbahnen koppeln. Der sich durch die Geschichte der westlichen Kultur hindurchziehende Mythos vom unaufhaltbaren Sieg des technischen Fortschritts wird damit noch vergrößert.

4.1.2. Utopien

Es ist der Mythos von technologischer Machbarkeit und industriellem Fortschritt, den Baumgarten auf einer weiteren Ebene der Auseinandersetzung mit seiner eigenen Kultur sucht.

Die Gegenüberstellung von abstrakten geometrischen Strukturen mit den Schriftbildern der Namen symbolisiert einerseits die kulturelle Konfrontation bei der Besiedlung Nordamerikas, zum anderen entsteht auch ein wirkungsvoller graphisch-malerischer Effekt, der nicht ohne Eindruck bleibt. Wenn Bochynek jedoch Baumgartens Farbbahnen in der Ausstellung mit den Scherenschnitten von Matisse in Beziehung bringt,³³⁰ so verkennt er, daß bei Baumgarten die ästhetische Formulierung immer auch ein Reflexionsmittel für seine inhaltlichen Äußerungen ist. Wie er in bestimmten Fotografien der Yanomami über ein ethnographisches Interesse hinaus den Dialog mit den Künsten sucht, greift er auch hier auf historisches Formvokabular zurück, um die Kunst nach ihren Konzepten und Beiträgen zu *d e n* Entwicklungen zu befragen, die sich ihm jeweils als Problem stellen.

Die exakten Umrise und die präzise lang oder kurvig geführten Farbbahnen lassen einen nach rationalistischen Prinzipien durchkonstruierten Entwurf erkennen, der Elemente des Futurismus und des Konstruktivismus enthält. In den Balken, Kurven und Halbkreisen reflektiert Baumgarten eine Formensprache, die von den Künstlern benutzt wurde, um das Erlebnis der Geschwindigkeit zu vermitteln. Bereits Adolph von Menzel malte 1847 die

³³⁰ Bochynek, 1991, S. 19.

Bahn zwischen Potsdam und Berlin auf einem die Landschaft durcheilenden und von der Umgebung deutlich abgesetzten halbrunden Schienenstrang (Abbildung 54): Eine Linie, die die Zentripedal- und Zentrifugalkräfte der Geschwindigkeit in einem fast kreisförmigen Bogen bannt und zum Teil links und rechts der stärksten Krümmung in den Feldwegen wieder ableitet. Doch erst der Konstruktivismus, der ein hohes Interesse am technologischen Fortschritt mit gesellschaftlichen Utopien verband, prägte einen spezifischen Stil mit geometrischen Formen und Farbbahnen als gestalterischen Merkmalen aus. Vor allem der Futurismus entwickelte eine Ausdrucksform für die das erste Viertel des 20. Jahrhunderts erfassende Aufbruchstimmung. In der gesellschaftlichen Euphorie für Technik, Fortschritt und revolutionäre Umgestaltung standen Dynamik und Geschwindigkeit für die zur Veränderung drängenden Triebkräfte, die sich mit Bildelementen aus dem Umfeld von schnellen Verkehrsmitteln, von Rennwagen, Flugzeugen, Motorrädern und Eisenbahnen in breiten, kurvenförmig ausgezogenen, die gesamte Bildfläche umgreifenden Bahnen plakativ aufdrängten. Häufig verbanden sich dabei kurvilineare Elemente mit der Darstellung der Eisenbahn. So führt Fortunato Depero seine gewaltige Rauchfahnen ausstoßende Dampflokomotive in einer engen, das gesamte Bildformat füllenden Kurve direkt aus der Sonne in die vordere Bildebene hinein und verbindet damit Hitze, Dampf und Geschwindigkeit zu einem dynamischen Ganzen, (Abbildung 55), und auch Chagall nutzte 1920 das Element der breiten Kurvenbahn mit einer stilisierten Lokomotive für ein Bühnenbild (Abbildung 56).

Baumgartens Farbbahnen nehmen das konstruktivistisch-futuristische Bildvokabular dialogisch auf. Es repräsentiert das Reflexionspotential für die Zukunftshoffnungen, die sich in der Vorstellung der Menschen mit dem Zeitalter der Geschwindigkeit und der Eisenbahn diesseits und jenseits des Atlantiks verknüpften. In den Arbeiten und Manifesten der zahlreichen konstruktivistischen und futuristischen Künstlergruppen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in Europa³³¹ spiegelte sich jenseits aller stilistischen Unterschiede eine verbindende, zukunftsgerichtete Erwartungshaltung, die in ihrer Aufbruchstimmung und in ihrem Technologieenthusiasmus vergleichbar ist mit den Erwartungen amerikanischer Kolonisatoren im 19. Jahrhundert, die ihre Vorstellung von

³³¹ Über die Verbreitung futuristischer Gruppen in Europa vergl. Sandra Bocola, *Die Kunst der Moderne*, München/New York 1997, S. 316.

unerschöpflicher Naturfülle des amerikanischen Westens mit „Elementen agrarischer und später auch industrieller Zivilisationsutopie“ verbanden.³³²

Wenn Baumgarten über die formale Zeichenstruktur an den Wänden des Museums die Erinnerung an eine Stilepoche europäischer Kunstgeschichte weckt, so provoziert er damit zugleich Fragen an die Kunst selbst und an ihre Funktion bei der technischen Entwicklung des Westens.

Werner Hofmann beschrieb die Kunst dieser Zeit in Europa als im Spannungsverhältnis zwischen dem „konservierenden ‚Kunstwollen‘“ und neuen Kräften der bürgerlichen Gesellschaft stehend.³³³ Wissenschaft, Technologie und industrieller Fortschritt, nahmen den ansonsten allein der Kunst zugestandenem Bereich des Schöpferischen nunmehr auch für sich in Anspruch und drängten die Kunst im Zuge einer neuen Standortbestimmung in eine periphere Stellung, was die Künste zu neuen, revolutionären Reaktionen herausforderte. Dadaisten und Surrealisten, die holländische De-Stijl-Gruppe, Futuristen, Konstruktivisten und das Weimarer Bauhaus bildeten die Hauptvertreter künstlerisch-gesellschaftlicher Utopien. Dabei ging „es nicht mehr um den Selbstwert der Kunst, geschweige denn um die herkömmliche Praxis des Tafelbildes“, hier wurde „das Kunstwollen seiner Zweckhaftigkeit entkleidet, aus seiner Beschränkung auf den isolierten Kunstgegenstand befreit und als ein breit angelegter schöpferischer Impuls verstanden“, dessen Ziel es war, „die gesamte Wirklichkeit, geistig oder materiell, in Besitz zu bringen.“³³⁴ Dabei waren häufig Zivilisationskritik und Fortschrittseuphorie schwer voneinander zu trennen. Technologieenthusiasmus, Maschinenverherrlichung und die Bestrebungen, die Wirklichkeit in Kunst und Wissenschaft zu objektivieren, vermischten sich mit irrationalen und visionär-mystischen Triebkräften nach universeller Lebenserneuerung durch eine Entmaterialisierung der Kunst. So arrangierte sich der russische Konstruktivismus durchaus mit den gesellschaftlichen und technologischen Utopien der Revolutionszeit,³³⁵ und seine Formsprache fand sehr konkret in solchen Lebensbereichen Anwendung, wo sie als politische Agitation und utopische Botschaft in die

³³² Heinz Ickstadt, *Westward - Der amerikanische Westen als Realität und Mythos*, in: Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.), *Bilder aus der Neuen Welt*, München 1988, S. 81.

³³³ Werner Hofmann, *Die Grundlagen der modernen Kunst*, 3. Aufl. Stuttgart 1987, S. 316-317.

³³⁴ Ebd., S. 317.

³³⁵ Vergl. etwa Hofmanns Ausführungen hierzu ebd., S. 360-368.

Gesellschaft hineinwirken konnte: In der Typographie, im Plakat, im Theater und bei der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen.³³⁶ Andererseits baute Malewitsch seine Idee des Suprematismus auf einer fundamentalen Erkenntniskritik auf, die auch als Fortschrittskritik interpretiert werden kann. Im Kampf gegen die Natur - so argumentierte er 1922 - entwickle der Mensch Gegenstände und Dinge „gegenständlich-praktischer Ordnung“, um die ihn bedrohenden Gewalten zu fesseln und zu organisieren.³³⁷ Mit diesem praktischen Realismus wolle „der Mensch die ganze Natur nach seinem idealen Entwurf formen ..., selbst zur allgewaltigen Natur werden.“³³⁸ Der Verstand, der diese Entwicklung treibe, führe jedoch nicht in die erstrebte Wirklichkeit, sondern nur „in die Vorstellung von der Wirklichkeit“, da die Natur niemals kultiviert werden könne, sondern immer nur die Vorstellung von der gegenständlich-praktischen Vollkommenheit.

„Das aber, was die Allgemeinheit für Kultivierung hält, ist immer nur Zerstörung der Natur zugunsten neuer gegenständlicher Gebilde oder neuer praktischer oder ästhetischer Ordnungen, wie sie die praktischen Notwendigkeiten der Allgemeinheit verlangen.“³³⁹

Die formale Parallelisierung der abstrakten Wandmalerei mit futuristischem und konstruktivistischem Ausdrucksvokabular zeigt, daß Baumgarten die Kolonisierung des amerikanischen Westens mit der Eisenbahn im 19. Jahrhundert nicht als isoliertes kontinentales Ereignis ansieht, sondern als transkontinentales Kontinuum. In ihm spiegeln sich Fortschrittsgläubigkeit und die Vorstellung von unbeschränkter Machbarkeit wie der Glaube an persönliche Glückserwartung und eine bessere Gesellschaft.

Vor dem Hintergrund der Besiedlung des amerikanischen Westens mit Hilfe der Eisenbahn thematisiert Baumgarten die Konfrontation der eigenen mit

³³⁶ Ebd., S. 367.

³³⁷ Kasimir Malewitsch: Suprematismus - Die gegenstandslose Welt. Teil I: Suprematismus als reine Erkenntnis. Köln, 1962, S. 68.

³³⁸ Ebd., S. 45.

³³⁹ Ebd., S. 135/136. Gegen den praktischen Realismus der Naturzerstörung setzte Malewitsch den Suprematismus, die Ganzheit gegenstandsloser, naturbedingter Erregungen ohne Ziel und irgendwelche Zweckbestimmung, „das befreite Nichts“, das seine künstlerische Manifestation in dem um 1913 geschaffenen schwarzen Quadrat auf weißer Fläche erhielt. Doch so wie die künstlerische Verengung auf eine einzige Formensprache einer „Selbstaufhebung des Gestaltungsaktes“ gleichkam und damit als Idee ohne Zukunft blieb, so stellten sich auch die künstlerisch-gesellschaftlichen Visionen des Konstruktivismus als nicht verwirklichtbare Utopien heraus. Vergl. Hofmann, 1987, S. 363.

der fremden Kultur auf eine neue Weise: Er fragt nach der Funktion der Kunst im Prozeß des technologischen Fortschritts. Die an futuristische Zeichen und konstruktivistische Abstraktionen erinnernde Topographie inmitten der umgedrehten Namen reflektiert nicht nur die Folgen ungehemmten technologischen Fortschritts für in Jahrhunderten gewachsene Gesellschaften, sie weist auch auf die Problematik einer Kunstströmung hin, die sich zum Motor utopischer Gesellschaftsentwürfe macht und damit sein kritisch-reflexives Potential gefährdet, ein Gedanke, den Baumgarten in seinen Fotografien zum Projekt „CARBON“ weiter vertieft.

4.2. Die Fotografien - Industrialisierung der Landschaft

Das Buch mit 117 großformatigen schwarz-weiß Fotografien dokumentiert Reisen entlang der nordamerikanischen Eisenbahnlinien.³⁴⁰ Ein Insert mit zehn eigenen protokollartigen Kurzgeschichten und einer Textskizze des Ethnologen Michael Oppitz ergänzt die Fotosammlung.

Wie schon bei seiner Expedition an den Orinoko vertauscht Baumgarten auch hier die Imagination von Reisen über Raum und Zeit, wie sie in seinen frühen Arbeiten zum Ausdruck kommt, mit den umfangreichen und zeitraubenden Recherchen im ethnologischen Feld. Während eines Zeitraumes von drei Jahren durchquerte er immer wieder die Vereinigten Staaten, um für Ausstellung und Buch zu recherchieren.³⁴¹

Hauptsächliche Bildmotive sind Schienen, Brücken, Straßen, Eisenbahnwaggons, Flüsse, Städte und Industrieanlagen am Rande der Schienennetze, häufig in endlose, bis an den Horizont reichende Ebenen eingliedert, manchmal ausschnittweise, überdimensional bildfüllend ins Zentrum gerückt. Die Landschaften sind, mit Ausnahme eines Bildes, das Gleisarbeiter zeigt, menschenleer. Auch dort, wo, dem Motiv entsprechend, Menschen zu erwarten wären, auf Straßenkreuzungen, in Industrieansiedlungen, auf Bahnhofsvorplätzen oder in Wartesälen herrscht

³⁴⁰ Das Buch hat das Format 31,7 x 39,3 x 3,8 cm. In der Ausstellung „>Bild<- Fotografi i tysk samtidskunst“ vom 3.6.-2.10.1994 im Louisiana, Humlebaek/Dänemark wurden 24 fotografische Arbeiten aus dem Fotoprojekt „Carbon“ mit den einheitlichen Maßen 50,8 x 60,9 cm gezeigt. Die Arbeiten stammten aus der Sammlung des Walker Art Center, Minneapolis. Vergl. Gary Garrels, Lothar Baumgarten, in: Louisiana Revy, 34. Jahrgang, Nr. 3, Juni 1994, S. 40-43 und S. 76-78.

³⁴¹ Vergl. Bochynek, 1991, S. 17.

Verlassenheit, nur auf zwei Fotografien ist bei genauem Hinschauen eine nahezu vollständig verborgene Figur zu entdecken. Als sichtbare Zeichen menschlicher Besiedlung erscheinen nur die Bebauung der Landschaft, die Schienenwege, die Strom- und Telegraphenmasten, Gebäude, eingezäunte Weiden, domestizierte Tiere und immer wieder Brücken.

Ethnographische Relevanz verbirgt sich in diesem Projekt hinter der Frage der Veränderung der Landschaft des amerikanischen Westens durch die Eisenbahn. Baumgartens Interesse am Schicksal der amerikanischen Urbevölkerung wird als Frage an die westliche Kultur weitergegeben und äußert sich in einer Dokumentation, der in einst ursprüngliche Landschaften eingebrachten technischen Infrastruktur. In der Gegenüberstellung von Bahn und Landschaft, von Fortschritt und Ursprünglichkeit zeigt sich in den Aufnahmen nur noch ansatzweise die Natur, in der die Indianer einst lebten. Aber es geht nicht um indianische Lebensformen - die sind Vergangenheit und ließen sich nur noch fiktiv rekonstruieren. Es geht in der ethnographischen Fragestellung darum, die Rolle des Fortschrittsdenkens bei der Besiedlung des Westens zu reflektieren. Die Eisenbahn ist ein Symbol für dieses Denken. Baumgarten wendet sich also im Gedenken an die Ureinwohner Nordamerikas an die eigene Industriekultur zurück und nimmt genaue Notiz von den Veränderungen, die diese in die einst von den Indianern bewohnten ursprünglichen Landschaften gebracht hat. Dabei rezipiert und verarbeitet er ein Bildvokabular, das - wie schon in der Ausstellung mit den Anklängen an den Konstruktivismus - auf jeweils unterschiedliche Weise künstlerische Weltansichten und Ansichten zu der in diesem Zusammenhang im Vordergrund stehenden Thematik Natur und Kultur spiegelt.

4.2.1. Metaphysik der Landschaft

Mit Ausnahme einer Fotografie, auf denen Gleisarbeiter ihrer Arbeit nachgehen, hat Baumgarten keine Menschen aufgenommen. Mit maximaler Tiefenschärfe durchkomponiert, vermitteln die Bilder den Eindruck einer magischen, immateriellen Wirklichkeit, in denen nur vereinzelt fahrende Züge oder windbewegte Zweige in Bewegungsunschärfen eine „wirkliche“ Wirklichkeit andeuten.

Eine Erklärung für die irritierende Wirkung, die von den Fotografien ausgeht, läßt sich ableiten aus dem Gegensatz zwischen der Leere der Landschaftsräume und der Dominanz menschlicher Spuren in ihnen. Die Wirklichkeit der Bilder deckt sich nicht mit der Wirklichkeit der Erfahrung ähnlicher Landschaften. Das Wissen um die Realität der fotografierten Orte, die in ihrem Titel die genaue geographische Lage anzeigen, stößt sich irritiert an dem Anblick von Leere und Verlassenheit, weil die Erfahrung konventioneller Sehgewohnheiten diese Orte nicht mit Leere verbindet. Das Wahrnehmungsmodell deckt sich nicht mit der Wirklichkeitserfahrung.³⁴²

Baumgarten nutzt hier die traditionellen Eigenschaften der Fotografie, die äußere Realität wiederzugeben, um dem Betrachter eine Wirklichkeit vorzuführen, die sich ansonsten der Visualisierung entzieht: die fiktive Welt des Traums, des Unbewußten. Die von den Menschen verlassenen Räume geben keine Orientierung und irritieren, weil sie eine Wirklichkeit suggerieren, die fremd und im wirklichen Sinne nicht greifbar ist. Es ist das zur Schau gestellte Andere, das dem Betrachter aus den Spuren der eigenen Kultur gegenübertritt. Über ihren dokumentarischen Charakter hinaus wirkt die Fotografie als Medium für eine zweite Wirklichkeit. Das Bild der entleerten Landschaft führt den Betrachter auf die Ebene einer anderen Realität, auf der sich eine Reflexion zwischen Wahrnehmung und Vorstellung, zwischen Innen und Außen und zwischen Selbst und Anderem vollzieht.

Die Konfrontation mit dem Unbekannten veranlaßt den Betrachter, in den Bildern nach Elementen zu suchen, die seinem gewohnten Wahrnehmungsmodell entsprechen, die er deuten und an denen er sich orientieren kann. Bei einem solchen Vorgang können sich banale Objekte zu potentiellen Geheimnisträgern verwandeln. Verkehrsschilder, etwa das in Form eines Andreaskreuzes häufig in den Fotografien erscheinende Warnschild „crossing railroad“, Ampelanlagen, Brücken, Schattenwürfe und

³⁴² Umberto Eco erklärt diesen Widerspruch in seinen Überlegungen zur Semiotik mit dem Vorhandensein eines durch Erfahrung geprägten inneren Wahrnehmungsmodells. Danach erscheinen Bilder den Wahrnehmungen der Realität ähnlich, weil die ikonischen Zeichen im Betrachter eine Wahrnehmungsstruktur aufbauen, die eine ähnliche Bedeutung besitzt wie die entsprechende reale Erfahrung. Die Informationen, die das Bild liefern, werden - vermittelt durch entsprechende Erkennungs-codes - mit den Erfahrungsdaten der direkten Sinneswahrnehmung verglichen. Es entsteht das Modell einer inneren Wirklichkeit, das aus Beziehungen zwischen realen Wahrnehmungseindrücken gespeist wird. Vergl. Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, München 1972, S. 213.

Berge erhalten einen Bedeutungsüberschuß, der nicht abgebaut wird. Die Deutungsmöglichkeiten bleiben offen, Fragen werden nicht beantwortet, das Fremde wird nicht erklärt, bleibt auf Abstand.

In der Rätselhaftigkeit und Leere der Bilder trifft sich Baumgarten mit Edward Hopper, der in den 20er und 30er Jahren die Einsamkeit und Entfremdung des Menschen zum Thema seiner Malerei machte. Straßen, Schienen und Eisenbahnen waren für ihn dabei Symbole für einen Zustand des Unterwegeseins, des ständigen Reisens, ohne daß Sinn und Ziel erkennbar wird. Der Bezug zu Hopper erscheint nicht zufällig. Die Gegenüberstellung der Fotografie „Railroad crossing“ (Abbildung 57) mit dem gleichnamigen Bild Hoppers (Abbildung 58) zeigt einen hohen Grad an Analogie, bis in die windbewegten Zweige des die linke Hausfront verdeckenden Busches hinein. Baumgarten reflektiert hier Hoppers Erkenntnisse über die Krise einer entfremdeten Welt, in der die Bahn Räume überbrückt und Zeiten schrumpfen läßt, dies aber auf Kosten der Vertrautheit der Orte, die den Menschen fremd werden.

In einem anderen Motiv erinnert Baumgarten an de Chirico, hinter dessen leeren, von Arkaden begrenzten Plätzen häufig Eisenbahnen auftauchen. Baumgartens Abbildungen der „Fads Bridge“ in St. Louis (Abbildungen 59 und 60) transportieren mit ihren raumgreifenden Bögen de Chiricos enigmatische Landschaften (Abbildungen 61 und 62) aus dem Bereich des Immateriellen in die Realität des 20. Jahrhunderts.³⁴³ Die Wirkung der Bilder de Chiricos liegt in ihrer Rätselhaftigkeit. Für ihn ist die Welt unerklärbar, und es ist gerade der unerwartete „Einbruch der Moderne“ in Form von Industrieschlotten und Eisenbahnen in diese Welt, der ihre „fundamentale Unerklärbarkeit“ noch verstärkt.³⁴⁴ Baumgarten gelingt es, mit der Sprache der *Pittura metafisica*, ähnlich wie in der Verwendung von Hoppers Bildvokabular, die Brückenkonstruktion ihrer bloßen technischen Materialität zu entkleiden. Er versetzt sie in einen Kontext, in dem eher Mythos und Rätselhaftigkeit des technischen Fortschritts zur Anschauung kommen als seine Rationalität.

³⁴³ Vergl. auch das Arkadenmotiv bei Renger-Patzsch, Abb. 84.

³⁴⁴ Vergl. Peter-Klaus Schuster, *Mythologie der Melancholie*, in: Angelika Wesenberg (Hrsg.), *Eine Reise ins Ungewisse*. Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Kat. Nationalgalerie Berlin, Bern, o.J., S. 217.

Baumgartens Spiel mit den verschiedenen Formen der Wirklichkeitserfahrung findet seine Fortführung in den Schriften und Zeichen, die auf oder neben die Fotografien gesetzt oder Bestandteil abgebildeter Objekte sind und die dadurch ihren metaphysisch anmutenden Gehalt noch verstärken.

Ein Teil der Fotografien sind mit Namen und Bezeichnungen in unterschiedlichen Schriftbildern bedruckt. Häufig verwendet Baumgarten auch Logos der Eisenbahngesellschaften, vor allem aber Namen von Indianerstämmen, die meist umgekehrt in die Bildfläche eingearbeitet sind oder Tierarten, die in den abgebildeten Landschaften beheimatet sind oder waren. Zudem nimmt Baumgarten auf einzelnen weißen Blättern mit farbigen Streifen die Wandzeichnungen der Ausstellung wieder auf.

Diwo interpretiert diese bei Baumgarten häufig zu beobachtende formale Strategie, Wort- und Zeichensiglen zu verwenden als Mahnung und Warnung, „die Entsetzen über die Dinge wie sie sind, formalisieren und -sachlich geschichtsschreibend - festhalten.“³⁴⁵ Angesichts der Eigenschaft der Schrift, über die Kognition eine eigene Ebene der Realität zu begründen, erscheint es jedoch eher notwendig, der Frage nachzugehen, inwieweit hier von Baumgarten parallel zur fotografisch präsentierten Welt über das Medium der Sprache noch andere Wirklichkeiten in den Blick genommen werden. Denn gerade mit Foto-Text-Beziehungen lassen sich jenseits der materiellen Realität liegende Ebenen der Wahrnehmung verbinden, um Zustände, Vorgänge und Situationen aus der Welt des Immateriellen ins Bild zu bringen.³⁴⁶ Bei Baumgarten läßt sich die Verwendung von Worten und Schriftzeichen im Kontext der Fotografie auf drei Ebenen feststellen: als Bildunterschriften, als Bestandteile der abgebildeten Objekte und als eigenständige Elemente des Bildes selbst.

1. Dort wo Baumgarten Namen als Bildunterschriften verwendet, häufig auch neben die Fotografien gesetzt, entschlüsseln diese die Darstellung als einen nachweisbaren Ort in den Vereinigten Staaten, eine Bahnstrecke zwischen zwei Städten, einen Fluß oder einen ähnlichen konkreten Punkt (Abbildungen 63 und 64). Hier bringt Baumgarten sich als einen Reisenden ins Spiel, der ein präzises Protokoll über die Stationen seiner Reise führt. Er

³⁴⁵ Diwo, 1993, S. 119.

³⁴⁶ Vergl. dazu den Aufsatz von Margarethe Jochimsen, Text-Foto-Geschichten, in: Kunstforum International, Bd. 33, März 1979, S. 9-23, besonders S. 20-23.

verweist auf die tatsächlich verortbaren und benennbaren Flüsse und Plätze. Daher sind die Namen nicht einfach nur als Bestimmung des Dargestellten anzusehen, sondern als Indizes der realen nordamerikanischen Topographie und somit auch als Hinweis auf die realen Bezüge zwischen den Orten, die Baumgarten aufsuchte und den Fotografien, die diese abbilden. In der Vorstellung des Betrachters reproduzieren sich diese Orte als Teil eines topographischen Netzes, dessen Knotenpunkte Baumgarten exemplarisch aufgreift und die der Betrachter imaginär komplettiert.

2. Als Bestandteile abgebildeter Objekte tauchen Namen und Schriftzüge auf den Fotografien bemerkenswert häufig auf, sodaß davon ausgegangen werden muß, daß ihnen eine eigene Funktion zukommt. Meist handelt es sich um Namen von Eisenbahngesellschaften mit ihren Abkürzungen und großformatigen Firmenlogos (Abbildungen 65 und 66). Dort wo sie auf den Güterwagen und Dieselloks angebracht sind, sprechen sie kraftvoll und klangvoll für sich selbst, von den Routen, die sie regelmäßig befahren, von der Macht ihrer Gesellschaften, ihren Leistungen und der respekteinflößenden Größe und Geschwindigkeit ihrer Züge. Ohne die wie gewaltige Banner auf den Vorderfronten und an den Seiten angebrachten Gesellschaftssignets wären die Wagen und Zugmaschinen im wörtlichen Sinne ohne Bedeutung. Andererseits sind sie als Bestandteile der Bilder wiederum nicht nur in ihrem Informationswert oder als reine Kompositionselemente zu betrachten, vielmehr vermitteln sie den Zugang zu weiteren Wahrnehmungsebenen.

Sie repräsentieren das den Kontinent überziehende, viele Gesellschaften umfassende Eisenbahnnetz. Ihre Namen, die Baumgarten in die Ausstellung und in das Buchprojekt eingebracht hat,³⁴⁷ werden in den Fotografien exemplarisch aufgegriffen und schaffen so eine Verbindung zwischen der Vorstellung, die mit den Namen verbunden werden und den realen Objekten.

3. Vereinzelt verwendet Baumgarten Schriftzüge von Eisenbahngesellschaften, ihre Abkürzungen oder Logos auf den Fotografien, auch als eigenständige Bildelemente. Hauptsächlich jedoch wurden die Namen von Tieren (Abbildungen 67 und 68) und, auf dem Kopf stehend, die Namen von Indianerstämmen (Abbildungen 69 und 70) farbig in die schwarz-weiß

³⁴⁷ Die Liste der Namen ist auf die Innenseite des Schutzumschlages gedruckt.

Aufnahmen eingedruckt. Hier handelt es sich um eine besondere Relation von Wort und Bild. Beide sind eigenständige, gleichwertige Teile eines Ganzen, bei dem das eine ohne das andere nicht existieren kann, ohne daß sich die Gesamtaussage veränderte. Aus ihrem gewöhnlichen Kontext schriftlicher Zusammenhänge herausgelöst, werden die Namen mit einer anderen, durch die Fotografien geschaffenen Realität konfrontiert. Dadurch bekommen die Textfragmente eine eigene Autonomie und wirken so als parallele Wirklichkeiten. Die beiden Medien können als Pole betrachtet werden, zwischen denen die Gedanken und Empfindungen der Betrachter ständig wechseln.³⁴⁸ In diesen bipolaren Prozessen kommt es nicht zu Synthesen im Sinne übergreifender Interpretationen, vielmehr konstituiert sich eine dauerhafte Irritation, die sich aus der Konfrontation zwischen einer technologisch veränderten Umwelt und der Vorstellung des Betrachters von einem Leben der Indianer in Wildnis und Freiheit nährt. In diesem Wechselspiel unterschiedlicher Assoziationen und Imaginationen, Überprüfungen und Befragungen entstehen neue Wahrnehmungen und Realitäten, die gegenüber den Einzelaussagen von Bild und Name eine neue Qualität erreichen.

4.2.2. Kultivierung der Wildnis

In den Erläuterungen zu seinem Buch verwendet Baumgarten zum Titel „CARBON“ den Untertitel „A Demography of 'Settling the West'“. ³⁴⁹ Er nimmt damit Bezug auf die Tatsache, daß bei der Kolonisierung des Kontinents unterschiedliche Völker beteiligt waren, die ihre jeweils unterschiedlichen Sichtweisen in die Besiedlungsgeschichte einbrachten. In der unmittelbaren Konzentration auf die Funktion der Eisenbahn bei der Besiedlung des Westens reflektiert er die Vorstellungen der westlichen Gesellschaft und einzelner sozialer Gruppen, denen die wirtschaftlichen und technischen Entwicklungsmöglichkeiten unbegrenzt erschienen. Baumgarten nimmt hier das bereits in der Ausstellung angedeutete Thema gesellschaftlicher Utopien wieder auf und führt es auf den Gegensatz von Natur und Technik zurück.

³⁴⁸ Vergl. Jochimsen, 1979, S. 22.

³⁴⁹ Insert zum Buch „CARBON“, S. 29.

In den Fotografien sind die Gegensätze von Kultur und industriellem Fortschritt auf der einen und ursprünglicher, überdauernder Natur auf der anderen Seite unübersehbar. Allerdings zeigt sich diese Polarisierung weder als Hervorhebung noch als Dekonstruktion der einen oder anderen Seite. Sie wird eher sichtbar in einer verborgenen Dialektik: Vordergründig überlagern die technologische Infrastruktur und andere kulturelle Spuren die natürlichen Landschaften und machen sie mal mehr, mal weniger zu Techno-Landschaften, die geprägt werden von Durchbrüchen, Überbrückungen und Übergängen, von künstlichen Aufwerfungen und Unterführungen, von Einzäunungen und Verdrahtungen, von Abholzungen und Herausbrechungen, von Deponierungen und Bebauungen.

Hinter all dieser Künstlichkeit läßt Baumgarten jedoch immer noch die Idee einer zeitüberdauernden Natur präsent erscheinen: In der Endlosigkeit der Wüsten und Prärien, der Einsamkeit und Weite von Flußlandschaften, im Ausschnitt eines nahezu die gesamte Bildfläche einnehmenden wuchernden Gestrüpps oder in den geologischen Formationen und Strukturen felsenbewehrter Tafelberge, die den Horizont begrenzen. Baumgarten scheint hier in nicht wenigen Bildern eine Parallelisierung von Natur und Kultur zu verfolgen, die Bezug nimmt auf ein spezifisch amerikanisches Denken, nach dem die Kultivierung der Wildnis durch Technik sich in harmonischem Einklang von Natur und Kultur vollziehen könnte. Diese Idee ist eine Folge der Siedlungsgeschichte des Kontinents, die in ihrem Bezug zu Natur und Technik hier kurz referiert werden soll, bevor auf einzelne Arbeiten Baumgartens eingegangen wird.

Schon die ersten englischen Siedler bestimmten das Grundmuster, dem bis ins 20. Jahrhundert hinein die amerikanische Einwanderung folgte. Ickstadt beschreibt es als einen fortlaufenden, die Grenze ständig weiter in den offenen Raum des Kontinents verschiebenden Prozeß der Landnahme (Frontier), in dem der Weg von Osten nach Westen zugleich den Weg von einer einschränkenden Vergangenheit in eine offene, alle Möglichkeiten umfassende Zukunft markiert: „Mit jedem neuen Westen, mit jedem neuen Territorium jenseits der Grenze etablierter Zivilisation regenerierte sich in folgedessen die reale Utopie Amerika.“³⁵⁰ In dem Bild, das diese Utopie

³⁵⁰ Ickstadt, 1988, S. 80.

ausfüllte, verbanden sich immer zwei Aspekte: die persönlichen Hoffnungen der Menschen und die Vorstellung von der Kultivierung der Wildnis.

Die Aussicht der Siedler auf Reichtum, Freiheit, neue Chancen und Selbstverwirklichung verband sich mit der unermeßlichen Weite des Landes und seinen unbegrenzt erscheinenden Ressourcen zu einer „Idee vom Westen als offenem Raum unbegrenzten Verlangens, als Inbegriff des unerhört Neuen und radikal Anderen, als unerschöpfliche materielle und geistige Ressource, die Amerika für alle Zeiten zu einem Land der Fülle, des Ursprungs und des Neubeginns machte ...“³⁵¹

Eingang in diese Idee fand aber auch die Vorstellung einer Zivilisationsutopie, die „in den Ressourcen der Natur ein göttliches Geschenk zur Kultivierung wie zur Ausbeutung“ und im industriell-technologischen Fortschritt die Möglichkeit „zur schnelleren Umwandlung von wilder Natur in kultivierte Gärten sah.“³⁵²

Der Bau der Eisenbahnen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war neben einer frühzeitigen agrarischen Industrialisierung Nordamerikas der Bereich, durch den beide Vorstellungen am eindringlichsten anschaulich gemacht und am schnellsten verwirklicht wurden. Anders als die Geschichte der europäischen Eisenbahn, die industrieller Nachfolger einer Verkehrsinfrastruktur wurde, die sich über Jahrhunderte entwickeln und bewähren konnte, stieß man mit der Erschließung des amerikanischen Kontinents in verkehrstechnisch unberührte Wildnis vor. Benötigt wurde ein leistungsfähiges, ausgebautes Transportsystem, um mit der verkehrspolitischen Integration des „wildenen“ Westens durch Straßen, Wasserwege und Schienen der im Entstehen begriffenen jungen Nation die gewaltigen Ressourcen des Landes zu erschließen. Diese unmittelbare Konfrontation von Wildnis und Kultur blieb nicht ohne Auswirkungen auf das Bewußtsein der Siedler und äußerte sich in einem Denken, das - politisch oder religiös unterlegt - zu einer Synthese der beiden Gegensätze neigte.

Die Ambivalenz der Gegensätze von Wildnis und Natur auf der einen und technischem Fortschritt auf der anderen Seite und der Versuch ihrer ideellen Zusammenbindung zeigte sich in Amerika vor allem im 19. Jahrhundert. Nicht unmaßgeblich hat das Denken der puritanischen Einwanderer dazu beigetragen. Ihnen erscheint die Wildnis als „eine

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Ebd., S. 81.

religiöse Konzeption von großer Mächtigkeit“, in der die Menschen sich gemäß dem göttlichen Heilsplan dadurch bewähren müssen, daß sie diese in Äcker und Gärten verwandeln.³⁵³

Diese von Barbara Novak als „Rationalisierung“ bezeichnete Idee der Kultivierung der Wildnis zu einem Garten wurde bei der Besiedlung des Landes auch dort zum Leitbild, wo populäre Vorstellungen die Natur mit einem göttähnlichen Nimbus umgaben. Danach bedeutete der Vorstoß der Siedler zunächst Zerstörung der Natur und war somit in gewissem Sinne ein Akt der Entweihung, dennoch führte ein starkes Zweckmäßigkeitsdenken zu der Überzeugung, die Natur könne mit ihrer Kultivierung in einen Garten menschlich gemacht werden, ohne ihre „Göttlichkeit“ zu verletzen.³⁵⁴

Ein solches Denken wirkte sich zwangsläufig auch auf das Verhältnis von Natur und Technik aus. Auf diesen Aspekt weist im Zusammenhang von Besiedlung, technischem Fortschritt und nationaler Identität Schivelbusch hin, wenn er hervorhebt, daß die amerikanische Geschichte erst eigentlich mit der industriellen Revolution begonnen habe; deshalb sei diese „in ganz anderem Maße als in Europa konstitutiver Teil der nationalen und kulturellen Identität“: „Die Dampfkraft wird gesehen als Garant der nationalen Einheit ..., welche ohne sie so unmöglich wäre wie die Reichtümer, die mittels mechanisierter Transport- und Extraktionsindustrien aus dem unendlich großen Land gezogen werden.“³⁵⁵ Die Bindung des jungen Nationalbewußtseins an den technologischen Fortschritt war - so vermutet Schivelbusch - aus einer von den Siedlern in erster Linie als Lebens- und Überlebenshilfe erfahrenen Technik in der Agrikultur und im Transportwesen gewachsen. Diese machte Leben und Überleben in der Wildnis erst möglich, half somit den Traum vom Westen zu realisieren und führte daher zu der durchgängigen Vorstellung, daß Maschinen und Industrie Kräfte seien, die die Natur nicht zerstörten, sondern diese erst zu

³⁵³ Ursula Brumm, Protestantismus, Puritanismus, Transzendentalismus, in: Gaechtens (Hrsg.), 1988, S. 46.

³⁵⁴ „In chopping away at the forests, Americans were not only terminating the primordial age that made America unique. They were also leveling what William Cullen Bryant had called God's first temples. Insofar as this involved an attack on America's religion of God-in-nature, it was a profane act. But expediency strongly suggested that nature could be >humanized< without violating nature-as-God. Central to this rationalization was the idea of the Garden.“ Barbara Novak, *Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825-1875*, New York 1980, S. 157-158.

³⁵⁵ Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise*, München/Wien 1977, S. 85.

sich brächten, indem sie sie kultivierten.³⁵⁶ Natur und Technik wurden dementsprechend nicht, wie in Europa, als Gegensatz empfunden, vielmehr wurde die industrielle Revolution in den USA „als natürlich erlebt ... weil sie ... in einem ganz konkret unmittelbaren Zusammenhang mit der Natur“ stand.³⁵⁷

In der amerikanischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts findet solches Denken Ausdruck durch eine Miniaturisierung der Eisenbahnen in den Landschaften, um so den Eindruck von Harmonie zwischen Technik und Natur zu betonen. In einigen Fotografien referiert Baumgarten diese Idee der kultivierten Natur.

In „Little Bighorn Battlefield“ etwa (Abbildung 71) öffnet sich der Blick von der Kuppe einiger Hügel im Vordergrund über eine von einem Fluß durchzogene parkähnliche Landschaft in die weite Ebene hinein und wird erst im Dunst des Horizontes von einer Bergkette aufgehalten. Der horizontale Bildaufbau behindert das Erkennen von Einzelheiten über die Entfernungen hinweg, und es verlangt ein sehr genaues Hinschauen, um die parallel zum Horizont verlaufende Bahnlinie mit einem endlos erscheinenden Zug in der Mitte des Bildes zu entdecken. Die Erhabenheit der Natur formuliert Baumgarten hier als sich horizontal ausdehnende Weite, in der selbst die unermeßliche Länge des Zuges kaum Bedeutung hat. Eine Gruppe von Pferden im linken Vordergrund, ebenso fast verschwindend klein abgebildet und die vor die Hügel gebettete Fluß- und Parklandschaft reflektieren Elemente einer Idylle, die in der ästhetischen Brechung einer streng parallel komponierten Bildform von Trivialität und Enge befreit ist und trotz des Einbruchs der Technik in diese Landschaft noch die Utopie von Harmonie und Frieden ausstrahlt.

Elemente ähnlicher Gestaltungsmuster finden sich in Bildern amerikanischer Landschaftsmaler um die Mitte des 19. Jahrhunderts. In ihnen manifestieren sich - meist symbolisiert durch die Eisenbahn - sowohl Zweifel und Unsicherheit in bezug auf die Wirkung des technischen

³⁵⁶ Vergl. ebd., S. 86.

³⁵⁷ Ebd.

Fortschritts, wie der emphatische Versuch trotz der unaufhaltsamen Entwicklung, ein traditionelles Naturbild zu erhalten.³⁵⁸

In Asher B. Durands „Progress“ von 1853 (Abbildung 72) erstreckt sich im vorderen linken Teil ein Stück ursprünglicher, zerklüfteter Natur, in der Wasserfall, wucherndes Wurzelwerk, vom Wind zerborstene Bäume und dichter Wald vorherrschend sind. Auf freiliegendem Felsengestein agieren einige Indianerfiguren. Über die Bildmitte hinaus weitet sich das Bild zu einer freundlichen Uferlandschaft eines sich am Horizont vor den Bergen erstreckenden Sees. Hier hat die Zivilisation ihren Einzug gehalten: Während im Vordergrund noch Farmhäuser, viehtreibende Bauern, ein Dorf und Fischerboote einen gewissen Einklang mit der Natur anzeigen, werden die Anzeichen industrieller Entwicklung zum Bildmittelpunkt hin unübersehbar: Die Rauch ausstoßenden Dampfboote und Gebäude sowie die lange durch den Fahrtwind sich nach hinten verflüchtigende Rauchfahne der Eisenbahn im rechten Mittelfeld des Bildes repräsentieren die „neue Natur“ und den aus der Wildnis kultivierten „Garten“.³⁵⁹

Jasper Francis Cropsey verwendet in seinem Bild „Starrucca-Viadukt, Pennsylvania“ von 1865 ähnliche Kompositionsmerkmale (Abbildung 73), bezieht jedoch den technischen Fortschritt stärker in die Natur ein. Im Vordergrund links lagern in pastoraler Idylle zwei Jäger, vor denen sich, rechts und links durch wilde, leuchtende Herbstfarben freundlich gestaltete Natur der Blick auf eine zwischen Bergen und See eingebettete Ortschaft öffnet. Siedlung und See liegen in einer idyllischen Talsenke, geschützt durch einladende Berge und Hügel. Hinter den Häusern zieht sich in einer langgestreckten, nach innen ziehenden Kurve eine Eisenbahnlinie wie schützend um die Siedlung herum, kaum zu erkennen in ihrem winzigen Maßstab. Allein eine lange weiße Rauchfahne weist auf den Zug, der gerade den langgestreckten Viadukt überquert. In diesem Bild ist alles auf Ausgleich gestellt. Im Gegensatz zu Durand, der die industrielle Komponente im Bild strikt von der natürlichen trennt, integriert Cropsey die neue Zeit vollständig in die idyllische Naturlandschaft. Vor ihrer Weite und der Erhabenheit ihres Bergpanoramas schrumpft die Größe des Zuges auf ein

³⁵⁸ Vergl. dazu vor allem das Kapitel VIII in Barbara Novaks Untersuchung: „Man's Traces: Axe, Train, Figure“, in: Dies., New York 1980, S. 157-200. Einen guten Überblick zu diesem Problem bietet auch: Thomas G. Gaetgens, Die amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Ders. (Hrsg.), 1988, S. 13-30, hier vor allem die Abschnitte III und IV, S. 17-23.

³⁵⁹ Vergl. Novak, 1980, S. 173.

Miniaturformat. Der Maler betrachtet ihn aus der Distanz und relativiert seine Bedeutung in Bezug zur Natur, ja er scheint den technischen Fortschritt selbst als eine Erscheinungsform der Natur anzusehen. Eisenbahntrasse und Viadukt passen sich ebenso harmonisch in die idyllische Siedlung wie der Zug, dessen Rauchfahne sich an den Rändern mit den aus den Wäldern aufsteigenden Dampfschwaden vermischt. Die im Vordergrund auffällig platzierten Wurzelreste und Baumruinen binden als Vergänglichkeitssymbole durch die ellipsoide Bewegung der Eisenbahntrasse den technischen Fortschritt in den natürlichen Kreislauf der Natur von Vergehen und Wiedergeburt mit ein.

Barbara Novak hat darauf hingewiesen, daß die Miniaturisierung der Eisenbahnen und ihr Einbringen in das pastorale Traumbild bei den amerikanischen Landschaftsmalern nicht aus Gründen künstlerischer Konvention betrieben wurde, sondern aus dem Bewußtsein einer Verantwortung gegenüber der Schöpfung *und* der Maschine, gegenüber dem Ursprünglichen *und* der Zivilisation.³⁶⁰

Vor diesem Hintergrund reflektiert Baumgarten mit der Miniaturisierung der Eisenbahnen in der Landschaft ein Konzept, das Natur und Kultur nicht als Gegensätze erkennt sondern als dialogisch aufeinander bezogene Kräfte. Wie Cropsey, der mit der Einbeziehung des Viaduktes in den Kreislauf der Natur bereits den Gedanken der Gleichwertigkeit anklingen läßt, thematisiert Baumgarten diesen Harmoniegedanken auch in der Aufnahme „Little Bighorn“. Allerdings bekommt diese Idylle einen Riß durch die im Titel verborgene Informationen: Die fotografierte Landschaft war 1876 Schauplatz schwerer Kämpfe zwischen den Sioux und den Weißen.³⁶¹ Heute ist das Gebiet ein Indianerreservat. Das Bewußtsein über diese historischen und aktuellen Zusammenhänge läßt die Erhabenheit des Anblicks zwar nicht verschwinden, konstruiert jedoch in der Vorstellung eine zweite Realität, die die Besiedlung des Landes eher mit den Relikten eines monumentalen Mythos verbindet als mit der ursprünglichen Idee einer nach Westen sich öffnenden grenzenlosen Freiheit, weil diese Idee mit Vertreibung, Vernichtung und zuletzt mit dem Verlust von Freiheit für die indianische Bevölkerung verbunden war, die nun in Reservaten ihre ursprüngliche

³⁶⁰ Ebd., S. 171

³⁶¹ Die Indianer konnten den Ausgang der Schlacht für sich entscheiden und die Amerikaner unter General Cluser besiegen. 1890 beendete das Massaker der US-Kavallerie an den Sioux in der Schlacht am Wounded Knee die Indianerkriege endgültig.

Kultur durch die historische Perspektive ihrer Bezwingler sehen und ihr einstiges Land nur noch in Resten verwalten.

Die Eisenbahn - auch daran erinnert Baumgarten - hat ihren Anteil an diesem Verlust.

Auch mit anderen Fotografien folgt Baumgarten den Spuren amerikanischer Maler des 19. Jahrhunderts, nicht ohne jeweils durch einen offenen oder versteckten Hinweis die vermeintliche Idylle von Natur und Technik zu unterlaufen.

In einem Reservat der Schwarzfußindianer (Abbildung 74) fotografierte er eine von Schnee bedeckte Ebene vor einer sich bis an den Horizont erstreckenden Bergkette. Eine auf große Distanz aufgenommene, historisch anmutende Skelettbrücke verbindet die Eisenbahntrassen über einen Taleinschnitt hinweg. Einige Gebäude und eine weit auseinandergezogene Rinderherde verweisen auf die Anwesenheit von Menschen und Tierhaltung. Allerdings bewegt sich der Betrachter auch hier auf schwankendem Boden. Mögen die nur in winzigen Umrissen erkennbaren Tiere an die unzähligen Bisons, die die Jagdgebiete der Indianer einst bevölkerten, erinnern, so wird an den Wohn- und Wirtschaftsgebäuden doch deutlich, daß die einst jagenden und nomadisierenden indianischen Völker nunmehr sesshaft geworden sind. Dennoch kann die Vorstellung einer Idylle nicht aufkommen. Anders als etwa in der Aufnahme „Longhorn Cattle“ (Abbildung 75), in der die Tiere in Ausdruck und Gestalt einzeln unterscheidbar sind, transportiert die Fotografie aus dem Indianerreservat den Eindruck einer Mechanisierung der Tierhaltung. Das Schrumpfen ihrer Körper auf die Umrißgröße der Eisenbahnanlage mag zu diesem Eindruck ebenso beitragen wie der auf dem gegenüberliegenden Blatt aufgebrachte graphische Schattenriß einer Kuh, in drei Reihen 7-fach schematisch wiederholt (Abbildung 76). Der Gedanke ist da nicht weit, daß die Eisenbahn in den Vereinigten Staaten maßgeblich zur industriellen Schlachtung und Verwertung der Rinder beigetragen hat. Die Herden wurden seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts an den Eisenbahnstationen des mittleren Westens zusammengetrieben und in gewaltigen Stückzahlen in die Schlachthöfe, vor allem nach Chicago gefahren.³⁶²

³⁶² Vergl. Ivo Kranzfelder, Edward Hopper. 1882-1967, Köln 1994, S. 78-79.

Kranzfelder erläutert an dieser Stelle den Zusammenhang zwischen Eisenbahn und

Auf einer Ansicht des Humboldt River Valley umrundet ein sich bis weit in die Ebene erstreckender Güterzug der Union Pacific in einer langgezogenen Kurve einen das linke Bild füllenden Berg (Abbildung 77). Auch hier scheinen Bahn und die parallel zu ihr verlaufende Straße harmonisch in die Landschaft eingebettet, zumal sie den Ufern eines zwischen ihnen meandernden Flußlaufes folgen, der mit ihnen am Horizont verschwindet. Wie ein Spielzeug wirkt der Zug in einem Naturpanorama, das die Zeiten überdauert. Doch auch hier ist die Harmonie nur scheinbar. Umfaßt bei Cropsey der Eisenbahnviadukt in seiner ellipsenförmigen Bahn fast schützend die Ansiedlung der Menschen, wendet sich hier der Kreisbogen der „Union Pacific“ vom Betrachter fort. Mittelpunkt der Bewegung ist nicht der Mensch sondern eine karge Berglandschaft über den sich drohend der gewaltige Schattenwurf einer Wolke gelegt hat. Ein Zeichen vielleicht für die Kräfte der Natur, deren unberechenbaren Wirkungen auch der technologische Fortschritt unterworfen ist, vielleicht aber auch ein Zeichen für die Ambivalenz der im Unbewußten ruhenden Triebkräfte, die den Menschen zu seinen Handlungen bewegen und die beides sind, Kraftfeld für technische Leistungen und Bedrohung zugleich.

4.2.3. Die technische Landschaft

Weitere Reflektionen Baumgartens über das Verhältnis von Natur und Kultur erstrecken sich auf die Themenbereiche Industrie, Maschinen, Konstruktionen. Dabei orientiert er sich formal an der realistisch-sachlichen Bildauffassung der 20er und 30er Jahre.

Wenn er etwa Gleise im Großformat (Abbildung 78), Brücken aus der Untersicht (Abbildung 67 und 79) oder Güterwaggons vor einer industriellen Landschaft mit paralleler Linearstruktur und scharfen Licht-Schatten Verhältnissen (Abbildung 80) fotografiert, so greift er inhaltlich und formal ein Bildvokabular auf, das in Europa von der Neuen Sachlichkeit und in Amerika von der „straight photographie“ und den Präzisionisten³⁶³ als eine

Rinderhaltung im amerikanischen Westen anhand einer Radierung von E. Hopper, „Amerikanische Landschaft“ 1920, auf dem Rinder eine Bahnlinie überschreiten.

³⁶³ Vergl. Wieland Schmied, >Precisionist View< und >American Scene<: Die zwanziger Jahre, in: Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal (Hrsg.), Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993, München/London/Berlin 1993, S. 56-57.

dem Maschinenzeitalter angemessene Ästhetik betrachtet wurde. Der künstlerischen Intention entsprach dabei eine Sicht auf die Welt, die von einem grundsätzlich neuen Verhältnis zur Technik bestimmt war und in Amerika und Europa von ähnlichen Grundsätzen geleitet wurde.

Paul Strand sprach in einem Aufsatz 1922 von der neuen gesellschaftlichen Trinität: Maschine als Gott, materialistischer Empirizismus als Sohn und Wissenschaft als Heiliger Geist, was seiner Meinung nach die Zivilisation vor die Wahl stelle, entweder die Maschine zu beherrschen oder von ihr beherrscht zu werden.³⁶⁴ Strand mag dabei für eine ganze Künstlergeneration auch in Europa gesprochen haben, wenn er die Kamera als künstlerisches Erkenntnisinstrument in ihren maschinellen Qualitäten neu entdeckte: Für den Künstler ergebe sich die Chance, die Kamera als Maschine zu einem Instrument neuer Sehweisen zu machen, das bei „reiner und vernünftiger“ Anwendung und bei entsprechender „Kontrolle über ihren Mechanismus“ zu einem „Neuen Gott“ und dann, „seiner Gottheit beraubt, ... zum Instrument intuitiver Erkenntnis“³⁶⁵ werden könne.

Was Strand hier als einen Weg zur geistigen Beherrschung der Technik andeutet, zeigt sich geradezu idealtypisch in der Malerei Charles Sheelers, mit dem Strand lange zusammengearbeitet hatte.³⁶⁶ Sheeler thematisiert menschenleere Industrieanlagen, Gleise, Güterwagen, Kräne, Schornsteine, Getreidesilos und Maschinen, die er in einer höchst präzisen, geometrisch exakten Malweise auf die Leinwand bringt (Abbildung 81). Er ist jedoch nicht an der Wirklichkeit interessiert, sondern an dem rein äußerlichen Erscheinungsbild, der ästhetischen Wirkung, die von den technischen Objekten ausgeht. Die Verfremdung nimmt er dabei in Kauf. Die klinisch reinen Malereien, in denen die Zeit eingefroren scheint, suggerieren genau das, was auch Paul Strand versucht hatte auszudrücken: Die Fähigkeit, die Produktionsmittel und Produktionsstätten des modernen Lebens mit Hilfe der Kamera oder auf der Leinwand technisch perfekt zu reproduzieren, sind Zeichen für das dem Menschen innewohnende Vermögen, den modernen Fortschritt zu beherrschen.

³⁶⁴ Vergl. Paul Strand, *Fotografie und der Neue Gott*, in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie II. 1912-1945*, München 1979, S. 60-62.

³⁶⁵ Ebd., S. 62.

³⁶⁶ Vergl. John Pultz, *Strenge und Klarheit. Die Neue Fotografie in den Vereinigten Staaten, 1920-1940*, in: Michel Frizot, *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 477-486.

Baumgartens Absicht, diesen Aspekt des Verhältnisses von Mensch und Technik in seinen Aufnahmen zu reflektieren, tritt noch deutlicher hervor, wenn man die Ruhrgebietsfotografien von Albert Renger-Patzsch zum Vergleich heranzieht. Die strukturelle Ähnlichkeit einiger Bilder aus Baumgartens Werk (Abbildungen 80 und 82) mit den in kühler Sachlichkeit dokumentierten Aufnahmen aus dem Ruhrgebiet der 20er und 30er Jahre (Abbildungen 83 und 84) sind offensichtlich.³⁶⁷ Was Renger-Patzsch hier an industrieller Tristesse und proletarischer Alltagskultur abbildet, wird jedoch den tatsächlichen Lebensbedingungen jener Zeit nicht gerecht. Die Aufnahmen sind in ihrer kühlen Ästhetik weit von der sozialen Wirklichkeit entfernt. Dafür ist die Heroisierung der industriellen Kultur unübersehbar. Dies zeigt die Schwierigkeit eines auf die Eindimensionalität der Wirklichkeit und auf eine vermeintlich objektive Sichtweise gerichteten Konzeptes.

Mit der Verwendung des Vokabulars der Neuen Sachlichkeit stellt Baumgarten dieses Konzept zur Diskussion. Er erinnert an eine Kunstepoche, in der sich ein völlig neues Verhältnis von Wissenschaft, angewandter Technik und Natur widerspiegelte.

Realismus und Neues Sehen sollten in den 20er Jahren neue Beziehungen zu den im aufkommenden Maschinen- und Industriezeitalter veränderten Lebensbedingungen schaffen. Moholy-Nagy konstatierte, daß seit der Erfindung der Fotografie „die Welt mit vollkommen anderen Augen“ gesehen wird³⁶⁸, und er begründete als Bauhauslehrer eine Ästhetik des Neuen Sehens, die in Anlehnung an die revolutionären konstruktivistischen Bildschöpfungen Rodtschenkos durch gewagte Blickwinkel, fragmenthafte Ausschnitte und perspektivische Verkürzungen einen Blick auf die Welt bot, die Überlegenheit, Herrschaft und Beherrschung, ja Macht signalisierte. Dieser Blick propagierte die Gewißheit, daß der Mensch die Welt nach seinen Vorstellungen konstruieren könne. Die Kamera stellte das geeignete Instrument dar, um diese Vorstellung symbolisch zu untermauern. Nicht das individuelle Erlebnis des Sehens, sondern die Plastizität und Objektivität der Dinge selbst rückten in den Mittelpunkt der Weltschau. Damit wurden Kriterien der Wissenschaft in die künstlerische Fotografie übernommen.

³⁶⁷ Ann und Jürgen Wilde (Hrsg.), Albert Renger-Patzsch. Ruhrgebiet-Landschaften 1927-1935, Köln 1982.

³⁶⁸ Laszlo Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, München 1925 (Bauhaus-Buch, Nr.8), Faksimile, Mainz 1967, S. 27.

Wahrhaftigkeit und Eindeutigkeit erklärte Renger-Patzsch seien die Mittel des fotografischen Realismus,³⁶⁹ mit dem die Natur genauso objektiv wiedergegeben werde wie die „starrten Liniengefüge moderner Technik“, die „luftigen Gitterwerke der Krane und Brücken“ und die „Dynamik 1000pferdiger Maschinen“.³⁷⁰

Die hinter diesen Oberflächenerscheinungen sich abzeichnende ästhetische Ordnung offenbarte für die Künstler der Zeit Gesetzmäßigkeiten einer grundsätzlich neuen Seinserkenntnis. „Der neusachliche Blick erhält die Tiefenperspektive einer Weltanschauung: Natur, Technik und Kultur sind Manifestationen von >Urprinzipien< des Seins.“³⁷¹ In ihnen wirkt ein einheitliches Formprinzip, das das Neue Sehen enthüllt, gleichgültig, ob es um die konstruktive Schönheit einer Pflanze, eines Körpers oder einer Brücke geht. Daraus folgt, daß „das Wirken der Naturgesetze nicht mehr am naturgesetzten Objekt, sondern in Konstruktionen, Fahrzeugen, Metallen, blanken Flächen, Verschraubungen, Retorten, Kesseln, Brücken, Behältern“ gesehen wird, wie Eugen Diesel 1931 in der Einleitung zu einer Sammlung von Fotografien mit dem Titel „Das Werk“ schreibt.³⁷² Einmal mehr scheint der Kampf gegen die Natur ein für allemal entschieden. Jedwede Bemühung, den technischen Fortschritt harmonisch in die Abläufe der Natur einzubinden und zu integrieren, sind hinfällig, weil sich in der Maschine selbst die Natur offenbart. Eugen Diesel schreibt:

„Auch dort, wo wir, wie an Brücken und Bauten, nicht unmittelbar die Maschine am Werk sehen, ist das alles doch nur möglich geworden, weil Maschinen die Hilfsmittel für diese Art moderner technischer Werke schufen. Kein Gitterwerk, Träger oder Profileisen hätte ohne Maschine entstehen können; alles das ist aus den Gesetzen heraus konstruiert, die wir erst durch die Lehrmeisterin Maschine ermittelten. ... Aus all dem ergibt sich die eigentümliche Schönheit, Kühle und Sachlichkeit des neuen Lebensraums, worin die Gefahren der Natur beseitigt und ihre Kräfte auf Grund unserer Berechnungen verdichtet und gesteigert sind. Hiermit sind wir in ein anderes Verhältnis zur Natur getreten. Das alte Verhältnis mit seinem mythischen Gehalt verschwindet aus dem Bewußtsein vieler Menschen, obwohl wir auf neue Weise der Natur wieder näher zu kommen beginnen.“³⁷³

³⁶⁹ Vergl. Albert Renger-Patzsch, Ziele, in: Kemp, 1979, S. 74.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Hanne Bergius, Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre, in: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997, S. 98.

³⁷² Eugen Diesel, Vorbemerkung, in: Das Werk, Technische Lichtbildstudien, Königstein i.T./Leipzig 1931, S. 8.

³⁷³ Ebd.

Dem ästhetischen Reiz neusachlichen Sehens kann Baumgarten nicht in allen Aufnahmen widerstehen. So fotografiert er die Stahlkonstruktion der „Steel cantilever bridge“ (Abbildung 79) aus der Untersicht und bei der Abbildung der „Eads Bridge and Martin Luther King Memorial Bridge“ (Abbildung 85) läßt er historische und moderne Konstruktionsmerkmale der beiden Brücken in gegenläufigen Bögen miteinander korrespondieren. Wo Baumgarten sonst, die Sprache der Neuen Sachlichkeit aufgreifend, den Blick auf Industrieanlagen oder Ausschnitte mit technischen Details richtet, fügt er häufig auch Elemente der Reflektion, Verfremdung oder Verrätselung ein. In der Abbildung „Soo Line Railroad and Burlington Northern Railroad“ (Abbildung 78) nimmt Baumgarten eine Doppelkreuzung von zwei Schienenwegen in den Blick. Sie kreuzen sich im rechten Winkel, zwei kommen von links und gehen nach rechts oben weg, zwei stoßen von rechts unten in das Bild und verlassen es nach links oben. Die Schnittstellen bilden perspektivisch eine Raute, die im hellen Schotterfeld links unten eine korrespondierende Fläche findet. Im Gegenlicht aufgenommen vermittelt diese Konstruktion den Eindruck eines Zentrums, das eine magische Kraft ausstrahlt, was Baumgarten mit den im Titel der Arbeit versteckten Begriffen „Platine, Diamond“ zusätzlich zum Ausdruck bringt. Die Schienenformation erinnert an die Schattenraute in seiner frühen Arbeit „FINSTERNIS GEKREUZTER SCHATTEN“ (Abbildung 6), die die Kräfte des Unbewußten symbolisiert. Andere Verfremdungseffekte bewirkt Baumgarten durch das Eindringen der Namen von Indianerstämmen, Tieren oder Eisenbahngesellschaften (Abbildungen 86), vor allem aber notiert er genauestens Zeichen der Abnutzung und des Verfalls: Rost auf Metallträgern, Risse im Asphalt, Abfall, abgestorbene Straucher, menschliche Spuren auf dem Sand der Wege und Wüsten. Sie zeugen vom Vergehen der Zeit und damit von einer stärkeren Kraft, als sie in der eingefrorenen Ästhetik der Maschinen und Konstruktionen zum Ausdruck kommt. Dies sind - häufig sehr versteckt - die eigentlichen antithetischen Signale gegenüber einer auf Fortschritt eingestellten Maschineneuphorie. Wenn Baumgarten in die Grammatik des Neuen Sehens der 20er und 30er Jahre solche Elemente des zeitlichen Verfalls einarbeitet, so geht es ihm nicht um eine Dekonstruktion von Wissenschaft und technologischer Entwicklung sondern um die Aktivierung von Denkprozessen, in denen Folgen und Maß wissenschaftlicher Rationalität reflektiert und bedacht werden. Er erinnert an nichts Geringeres als an die Vergänglichkeit der Kulturen, der er die

Zeitlosigkeit der Natur entgegensetzt. Mit diesem Konzept scheint Baumgarten sich einer bestimmten Dimension der Kunst Cézannes anzunähern, was er durch eine besondere Heraushebung seines Gemäldes „Der Bahndurchstich“ dokumentiert.

4.2.4. Paul Cézanne: „Der Bahndurchstich“.

In der Folge der schwarz-weiß Fotografien erscheint beim Durchblättern des Buches völlig unerwartet ein Gemälde Paul Cézannes.

Der Künstler malte das Bild „Der Bahndurchstich“³⁷⁴ (Abbildung 87) um 1870 in L'Estaque, wohin er sich zurückgezogen hatte, um einer Einberufung wegen des drohenden preußisch-französischen Krieges zu entgehen. „Der Bahndurchstich“ ist eine seiner frühen Landschaftsbilder und die erste Ansicht des Bergmassivs der Sainte-Victoire, dem er sich dann erst wieder in den 80er Jahren zuwenden sollte. Es stellt sich die Frage, warum Baumgarten gerade dieses Bild und nicht andere Kunstwerke mit Motiven aus dem Bereich der Eisenbahn abbildete. Welche Rolle spielt Cézannes Bild in Baumgartens Konzept?

Im Mittelpunkt des Gemäldes steht der dunkle, verletzende Schnitt durch einen lang gestreckten sanft ansteigenden Hügel, der den Blick in einer leicht nach rechts oben sich erweiternden Perspektive direkt auf die Sainte-Victoire lenkt. Ein verlassener Hof am linken Rand, ein winziges Bahnwärterhäuschen am Rande der Bahnanlage und die am rechten Horizont unterhalb des Bergmassivs erscheinende Spitze des Kirchturms von Saint-Saveur in Aix-en-Provence sind die einzigen Bauwerke in der ansonsten menschenleeren Landschaft.

Die provokative Betonung der verwundeten Landschaft kann zunächst als Sinnbild für Cézannes eigene innere Verwundungen und Zerissenheit gelesen werden, als Metapher für seine Unruhen, Konflikte und Wunschphantasien jener Zeit, die auch in den Gemälden „Die Orgie“, „Die Versuchung des hl. Antonius“ oder „Der Mord“ aus dem gleichen Jahr erkennbar sind. Dennoch formt sich hier ein früher Versuch aus, die inneren Widersprüche, seelischen Spannungen und sexuellen Obsessionen

³⁷⁴ Paul Cézanne: „Der Bahndurchstich“, um 1870, Leinwand, 80 x 129 cm, München, Neue Pinakothek.

durch die Kraft der Natur abzubauen. Hajo Düchting erkennt in dieser Hinsicht zwei neue Komponenten: Cézannes Suche nach Dauer und Festigkeit, sichtbar vor allem in der Ausgewogenheit der Komposition und der Symbolkraft des Berges, und andererseits die „Anrufung der Natur ... als neuer Kraft zur Bindung des Gegensätzlichen, Auseinanderfallenden, zur Überwindung jener Spaltung zwischen Mensch und Natur, die sich auch im Psychischen des Menschen selbst vollzieht, der Spaltung zwischen Triebhaftem und Geistigem.“³⁷⁵

Allerdings scheint der Bahndurchstich nicht allein als Ausdruck innerer Verwundungen interpretierbar, das Gemälde stellt auch die Frage nach den Folgen des technischen Fortschritts. Die Eisenbahn als Symbol für die umwälzenden technologischen und gesellschaftlichen Veränderungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird von Cézanne nicht mit positiven, sondern mit ihren zerstörerischen Kräften dargestellt. Die harmonische Schwere der südlichen Landschaft ist noch spürbar, wird aber durch die Bruchfläche der Bahnanlage brutal gestört. Dennoch reicht diese Verletzung nicht aus, um die Natur zu vernichten. Dem Eingriff des Menschen in die Harmonie der Natur steht das Bergmassiv der Sainte-Victoire gegenüber als eine den Raum bestimmende und die Zeit überdauernde Kraft. Sie repräsentiert die Dauerhaftigkeit des Vertrauten in einer Zeit der schnellen Veränderungen und führt die mit ihnen verbundenen Gegensätze letztlich doch zu einem Ausgleich.

Die Unterordnung des technischen Elementes Eisenbahn unter die überzeitliche Dimension der Natur bei Baumgarten wurde bereits in den vorigen Abschnitten mehrfach angesprochen. Mit der Zitierung Cézannes verstärkt er diesen Aspekt. Er zielt auf die erdgeschichtlichen Zeitmaßstäbe der Natur und damit auf ihren mythischen Gehalt. Für Baumgartens Konzept stellt dieser Aspekt eine besondere Bedeutung dar, weil mit dem Bau der Eisenbahnen verschiedene Vorstellungen von Zeit in die Betrachtung der Landschaft einfließen. So offenbaren die Zeugen des industriellen Fortschritts trotz aller Monumentalität mit ihren sichtbaren Verfallserscheinungen auch ihre eigene Vergänglichkeit, was gerade dort umso deutlicher hervortritt, wo gegenüber der technischen

³⁷⁵ Hajo Düchting, Paul Cézanne. 1839-1906. Natur wird Kunst, Köln 1989, S. 62.

Verkehrsinfrastruktur erdgeschichtliche Ansichten der Landschaft - etwa in Wüsten oder Bergmassiven - zur Anschauung kommen.

Ein weiterer Aspekt ist, daß sich das Zeitempfinden von Bahnreisenden und damit ihre Sicht auf die Landschaft radikal veränderte. Der beschleunigten Zeiterfahrung im 19. Jahrhundert wird hier von Baumgarten - durchaus ähnlich der Auffassung Cézannes - ein Begriff von Naturzeit mit kosmischen Dimensionen entgegengesetzt. So ist etwa in der Fotografie „State Route 90“ (Abbildung 63) - mehr noch als in der Arbeit „Burlington Northern Railroad“, die auf der dem Gemälde gegenüberliegenden Seite einen Bahndurchstich aus der Perspektive der Schienenführung darstellt³⁷⁶ - die Analogie zu Cézanne nicht zu übersehen. Baumgarten stellt hier den Durchbruch einer Straße dar, der den gesamten Streifen des Mittelgrundes hinter dem Asphaltband der Straße ausfüllt, dahinter eine Reihe von Zaunpfosten vor einer Gras- und Buschlandschaft, die sich bis zu einem Bergmassiv am Horizont erstreckt. Über die inhaltlichen Gemeinsamkeiten hinaus - Einschnitt in die Oberfläche der Natur, Rhythmisierung durch Zaunpfähle, Steppenlandschaft, Bergmassiv - sind es vor allem die formalen Besonderheiten der Bildstruktur, mit der sich Baumgarten der Auffassung Cézannes nähert. Er arbeitet die mit der Eisenbahnreise verbundene veränderte zeitliche und räumliche Wahrnehmung der Landschaft mit Hilfe eines konsequent horizontal-parallelen Bildaufbaus auf und reflektiert so - ähnlich Cézanne - die Sichtweise der mit hoher Geschwindigkeit reisenden Menschen. Der parallel zum Horizont verlaufende Aufbau der Bildgründe simuliert den panoramatischen Blick, der sich beim Betrachten der Landschaft aus dem Fenster des Zugabteils ergibt.

Schivelbuschs häufig zitierte Ausführungen zur Aktualität dieses Themas im 19. Jahrhundert heben den „Verlust der Landschaft“ durch eine Mechanisierung der Wahrnehmung hervor.³⁷⁷ Der Reisende registriert nur noch die newtonschen Dimensionen von Größe, Form, Menge und Bewegung, während Gerüche, Geräusche, mithin die Aufnahme der Eigenschaften einer Landschaft durch die Sinne, entfallen. Durch die Geschwindigkeit verflüchtigen sich besonders die Eindrücke der nahegelegenen Objekte. Der Blick fürs Detail geht verloren, Wahrnehmung der Außenwelt wird nur noch möglich durch die Anpassung des Blickes an die Geschwindigkeit, mit der die Landschaft sich vor den Augen des Reisenden vorbeibewegt. Diese

³⁷⁶ Baumgarten, 1991, Tafel 99.

³⁷⁷ Vergl. Schivelbusch, 1977, S. 53.

Anpassung geschieht seitlich über den „panoramatischen Blick“, in dem nur noch die weiter entfernten Teile der Landschaft aufgenommen werden, während der Nahbereich als verwaschener Streifen wahrgenommen wird.³⁷⁸ Schivelbusch spricht vom Ende des Vordergrundes, jener Raumdimension, über die der Reisende des vorindustriellen Zeitalters sich selbst als einen Teil der Landschaft empfand.³⁷⁹ Die Geschwindigkeit der Eisenbahn trennt den Reisenden von dem Raum, den er zuvor als Teil seines Selbst erlebt hatte. Die Landschaft wird zu einer Folge von Bildern mit einem außenstehenden Betrachter.

Cézannes „Bahndurchstich“ visualisiert diese Erfahrung des Reisens: In den Blickpunkt rücken Mittel- und Hintergrund, während der Vordergrund mit langen horizontalen Pinselstrichen als ein parallel verlaufendes Kontinuum von Streifen in weißen, braunen und grünen Tonstufen erscheint, in dem keine Details mehr auszumachen sind.³⁸⁰ Dabei ist die Tatsache, daß Cézanne die Wahrnehmung aus der Perspektive eines in der Eisenbahn reisenden Betrachters wiedergibt und zugleich die Strecke darstellt, auf der die Eisenbahn mit dem Betrachter eigentlich fahren sollte, sowohl Zeichen für die Adaption einer durch das Reisen veränderten Wahrnehmung³⁸¹ wie zum anderen und vor allem auch Reflexion der mit der Errungenschaft der Eisenbahn veränderten Zeitdimension.

Auch in Baumgartens „State Route 90“ ist der Vordergrund durch das eintönige Band der Straße bestimmt. Der Gedanke der verfließenden Zeit in der Dimension der Geschwindigkeit wird durch die weiße durchgehende Mittellinie und die rhythmische Anordnung der Zaunpfähle unterstützt. Dennoch scheint in beiden menschenleeren Landschaften die Zeit still zu stehen. Die zeitabhängigen Faktoren und Veränderungen werden zwar inhaltlich thematisiert und in formale Strukturen übersetzt, sind jedoch durch die zeitüberdauernden Elemente überlagert. Gefesselt wird der Blick durch die Sainte-Victoire wie durch den gewaltigen Steinbruch bei

³⁷⁸ Ebd., S. 59.

³⁷⁹ Ebd., S. 61.

³⁸⁰ Dies gilt meiner Auffassung nach auch dann, wenn man berücksichtigt, daß der Vordergrund auf Cézannes Bild real die den Jas de Bouffan eingrenzende Mauer darstellt, aus dem heraus Cézanne den Bahndurchstich abbildete. Vergl. John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, New York 1996, Bd. 1, S. 129-130. Rewald dokumentierte Cézannes Ansicht hier mit einer Fotografie etwa aus dem Jahr 1935.

³⁸¹ Möglicherweise schlägt sich hier auch Cézannes Erfahrung des häufigen Reisens zwischen Paris und Aix-en-Provence nieder.

Baumgarten, in dem die kristalline Felsstruktur unter der Grasoberfläche freiliegt und die in den geologischen Schichtablagerungen der Bergkette am Horizont ein Äquivalent findet. Wie Cézanne sucht Baumgarten in der Veränderung die Dauer und in den Spuren der Zeit das Zeitlose der Natur.

In den 80er Jahren kehrte Cézanne immer wieder zum Motiv des Bergmassivs zurück. Diese künstlerische Obsession, häufig mit Hokusais Folgen der Ansichten des Fuji verglichen,³⁸² spricht für Cézannes Suche nach der Tiefe und der Dauer der Natur. Anders als im „Bahndurchstich“, der den Eingriff des Menschen in die Natur mit verletzender Schärfe zum Ausdruck bringt, erscheinen in späteren Landschaften vor dem Bergmassiv die Spuren technischer Entwicklung vergleichsweise unerheblich. In „Die große Pinie“³⁸³ (Abbildung 88) ist der markante Eisenbahnviadukt nur noch miniaturnhaft in das Panorama eingefügt. Dem Bauwerk fehlt, anders als bei Cropsey und Durand, jeder symbolische Wert. Der Rhythmus der Arkaden erinnert noch an den industriellen Fortschritt und die mit ihm verbundenen schnelleren Zeitabläufe, aber dies erscheint unbedeutend gegenüber der Größe und Zeitlosigkeit der das Tal überragenden Bergkette.

Etwas von der Obsession, mit der sich Cézanne der Anziehungskraft der südfranzösischen Berge hingab, spiegelt sich auch in Baumgartens Hartnäckigkeit, mit der er das Spannungsfeld Natur - Kultur thematisiert.

In einer scheinbar immer schneller ablaufenden Zeit, in der die Veränderungen nicht mehr linear, sondern nur noch potentiell zu fassen sind, rückt er einen Zeitmaßstab der Natur in den Blick, der sich nur in kosmologischen Dimensionen messen läßt. Dies spiegelt sich auch im Titel des gesamten Projektes wider.

„Carbon“ bezeichnet zunächst in der englischen Sprache das chemische Element Kohlenstoff, das notwendige Grundlage allen Lebens auf der Erde ist. Kohlenstoff wird von den Pflanzen in einer komplexen photosynthetischen Prozeßkette mit Hilfe von Wasser und Sonnenenergie zu Sauerstoff umgewandelt und bindet so menschliches und tierisches Leben über die Atemluft unmittelbar an die Pflanzenwelt. Erst in dieser Abhängigkeit von der pflanzlichen Natur konnte auf der Erde höheres Leben entstehen. Alle Lebewesen nehmen mit der Luft Kohlenstoff auf und geben ihn auch nach

³⁸² Vergl. Düchting, 1989, S. 117.

³⁸³ Paul Cézanne: „Die große Pinie“ (Mont Sainte-Victoire), 1885-1887. Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm. Washington, Phillips Collection.

dem Tod wieder ab.³⁸⁴ Darüber hinaus bezeichnet die Wissenschaft mit „Karbon“ einen erdgeschichtlichen Zeitraum, etwa 300 bis 280 Millionen Jahre vor der Zeitrechnung, in dem sich granitische Gebirgsformationen bildeten und der vor allem durch gewaltige tropische Wälder gekennzeichnet war, die sich über astronomische Zeiträume hinweg unter geologischen Verschiebungen und Aufwerfungen zu Kohle wandelten.

Einer mit den Spuren von Technik und Vergänglichkeit gekennzeichneten historischen Zeit setzt Baumgarten eine Naturzeit parallel, die jenseits des menschlichen Gestaltungsrahmens liegt. Wenn er dabei Naturzerstörung und Kulturvernichtung nicht plakativ mahnend in den Vordergrund stellt, so geschieht dies nicht, um die Kehrseite menschlichen Fortschritts zu bagatellisieren, sondern in der Absicht, die Vergänglichkeit menschlicher Kultur gegenüber der Raum-Zeit-Dimension der Erdgeschichte zu akzentuieren und damit auch die Kreisläufe, Zerfalls- und Änderungsprozesse, in die der Mensch passiv und gleichzeitig als Verursacher eingebunden ist.

³⁸⁴ Eine Gesetzmäßigkeit, die zur Altersdatierung hauptsächlich in der Archäologie genutzt wird. In der so bezeichneten Radiokarbonmethode wird dabei die Zerfallsrate der Isotopen von Kohlenstoff gemessen, der sich im Verlauf des Lebens im organischen Material angesammelt hat und mit einer konstanten Halbwertszeit von rund 5730 Jahren zerfällt.

5. Kontexte

Eine Auseinandersetzung mit Baumgartens Werk wäre unvollständig, ohne die Frage nach den kontextuellen Zusammenhängen wenigstens anzureißen. Angesprochen sind damit Bedingungen, die gleichermaßen Rahmen wie inhaltliche Reflexion der künstlerischen Arbeit bestimmen.

Die Bedeutung der Beziehungen zwischen Kunstobjekt, seiner inhaltlichen Bedeutung und dem es umgebenden Bezugsrahmen, wurde erstmals eindrucksvoll von Marcel Duchamp thematisiert. In seiner Installation „Mile of String“ bei den „First Papers of Surrealism“ in New York 1942 verspannte er mit einer mehrere tausend Meter langen Schnur Decke, Wände und Stellwände eines Ausstellungsraums und hinderte so die Besucher daran, den Raum frei zu durchschreiten, um die Kunstwerke zu betrachten. Die Schnur war zugleich Inhalt der Ausstellung und der sie begrenzende Rahmen.³⁸⁵ Die Installation reflektierte so die Problematik festgefügtter Rahmenbedingungen in der Kunst.

Seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre häuften sich Arbeiten, in denen Künstler versuchten, die kontextuellen Bezüge systematisch zu untersuchen. Peter Weibel hat die historische Entwicklung dieser Bemühungen als Entgrenzungsgeschichte dargestellt, in der die Kunst, das konventionelle Wandbild verlassend, den Raum und die Architektur (Dan Flavin), das Museum (Marcel Broodthaers), Bücher (Edward Ruscha) und Kunstmagazine (Dan Graham) und schließlich bestimmte gesellschaftliche und ideologische Bedingungen selbst (Hans Haacke) in ihren Rahmen einbezog.³⁸⁶ Weibel konnte zeigen, daß der Kunstkontext sich nicht allein auf die physische Qualität des Rahmens beschränken ließ (Wände, Ausstellungsräume, Druckerzeugnisse, Projektorinstallationen usw.), sondern daß er die institutionellen, sozialen, politischen, wirtschaftlichen und historischen, kurz, die kulturellen Faktoren, die Einfluß auf die konkrete Erscheinung eines Kunstwerks in Zeit und Raum haben, mit einschloß.

Es ist auffallend, daß Baumgarten eine große Bandbreite unterschiedlicher äußerer und erweiterter immaterieller Kontextbezüge anwendet. Darüber

³⁸⁵ Vergl. Anne Rorimer, Kontext als Inhalt - Subjekt als Objekt, in: Peter Weibel (Hrsg.), Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre, Köln 1994, S. 183.

³⁸⁶ Peter Weibel, Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst, in: Ders. (Hrsg.), 1994, S. 1-68.

hinaus scheint es, daß er nicht nur Strategien benutzt, die die traditionellen Beziehungsgrenzen zwischen Kunstobjekt und Kontext erweitern, sondern daß die Kontextentgrenzung selbst als künstlerisches Prinzip erscheint. Im folgenden Schlußkapitel soll versucht werden, dieser Frage nachzugehen.

5.1. Das Buch

Bereits in seinen ersten Galeriearbeiten überschritt Baumgarten den traditionellen Präsentationsrahmen und bezog den Galerieraum in den Kontext mit ein. Mit „ROROIMA“ (Abbildung 1) schuf er eine Bodeninstallation, die die Vorstellung einer südamerikanischen Savanne vermittelte. Er überwand die Grenzen des räumlich unabhängigen, in sich geschlossenen Kunstwerkes und damit seinen transportablen, kontextvariablen Objektcharakter und schuf eine unauflösbare Verbindung mit den Bedingungen der Raumsituation. Das bedeutet gleichzeitig, daß das Kunstwerk nur für die Dauer der Ausstellung existierte, was nicht ausschloß, daß Baumgarten Fotodokumentationen der Installation als Teilelement in anderen Präsentationskontexten benutzte.

Mit den Publikationen in der Kunstzeitschrift „Interfunktionen“ erweiterte er abermals die Kontextgrenzen. Redaktionell im Inhaltsverzeichnis unter der Überschrift „Neue Leute“ angekündigt, unterschied sich die Präsentation seiner Arbeiten doch erheblich von anderen redaktionellen Beiträgen des Blattes. Seine Fotografien und Reproduktionen von ethnographischen Texten ließen keinen Platz für erläuternde Vorstellung und zusätzliche Informationen, jede Arbeit wurde auf einer ganzen Seite abgebildet und konnte so in ihrem autonomen Charakter, wie in ihrer Funktion als Teilelement einer Folge betrachtet werden. Die Magazinseiten ersetzten die Wände eines Ausstellungsraums und verwiesen zugleich auf die von Baumgarten benutzte Projektortechnik, bei der die Einzelwerke in einer vom Künstler vorgegebenen Abfolge als transparente, immaterielle Lichtbilder an die Wände des Ausstellungsraums geworfen werden.³⁸⁷

³⁸⁷ Verwiesen sei auch auf die Arbeit IMAGO MUNDI - THE AROMA OF NAMES, die Baumgarten eigens für die Kunstzeitschrift Parkett angefertigt hat. Parkett Nr. 6/1985, S. 93-107.

Ein wichtiges künstlerisches Medium ist für Baumgarten das Buch. Zwar besitzt es, ähnlich wie das Bild, kontextvariable Qualität, dennoch weist es in Baumgartens Werk über seinen materiellen Rahmen hinaus.

5.1.1. Das Buch im kulturhistorischen Kontext

Diwo ordnet Baumgartens Buchproduktion wie folgt in sein Gesamtwerk ein:

„Die Bücher Baumgartens sind formale Metaphern für das Wissen der Menschen und insofern - wie auch das Medium Film - eigenständige künstlerische Arbeiten. Sie besitzen andere Funktionen als die Ausstellungen oder die Katalogbeiträge. Bücher als Symbol des westlich-europäischen Wissens treten bei Baumgarten somit den schriftlosen >sprachlosen< Kulturen gegenüber. Der Künstler führt über seine Inhalte vor, daß es nicht um die klassische Form aufklärerischen, klassifizierenden, ordnenden Denkens geht, sondern um das Sammeln und Bewahren von Mythen, Erfahrungen, ungewußtem, archaischem Wissen. Baumgarten erreicht mit diesem >Betrug< des Lesers, der andere Inhalte erwartet, daß sich dieser einer Welt öffnen kann, die das Rätsel, die Warnung, das Geheimnis wahrt, statt es preiszugeben.“³⁸⁸

Zweifellos ist Diwos Bewertung zuzustimmen, daß die Bücher Baumgartens eigenständige künstlerische Arbeiten darstellen. Die weiteren Einschätzungen, insbesondere die Überlegungen von einer zielgerichteten, die Erwartungen von Lesern unterlaufenden Anwendung des Mediums Buch zur Bewahrung von archaischem Wissen, erscheint jedoch fragwürdig.

Betrachtet man nämlich Baumgartens Buchpublikationen unter den Bedingungen ihrer kontextuellen Bezüge, dann werden andere Zusammenhänge sichtbar. Die Beziehungen zwischen dem Kontext Buch und den in ihnen vermittelten künstlerischen Inhalten offenbaren, daß die mit den Publikationen intendierten inhaltlichen Aussagen bestimmte historische Funktionen des Buches selbst reflektieren. Im Vordergrund steht dabei der Stellenwert von Druckerzeugnissen aller Art bei der Verbreitung von Informationen über die Neue Welt vom Beginn ihrer Entdeckung bis zu den Berichten der Ethnographen im 19. und 20. Jahrhundert. Nur über sie konnten sich Vorstellungen über die Welt des Anderen ausbreiten und festsetzen.

³⁸⁸ Diwo, 1993, S. 150.

Bereits vor 1500 erschienen 16 Drucke des ersten Columbusberichts, 15 von ihnen waren Übersetzungen in verschiedene europäische Sprachen. Die italienischen Ausgaben von 1493 und 1495 waren mit Holzschnitten bereichert, die die Landung in der Neuen Welt schilderten.³⁸⁹ Größte Popularität erfuhren die Schriften Vespuccis. „Mundus Novus“ erschien zwischen 1503 und 1507 in 24 Auflagen.³⁹⁰ Die immer stärker ansteigende Anzahl der Publikationen stand jedoch in keinem Verhältnis zum Neuwert der verbreiteten Informationen. In der Regel dienten diese eher dazu, die bekannten alten Schriften über Geographie, Naturgeschichte, Menschen und Monster fremder Länder zu ergänzen und anschaulicher zu machen, als diese zu korrigieren und auf den neuesten Stand zu bringen.³⁹¹

Beispielhaft zeigt sich dies in den seit dem Mittelalter in Schrift und Bild verbreiteten Mythen über mißgestaltete und körperlich monströs verformte Eingeborene. Bereits von Plinius und anderen antiken Schriftstellern beschrieben, wurde die zum Phantastischen und Monströsen neigende Vorstellung fremder Völker von Isidor von Sevilla in das Mittelalter hinübergetragen. Seitdem diente dessen „Etymologia“ als enzyklopädisches Nachschlagewerk, aus dem Baumeister und Künstler ihre Anregungen bezogen.³⁹² Dürers Lehrer Wolgemut etwa verwendete sie auf seinen Holzschnitten in der Schedelschen Weltchronik, die wiederum als Vorlage für Drucke in Reiseberichten aus der Neuen Welt dienten.³⁹³ Sie tauchten jedoch auch in seriösen schriftlichen Aufzeichnungen auf, etwa bei Sir Walter Raleigh, der 1596 von kopflosen Indianern mit Augen in den Schultern aus Venezuela berichtete.³⁹⁴ Das abschreckende Bild des Anderen war in den Vorstellungen der Europäer so verankert, daß selbst der von Claude Lévi-Strauss als fundiert und äußerst lebensnah bezeichnete Brasilienbericht des Jean de Léry von 1557³⁹⁵ oder die an seriösen ethnographischen Detailinformationen reiche, von Baumgarten mehrfach

³⁸⁹ Pochat, 1970, S. 145.

³⁹⁰ Ebd., S. 147.

³⁹¹ Hugh Honour, Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die außereuropäische Welt, in: Kohl (Hrsg.), 1982, S. 22-23.

³⁹² Vergl. Pochat, 1970, S. 53-54. Siehe auch die Wiedergabe einer Abbildung mit Monstern aus dem Solinus-Manuskript des frühen 13. Jahrhunderts nach Vorlagen aus dem 6. oder 7. Jahrhunderts bei Pochat, 1970, S. 53, Abb. 14.

³⁹³ Honour, 1982, S. 23.

³⁹⁴ Ebd., S. 24.

³⁹⁵ Claude Lévi-Strauss, Eine Idylle bei den Indianern. Über Jean de Léry, in: Kohl (Hrsg.), 1982, S. 68.

erwähnte und zitierte Schrift des Hans von Staden über die Tupimamba dieses nicht erschüttern konnten.³⁹⁶

Die Strategie der Dämonisierung des Anderen über die Verbreitung von Büchern wurde ergänzt durch Reproduktionen, die die Bewohner der Neuen Welt nicht in ihren individuellen körperlichen Differenzen darstellten, sondern als exotische Figuren, die in ihren Haltungen und Positionen nach dem Muster antiker Statuen gestaltet waren.³⁹⁷ Damit bekommen die Abbildungen häufig den Charakter von Bühnenstücken, die ihre Wirkung durch geschickte Inszenierung der beteiligten Figuren und die ausgesuchte Dramatik des Geschehens entfalten. Elisabeth Luchesi interpretiert solche Form der bildlichen Darstellungen seit ihren Anfängen als einen „Ausdruck der Vereinnahmung“ des Fremden: Der

„theatralische Effekt, der von den dekorierten Figuren und ihren Arrangements ausgeht, entspricht einer politischen Realität. Die Fremden werden in einer Weise auf den europäischen Beobachter bezogen, die eine gewisse Nähe zum Betrachter suggeriert und die reale gesellschaftliche und ethnische Distanz abschwächt, so daß die tatsächlichen Verschiedenheiten auf dem Muster von Ähnlichkeiten in der Interpretation vereinnahmt und in ihrer möglichen politischen Brisanz >entschärft< werden.“³⁹⁸

Diese Ähnlichkeit mit antiken europäischen Vorbildern - so Luchesi weiter - lege die Vermutung nahe, „daß die Fremden als Verfremdung des Bekannten konzipiert und somit als Ähnliche vereinnahmt“ worden seien, wobei „das Fremde im Sinne des den europäischen Gesellschaften Unähnlichen zugunsten einer Wendung zum Exotischen“ mit dem Ziel ausgeklammert worden sei, „ein Bild zu entwerfen und zu reproduzieren, das die Nähe zum Betrachter über eine emotionale Anteilnahme herstellt und dabei die tatsächlichen Konflikte ausspart.“³⁹⁹

³⁹⁶ Vermutlich auch deswegen nicht, weil ein Schwerpunkt der detailreichen Aufzeichnungen die kannibalistischen Praktiken der Indianer umfasste. Vergl.: Elisabeth Luchesi, Von den >Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschenfresser Leuthen/in der Newnwelt America gelegen<. Hans Staden und die Popularität der >Kannibalen< im 16. Jahrhundert, in: Kohl (Hrsg.), 1982, S. 71-74 und Bernadette Bucher, Die Phantasien der Eroberer. Zur graphischen Repräsentation des Kannibalismus in de Brys America, ebd., S. 75-91.

³⁹⁷ Honour, 1982, S. 34.

³⁹⁸ Luchesi, 1982, S. 74.

³⁹⁹ Ebd.

Es zeigt sich also, daß das Medium Buch rezeptionsgeschichtlich die zentrale Kategorie darstellte, um die vorgeformten Wahrnehmungsmuster vom Anderen zu stabilisieren. Vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und ökonomischen Umbrüche und der mentalen Erschütterungen, die mit der Entdeckung der neuen Kontinente verbunden waren, erscheinen solche Stabilisierungsstrategien verständlich. Bemerkenswert ist jedoch, daß sich dies im Prinzip bis heute nicht geändert hat. Das Buch blieb auch im 19. und 20. Jahrhundert die Bühne, auf der Ethnographen, Entdecker und Verleger unter jeweils ethnozentrisch gesteuertem Blick oder positivistischem Forschungsraster die Menschen der Neuen Welt betrachteten.⁴⁰⁰ Baumgarten nimmt diese historischen Funktionen und Positionen des Buches mit dem gleichen mimetischen Formwillen auf, mit dem er die Explorationen der Ethnographen in imaginäre Reisen verwandelte.

Dabei lassen sich zwei Arten von Büchern unterscheiden:

Die eine folgt den Vorgaben ethnographischer Schriften, indem sie Mythen, Erzählungen und Reiseberichte versammelt und mit eigenen graphischen Schriftbildern oder fotografischen Arbeiten kombiniert. In diese Kategorie sind einzuordnen: „T'E - NE - T'E“. Eine mythische Vorführung⁴⁰¹, „LAND OF THE SPOTTED EAGLE“⁴⁰² und „DIE NAMEN DER BÄUME“⁴⁰³

Ein zweiter Typ von Büchern ist dadurch charakterisiert, daß in ihnen ausschließlich künstlerische Ausdrucksformen in Text und Bild im Vordergrund stehen. Zu ihnen gehören die mit den Ausstellungen im Stedelijk Museum, Amsterdam und bei Marian Goodman, New York verbundenen Publikationen „TIERRA DE LOS PERROS MUDOS“⁴⁰⁴ und „MAKUNAIMA“⁴⁰⁵.

Der erste Buchtyp ist in diesem Zusammenhang von größerem Interesse, weil er einerseits das Buch in seinem historischen Kontext als Medium für die Verbreitung ethnographischer Informationen reflektiert, zugleich aber

⁴⁰⁰ Erinnerung sei nur an die voluminösen Farbfotobände über ethnische Gesellschaften aus den entlegensten Winkeln der Erde, die das Bedürfnis nach exotischen visuellen Eindrücken befriedigen sollen und die zum festen Repertoire des Buchmarktes gehören.

⁴⁰¹ Zusammen mit Michael Oppitz, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf 1974.

⁴⁰² Anlässlich der Ausstellung Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1983.

⁴⁰³ Anlässlich der Ausstellung im Van Abbemuseum, Eindhoven, 1982.

⁴⁰⁴ Amsterdam 1985.

⁴⁰⁵ New York 1987.

auch kontextübergreifend die Präsentationstechnik der Lichtbildprojektion und damit in anderer Form die Idee imaginärer Reisen wieder aufgreift.⁴⁰⁶

5.1.2. „DIE NAMEN DER BÄUME“

Der umfangreiche Band „DIE NAMEN DER BÄUME“ (Abbildung 89) vereinigt in seinem Hauptteil Berichte von Ethnologen und Mythen südamerikanischer Gesellschaften, in denen Bäume eine wesentliche Rolle spielen. Dieser Teil wird eingerahmt von einer acht Seiten umfassenden Namensliste von Bäumen und einer ebenso langen Liste ihrer lateinischen Nomenklatura. Was das Buch jedoch aus der Reihe anderer Publikationen Baumgartens hervorhebt, sind die eigenen ethnographischen Aufzeichnungen. Zwei Jahre nach seiner Rückkehr vom Orinoko dokumentiert Baumgarten mit mehr als fünfzig Fotografien seinen Aufenthalt bei den Yanomami und erläutert diese mit zum Teil ausführlichen, mehrseitigen Beschreibungen. Bei der Auswahl der Themen orientiert er sich offensichtlich an der Form gängiger ethnographischer Reiseberichte, da kaum ein wichtiges Thema ausgelassen wird. Körperschmuck und Eßgewohnheiten, Kriegsrituale und Gesellschaftsspiele, Jagdabenteuer und Liebespraktiken werden ebenso detailliert beschrieben wie eigene Erfahrungen mit Halluzinogenen und der Raubbau an den Amazonaswäldern. Offensichtlich drängte es Baumgarten, die Fülle der Eindrücke eines 13-monatigen Zusammenlebens mit den Indianern ordnend und systematisierend zu verarbeiten. Im Gegensatz zu den Fotografien, die das Fremde und das Vertraute sehr dicht beieinander erscheinen lassen,⁴⁰⁷ dominiert in Baumgartens Texten der Blick auf das Andere, das von der eigenen Kultur Verschiedene. Er bewegt sich dabei auf den Spuren ethnographischer Praxis der teilnehmenden Beobachtung, was in der Gegenüberstellung mit den zitierten Quellentexten besonders deutlich wird. Dennoch läßt sich die Arbeit nicht als reine ethnographische Dokumentation betrachten. Wenn Baumgarten die Zusammenstellung der Baumnamen unter dem Titel „Tanzplatz der Bäume“ und die Beschreibungen, Märchen und Mythen mit „Stimmen im Wald“ betitelt, so hebt er die nüchterne

⁴⁰⁶ Zu „TIERRA DE LOS PERROS MUDOS“ und „MAKUNAIMA“ vergl. Abschnitt 3.3. dieser Arbeit.

⁴⁰⁷ Vergl. hierzu den Abschnitt 3.2.1. dieser Arbeit.

Zusammenstellung der Namen und die oft trockenen wissenschaftlichen Notate auf eine poetische Ebene. In der collageartigen Zusammenstellung von fremden und eigenen Texten, von Fotografien aus dem Leben mit den Yanomami und Fotodokumenten aus früheren Arbeiten, von wissenschaftlicher Nomenklatur, historischen Stichen und Bildern reisender Künstler aus dem 17. Jahrhundert fand Baumgarten ein Verfahren, in dem sich Selbst- und Fremderfahrung auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen spiegeln und dialogisch verknüpfen. Visuelle Eindrücke von Landschaften und reportagehafte Aufnahmen aus dem Alltagsleben der Indianer treten in einen Dialog mit ethnographischen Texten und Fotoarbeiten, die er in seinen imaginären Reisen benutzte. Baumgarten inszeniert hier ein Wechselspiel zwischen verschiedenen Arten der Wirklichkeitsbetrachtung. Das bringt diese, wie andere Bucharbeiten auch, in die Nähe seiner Lichtbildprojektionen, die ein ähnliches Präsentationsprofil besitzen, stellt aber auch den Bezug zu der Vielzahl historischer Buchpublikationen über die Entdeckung und Erforschung fremder Völker her und untermauert so sein künstlerisch-kontextuelles Vorgehen.

5.1.3. „LAND OF THE SPOTTED EAGLE“

Ähnliches lässt sich auch für den Band „LAND OF THE SPOTTED EAGLE“ feststellen. Auch hier kombiniert Baumgarten die auf historischen und ethnographischen Recherchen beruhenden Erkenntnisse mit künstlerischen Gestaltungselementen. Das 1983 im Zusammenhang mit der gleichnamigen Ausstellung im städtischen Museum Abteiberg, Mönchengladbach herausgegebene Buch beginnt mit den Namen nordamerikanischer Indianerstämme, die als Schriftblock eine ganze Seite füllend den Ort ihrer Siedlung von Nordwest bis Südost bezeichnen.⁴⁰⁸ Die zwölf Stämme der Reiternomaden sind dabei rot abgesetzt. Über die Anordnung der Namen vermittelt sich so ein topographisches Bild des Kontinents, das die ursprüngliche Verbindung des Landes mit seinen Ureinwohnern hervorhebt. Im folgenden, drei Seiten umfassenden Prolog skizziert Baumgarten die Geschichte der Begegnung zwischen Weißen und

⁴⁰⁸ Auch abgebildet bei Zacharopoulos, 1985, S. 88.

Indianern, beginnend mit dem Jahr 1541 bis zur Gründung des American Indian Movement, 1968, das die Aufgabe übernommen hat, die indianischen Interessen in den Städten und Reservaten durchzusetzen und zu verteidigen.⁴⁰⁹ Der Hauptteil des Buches besteht aus einer Sammlung ethnographischer Texte, Beschreibungen von Riten, Gebräuchen, Wiedergabe von Erzählungen und Mythen. Die vorgetragenen Geschichten sind nach Sprachfamilien gegliedert und entsprechend ihrer geographischen Position von Norden nach Süden geordnet.

In der Mitte des Buches finden sich zwei künstlerisch-kartographische Entwürfe. Der eine besteht aus den Namen von Tieren, Pflanzen und Sternbildern in unterschiedlichen Größen, der andere zeigt in einem rechtwinkligen Feld jeweils an den äußeren vier Längsseiten schmale Balken in den vier kosmischen Farben der Sioux, blau, gelb, rot und schwarz. Den Schluß bildet eine Seite mit den Namen einiger berühmter Häuptlinge und Schamanen, wobei wiederum die Namen der nomadischen Stämme rot gedruckt sind.

Stärker noch als in „DIE NAMEN DER BÄUME“ zeigt sich in diesem Band, daß Baumgarten bewußt einen historischen Kontext zum Medium Buch anstrebt. Die massenhafte Verbreitung von Mythen über die Menschen der Neuen Welt bedenkend, versammelt er hier, ergänzt durch ethnographische Berichte und die Namen der betroffenen Gesellschaften, die Mythen und Märchen der Anderen, die - ebenso wie die frühen, vorwissenschaftlichen Aufzeichnungen - von den Europäern verfaßt wurden und in den Informationskreislauf der mit der Schrift vertrauten Völker einfließen.

Einen direkten Hinweis auf den Kontext Buch gibt Baumgarten selbst in der Vorbemerkung zu „LAND OF THE SPOTTED EAGLE“, wenn er schreibt:

„Der Adler, dessen Federn den Indianer ehrten und der, den Adler jagende wie verehrende Indianer, sind gleichermaßen fast vom Erdboden verschwunden, und so muß man sich heute in die Bibliothek begeben, um an ihrer Zwiesprache teilnehmen zu können.“⁴¹⁰

Allerdings sind diese Kontextbezüge aus den Zusammenhängen wissenschaftlichen Erkenntnisstrebens gelöst. Wenn Baumgarten betont, es gehe ihm darum, „die in Zitaten gefangene archaische Welt der >Rothäute< dem Betrachter aufzuschließen,⁴¹¹ so strebt er gewiß keine

⁴⁰⁹ Baumgarten, 1983, S. 14.

⁴¹⁰ Ebd., S. 10.

⁴¹¹ Ebd., S. 9.

wissenschaftliche Analyse an, sondern er benutzt diese, um auf der Folie von Kunst und Poesie Wahrnehmungen möglich zu machen, die sich der rationalen Erkenntnis entziehen. Auch hier verbindet sich die Akkumulation der Namen, die er als „Figurengedichte“ bezeichnet,⁴¹² mit künstlerischer Intention. Die Dokumentation von meist unbekanntem Namen strahlen dabei in Verbindung mit der Art ihrer graphischen Dokumentation eine eigenartige visuelle und poetische Kraft aus. Baumgarten spricht häufig vom „Aroma der Namen“,⁴¹³ eine Kennzeichnung, die die Wirkung recht genau umschreibt, ist doch der Begriff Aroma Bezeichnung für eine Sinneswahrnehmung, die sich nicht allein auf den Geschmacks- oder den Geruchssinn reduzieren läßt. Er beinhaltet diese, transzendiert sie jedoch zugleich durch eine höhere Wertigkeit. Es sind nur Andeutungen, Bedeutungsspuren, die sich in den Namen mitteilen und die - ähnlich bestimmten, Düften - an die unterschiedlichsten Erinnerungen anknüpfen.

5.2. Das Museum

Wie die Mosaiken in mittelalterlichen Kathedralen, die Freskenzyklen der Renaissance oder die Deckengemälde des Barock bindet Baumgarten seine Kunstwerke an die Architektur der Ausstellungsräume. Er überschreitet den konventionellen Kontext des gerahmten Bildes und bezieht die Raumsituation des Museums mit ein. Der Ausstellungsraum ist nicht mehr nur eine durch die architektonische Konstruktion vorgegebene Hülle, sondern ist an der Formgebung des Kunstwerks unmittelbar dadurch beteiligt, daß ihre zweidimensionalen Elemente und die dreidimensionalen Eigenschaften des Raumes miteinander verknüpft sind. Baumgartens Gewohnheit, seine Zeichnungen, Schriftbilder, Namen und Fotografien ungerahmt an der Raumwand anzubringen, mag mit seiner Vorliebe für den Bild- und Schrifträger Buch zusammenhängen, lassen sich doch die Wandinstallationen auch wie die Seiten eines geöffneten Buches studieren.

Aber die Wand ist auch mehr als ein neutraler Hintergrund für den Ausdruck der künstlerischen Idee. Durch die Anpassung der linearen

⁴¹² Ebd., S. 154, Anm. 156.

⁴¹³ Vergl. etwa sein Insert „Imago mundi - Vom Aroma der Namen“ in Parkett Nr. 6, 1985, S. 93-107.

Konfiguration an den gewählten Raum wird die Wand - und mit ihr der Ort des Museums selbst - in das Kunstwerk einbezogen. Damit beanspruchen die Arbeiten jedoch nicht nur einen bestimmten Raumabschnitt innerhalb der Architektur, sie verbinden sich auch mit dem institutionellen System Museum und stehen damit unmittelbar auch in einem gesellschaftlichen Kontext.⁴¹⁴

5.2.1. Orte der Kunst - Orte der Geschichte

Boris Groys kennzeichnet Museen als „Friedhöfe der Dinge.“⁴¹⁵ Alles, was in ihnen gesammelt wird, ist seiner Lebensfunktion beraubt. Das Kunstmuseum ist insofern eine Ausnahme, als in ihm das Kunstwerk erst zu neuem Leben erwacht. Das impliziert allerdings die Annahme, daß das Werk erst in seinem musealen Kontext zum Kunstwerk wird und die Erinnerung an die vormuseale Existenz ausgelöscht ist. „Dieser Erinnerungsverlust ist die Voraussetzung dafür, daß die Gegenstände des praktischen Lebens eine neue Funktion bekommen und ein neues Leben als Kunstwerk beginnen.“⁴¹⁶

Im Zusammenhang mit Groys' Argumentation gilt diese Einschätzung in erster Linie für „ready made“ und „objets trouvés“, kann jedoch nicht auf diese beschränkt werden, denn wenn „erst die Musealisierung im Kunstmuseum aus einem Ding ein Kunstwerk macht, kann jedes beliebige Ding zum Kunstwerk werden,⁴¹⁷ also auch die Namen von Bäumen, Flüssen, Kontinenten und indigenen Völkern, wie die Fotografien vom Alltag der Indianer.

Wenn Groys in diesem Zusammenhang äußert, das Museum sei wegen der Mutation der Dinge zu Kunstwerken kein „Ort der Erinnerung“,⁴¹⁸ so trifft dies für Baumgartens Installationen nur bedingt zu. Sie bergen insofern tatsächlich keine Erinnerung, weil es für den gewöhnlichen Betrachter zunächst keinen semantischen Bezug für die Namen und Bilder indigener Völker gibt, da sie nicht aus seiner Lebenswelt stammen. Sie repräsentieren das Andere. Dennoch treffen sie in der Rezeption häufig auf ein amorphes,

⁴¹⁴ Vergl. Rorimer 1994, S. 179.

⁴¹⁵ Boris Groys, Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters, München/Wien 1997, S. 9. Auch die folgenden Überlegungen beziehen sich auf diese Stelle.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Ebd.

verborgenes historisches Gedächtnis. Es wird angeregt durch bestimmte formale oder farbliche Besonderheiten der Arbeiten, etwa dadurch, daß Namen auf dem Kopf stehend geschrieben oder mit blutroter Farbe hinterlegt sind oder durch direkte Rückbezüge auf die eigene Gesellschaft, wenn Baumgarten die Gegenüberstellung der Namen mit den Passivformen bestimmter Verben verbindet. Beim Betrachten der Namen und Bilder kann dann eine Erinnerung auftauchen, die sich nicht unmittelbar auf die an der Museumswand angebrachten Schriften und Fotografien bezieht, sondern auf die sich in ihnen reflektierende Idee des Anderen, d.h. letztlich auf die Projektionen der eigenen Gesellschaft. Damit wird die Funktion des Kunstmuseums erweitert. Der Kontext des mit ihm verbundenen Kunstwerks wird ergänzt durch eine historisch gesellschaftliche Dimension. So wird das Museum auch zu einem Ort, an dem sich notwendige Erinnerung auf dem Feld der Geschichte entwickeln kann.

Allerdings ist das Museum kein Ort der Aufklärung. Zur Anschauung kommt nur „die Außenseite der Dinge Ihr Inneres, ihr Wesen, ihr materieller, ontologischer, formtragender Kern werden dem Blick des Betrachters entzogen. ... Der Blick des Betrachters bleibt auf der Oberfläche, die dem Gegenstand selbst als Schutzschild dient.“⁴¹⁹ Baumgarten kommt diese Sicht des Museums entgegen. Er versperrt sich der Erschließung des Anderen und beläßt ihm seine Fremdheit, ohne es in einen Erklärungskontext einzubringen. Die Fotografien der Yanomami und die Namen reflektieren in ihrer Oberfächlichkeit eine gewollte Flüchtigkeit des Eindrucks, was als eine Metapher für den Vorgang des allmählichen Verschwindens der indigenen Gesellschaften angesehen werden kann, ebenso wie Baumgartens Gewohnheit, die Wandarbeiten nach einer gewissen Zeit wieder zu zerstören. So erweist sich das Kunstmuseum im Zusammenhang mit Baumgartens Installationen als ein Ort, an dem sich zugleich Geschichte im Erinnern bereit hält, wie sich auch in der Dekonstruktion der Arbeiten das Verschwinden indigener Völker als historische Gegebenheit metaphorisch abzeichnet.

⁴¹⁹ Ebd., S. 16.

5.2.2. „UNSETTLED OBJECTS“

Groys' Auffassung vom Museum als dem „Friedhof der Dinge“ trifft im besonderen Maß auf das Völkerkundemuseum zu, ein Museumstyp, der im Zusammenhang mit der Bindung von Baumgartens Werk an die Ethnographie von besonderer Bedeutung erscheint. Spiegeln diese Museen doch auf eine sehr spezielle Art den Umgang des Westens mit den indigenen Gesellschaften.

Die Geschichte dieser Institutionen läßt sich zurückverfolgen bis in die Kuriositäten- und Raritätenkabinette des Adels und der reichen Kaufmannschaft im 15. Jahrhundert. Im 19. Jahrhundert entwickelten sich erste Sammlungskonzepte, die sich vor allem auf ökonomische und wissenschaftliche Beweggründe zurückführen lassen. Auslöser dabei waren die im Zuge der Kolonialisierung sich intensivierenden Handelsbeziehungen. Gestützt auf starke Kolonialregierungen, schafften die Handelsorganisationen eine Fülle von Material aus Übersee zusammen, um es in eigens dafür geschaffenen Instituten daraufhin zu prüfen, ob es für den Handel geeignet war. Die meisten Völkerkundemuseen in Deutschland waren an solche Kolonialinstitute gebunden und wurden, wie etwa das in Bremen, im Anschluß an große Handelsausstellungen eingerichtet.⁴²⁰

Da die fremden Kulturen schriftlos waren, galten sie auch als geschichtslos. An die Stelle von schriftlichen, historischen Urkunden sollte daher die materielle Kultur dieser Völker zu dem Versuch einer historischen Rekonstruktion beitragen. Ausgerichtet an einer Theorie fortschreitender menschlicher Entwicklung, glaubten die Ethnologen und Anthropologen anhand der „Überbleibsel früherer Entwicklungsstufen ... die komplexen Formen menschlichen Zusammenlebens in vereinfachter Form studieren zu können ...“⁴²¹ Dabei schreckten die wissenschaftlichen Expeditionen - wie Theye schreibt - nicht davor zurück, „bei der Verwirklichung des musealen Ziels einer möglichst umfassenden Dokumentation, ... den Besitz fremder Völker ... wie ein Warenlager <auszuräumen>.“⁴²²

⁴²⁰ Herbert Ganslmayr, Fundort Völkerkundemuseum: Zur Geschichte überseeischer Kulturen, in: Detlef Hoffmann (Hrsg.), Spurensicherung. Geschichte und Vergangenheit in Kunst und Wissenschaft, Rehburg-Loccum 1985 (Loccumer Protokolle 55/84), S.140-167.

⁴²¹ Theye, Einführung, in: Ders. (Hrsg.), 1989, S. 20.

⁴²² Ebd., S. 61.

Baumgarten hat sich früh für diese Zusammenhänge interessiert. Zwischen 1968 und 1970 unternahm er mehrere Reisen zu ethnographischen Museen in Europa und fertigte Fotostudien über die dort inventarisierten Objekte an.⁴²³ Anlässlich der Ausstellung „AMERICA- *Invention*“ im Guggenheim Museum, New York, 1993,⁴²⁴ arbeitete Baumgarten das Völkerkundemuseum in den Kontext des Projektes ein. Er nutzte dazu die Formatschablone der vom Guggenheim Museum herausgegebenen Informationsschriften. In der mit Hilfe von Walter Nikkels sorgfältig gestalteten Broschüre wird neben Aufsätzen zur Guggenheim-Ausstellung in großformatigen Farbfotografien das materielle Inventar des Pitt-River-Museums Oxford/GB abgebildet.⁴²⁵ Unter dem Titel „UNSETTLED OBJECTS“ zeigen die Fotoarbeiten das Inventar eines Völkerkundemuseums, dessen Innenarchitektur und Einrichtung aus der Gründerzeit stammt. Die mit schmiedeeisernen Säulen und Bögen verzierten Hallen sind randvoll bestückt mit Objekten von Eingeborenenpopulationen aus der ganzen Welt (Abbildungen 90 und 91). Gegenstände der Alltags- und Festtagskultur, Federschmuck, Musikinstrumente, Jagd- und Kochgeräte, Werkzeuge, Trommeln, Masken, Boote, Skulpturen sind in gedrängter Fülle in alten Schauvitriolen, auf dem Boden und an den Wänden aufgereiht, abgestellt, bezeichnet und inventarisiert. Offensichtlich sind diese Räume dem Publikum nicht zugänglich, wahrscheinlich handelt es sich um das Museumsdepot. Dem Blick des Besuchers verborgen, ruht hier die materielle Kultur vieler Völker, die in den Keller gleichsam wie in das Unterbewußte verdrängt zu sein scheint. Zwei Aspekte dieser Arbeit sind von besonderer Bedeutung:

1. Mit der Reproduktion der „heimatlosen Objekte“ erscheinen als Reflex auch die Leidensgeschichten der Völker, die Gewaltgeschichte der Kolonialisierung und letztlich auch die Wissenschaftsgeschichte der Ethnologie. Wenn Baumgarten sagt, daß es ihm darum ginge, in „geschichtsbewußter“ und „geschichtsschreibender“ Zielsetzung, „Geschichte als Cliché auszuräumen“,⁴²⁶ so intendiert er damit eine andere als die „offizielle“, verordnete Geschichtsschreibung. Mit seiner Äußerung, es gebe immer eine andere Geschichte der Dinge von einem anderen, häufig

⁴²³ Govan, 1993, S. 27, Anm. 2.

⁴²⁴ Vergl. Abschnitt 3.4.2. dieser Arbeit.

⁴²⁵ Baumgarten 1993, S. 33-90.

⁴²⁶ Baumgarten im Interview mit Marion Diwo. Vergl. Diwo, 1993, S. 349.

sprachlosen Standpunkt aus,⁴²⁷ läßt er sich damit auf eine Vergangenheit ein, die auch den Gewalt- und Leidenszusammenhang mit einschließt. Daran erinnert er, wenn er, wie in der Guggenheim-Ausstellung und zuvor in Pittsburgh, die Passivformen von Verben verwendet, die einerseits das Schicksal der Dinge beschreiben, zugleich aber auch für das Schicksal der Völker selbst stehen. Mit Worten wie „ignored, countered, forgotten, selected, fetishez, classified, consumed, collected ... “ usw. beschriftet er die Außenkanten der Buchseiten und schafft so gleichsam ein imaginäres Fenster durch die Dinge hindurch, das den Blick ermöglicht auf eine Beziehung, die, in Bezug auf die nicht-westlichen Kulturen, geprägt war vom Zustand des Erleidens und der Passivität.

2. Baumgarten reflektiert hier offenkundig auch kritisch die Institution des Museums. Im Katalog der Ausstellung „Kunst-Welten im Dialog“, an der er sich mit „UNSETTLED OBJECTS“ in Form einer Diaprojektion beteiligte,⁴²⁸ sieht er die Museumssammlung des Pitt-River-Museums vor allem als ein Symbol für den Anspruch der Wissenschaften auf umfassende Erkenntnis.

„Die Sehnsucht nach enzyklopädischer Vollständigkeit und dem Besitz umfassender Kenntnis macht den Anspruch der Wissenschaft und der aus ihr resultierenden Sucht, in der Aneignung und Anhäufung des Unbekannten, deutlich sichtbar. Dieses Verlangen nach Kontrolle produzierte eine ungeahnte Summe von Tätigkeiten und deren Organisation im Umgang mit ethnographischen Objekten, sie stehen hier repräsentativ für historisch gewordene Aktivitäten museologischer Praxis:
displayed imagined classified bewildered reinvented generalized celebrated
lost protected consumed “⁴²⁹

Zugleich erinnern die Bilder, wie auch im Titel angedeutet, an die vielfach gebrochene Geschichte der Dinge und den Verlust ihrer ursprünglichen Funktion, die im Kontext der Institution Museum weder den ethnographischen Sammlungsstücken, noch den Kunstwerken den ihnen angemessenen Rahmen geben kann.

„Den ihres ursprünglichen Kontexts verlustig gegangenen Objekten widerfährt nicht nur eine örtliche Veränderung ihrer geoklimatischen Umstände, sie werden zudem auch vielen Arbeitsabschnitten der Konservierung und

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ „UNSETTLED OBJECTS, 1968/69“. Diaprojektion, 80 Dias, 13 Min., Marian Goodman Gallery, New York.

⁴²⁹ Baumgarten in: M. Scheps u.a. (Hrsg.), Köln 1999, S. 370.

wissenschaftlichen Bearbeitung unterzogen. Der entwurzelte Charakter ihrer neuen Existenz reduziert sie häufig auf das museal nur noch Ästhetische oder Kuriose ihrer Erscheinung. Eine auratische Ebene, entsprechend ihrer originären Anwendung, Funktion und Bedeutung, ist ihnen in diesem Rahmen nur selten belassen.⁴³⁰

Daß Baumgarten hier Sachobjekte zum Gegenstand historischer Anschauung macht, ist nicht ohne Belang. Wenn es stimmt, daß bei vielen indigenen Völkern Wesen und Erscheinung der Dinge zusammenfallen,⁴³¹ muß auf ein von den westlichen Kulturen verschiedenes Verhältnis zu den Dingen des Alltags geschlossen werden.⁴³² Mit dem Raub der Gegenstände verschwand dann gleichzeitig ihr Wesen, und mit ihm wurde den Menschen ein Teil ihrer Wurzeln und ihrer Identität genommen. Das museale Depot läßt den Zusammenhang der Entstehung und der ursprünglichen Anwendung der Einzelstücke nicht mehr erkennen. Ihre Geschichte bedarf mühsamer Rekonstruktion. Nach Baumgarten ist die zeitgenössische Museumskultur nicht geeignet, diese Rekonstruktionsarbeit zu leisten, im Gegenteil, sie trägt in hohem Maße dazu bei, die Objekte zu zerstören.

„Das ununterbrochene Hantieren mit ihnen erlaubt keine dauerhafte, gewachsene Präsenz mehr, säsonal werden sie immer wieder anderen, didaktischen Ausstellungskonzepten einverleibt und so ... ihrer letzten Patina beraubt. Ihre fortschreitende Wertminderung wird zum Dilemma. Die sich an ihnen abgreifende >wissenschaftliche Rechthaberei< hat sie entkleidet und deformiert und inzwischen ganz auf eine sogenannte Materialprobe reduziert. Es ist ihnen bei diesem Geschäft der Aneignung kein Friede beschieden, sie werden lieblos, bis sie letztlich zu Staub zerfallen. Man könnte sagen: Die Museen lieben die Kunst zu Tode. Ihre Nutzung durch die Ausstellungsindustrie ist total und erlaubt kein Überleben.“⁴³³

Diese Bewertung gilt gleichermaßen für Völkerkunde- wie für Kunstmuseen.

„Eine Sammlung von Ethnographica oder Kunstgegenständen bedarf der unversehrten Permanenz eines Ortes, um sie lebendig zu erhalten. ... Kunstwerke oder ethnographische Gegenstände brauchen einen Ort, an dem sie Präsenz erlangen und ihre auratische Kraft entfalten können, um jenen Ort zu benennen.“⁴³⁴

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Vergl. dazu Schmidt-Wulffen, 1987, S. 42 bzw. Anm. 263 dieser Arbeit.

⁴³² Baumgarten wies in dem Interview mit M. Diwo auf die besondere Bedeutung und die Aura der Gegenstände in den besitzlosen indianischen Kulturen hin. Vergl. Diwo, 1993, S. 349.

⁴³³ Baumgarten in: Scheps u.a. (Hrsg.), Köln 1999, S. 370.

⁴³⁴ Ebd.

Die Bedeutung dieser Arbeit liegt somit darin, daß das Referenzsystem Museum selbst thematisiert und problematisiert wird. Schon in seinem Beitrag zur Biennale Venedig 1984 war deutlich geworden, daß Baumgarten den Kontext weit über die Grenzen der Ausstellungsräume hinaus ausweitete und auf gesellschaftlich-historische Dimensionen ausdehnte.

Die Kontextbezüglichkeit von „UNSETTLED OBJECTS“ wird erkennbar in den einmontierten Verbformen, die die Funktion historischer Reflexion in Bezug auf die Objekte wahrnehmen und deren direkter Ansprache sich der Betrachter nicht entziehen kann. Dies macht deutlich, daß Baumgarten das Museum als einen Ort betrachtet, der über seine vordergründige Sammlungs- und Ausstellungsfunktion hinaus eine Institution von gesellschaftlicher Relevanz ist.

In einem in den Niederlanden von Baumgarten und Walter Nikkels veröffentlichten Aufsatz über die „Bedeutung des Museums für den Künstler“⁴³⁵ sprechen die Autoren vom Museum als dem zweiten Rahmen für das Kunstwerk, und sie heben es in seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung hervor.⁴³⁶ In ihrer sozialen Funktion vergleichen sie es, unter Hinweis auf entsprechende Äußerungen von Joseph Beuys, mit Bahnhöfen oder Halteplätzen, die immer schon eine soziale Funktion gehabt haben. So sind Museen heute weniger Plätze des Verweilens, sondern eher Orte der Begegnung, der Zusammenstöße und des Abschieds, die den Künstler - und man sollte hinzufügen: den Besucher - zu Reisenden oder Nomaden machen⁴³⁷

Dieser kritischen Einstellung zum Museum entspricht Baumgartens Gewohnheit, seine Wandinstallationen in der Regel wieder zu vernichten und sie allenfalls dem Museum als Konzept zu überlassen.⁴³⁸ Diese Haltung hat jedoch jenseits der von ihm ins Feld geführten kritischen Vorbehalte auch ihre Berechtigung und ihre positiven Seiten. Denn als Ideen unterliegen seine Arbeiten damit nicht in dem Maße den physischen und visuellen Abnutzungserscheinungen wie andere Kunstwerke und ethnographische Objekte. Ihr Verschwinden ist somit nicht nur Dekonstruktion, die mit dem Verschwinden der Wirklichkeit, repräsentiert

⁴³⁵ Walter Nikkels/Lothar Baumgarten, De betekenis van het museum voor de kunstenaar, in: Museumsarchitectuur, Rotterdam 1989, S. 79-88.

⁴³⁶ Ebd. S. 87.

⁴³⁷ Ebd. S. 84.

⁴³⁸ Im Bestand des Kunstmuseums Bonn befindet sich ein „Wandstück, 1985“, Temperafarben direkt auf Wand, variable Maße, als Konzept.

in den von ihm benutzten Namen, einhergeht, sondern entspricht vielleicht auch einem Abschied, dem ein neuer Dialog im „Treff- und Halteplatz“ Museum folgen mag.

5.2.3. „THE TONGUE OF THE CHEROKEE“

„UNSETTLED OBJECTS“ ist eine Arbeit, in der sich unterschiedliche Kontextbezüge durchdringen und beeinflussen. Ihre besondere Bedeutung liegt darin, daß sie das Museum als einen Ort gesellschaftlich-historischer Reflexion definiert. Dabei steht seine kulturell vorgegebene Funktion zur Disposition. Nicht das Museum bestimmt den Kunstkontext, es ist vielmehr umgekehrt: Das Kunstwerk verändert den musealen Kontext. Das Museum wird dabei im besten Fall zu jenem Ort, an dem das Kunstwerk durch seine Präsenz auratische Kraft entfalten kann. Mehr aber als das definiert es, allein durch seine örtliche Präsenz, das Museum als einen Ort gesellschaftlicher Reflexion, in der kritische Rückfragen an die eigene Gesellschaft genauso möglich werden, wie die Vorstellung eines kulturübergreifenden Dialogs.

In der leider nur ungenügend dokumentierten Arbeit „MÉTRO NOME“ (1985-87)⁴³⁹ vollzog Baumgarten eine solche Kontextveränderung des Museums. Er verwandelte 1987 zwei den französischen Kolonialadministratoren Paul Reynaud und Marschall Lyautey gewidmete Räume im Pariser „Musée national d'Art Africain et Océanien“ in künstlerische Rauminstallationen und benannte sie Salon Leiris und Salon Malinowski. Der erste Raum war benannt nach dem Titel des Tagebuchs, das Leiris über die Dakar-Djibouti Expedition von 1931 bis 1933 geführt hatte, „Afrique Fantôme“.⁴⁴⁰ Der Raum war angefüllt mit ethnographischen Objekten der afrikanischen Völker, die auf diesen Reisen gesammelt wurden, und auf den Vitrinen waren die Namen der Städte geschrieben, die auf dem Weg der Ethnologen lagen (Abbildung 92).

⁴³⁹ Vergl. die knappen Beschreibungen im Zusammenhang mit Baumgartens Publikation „STATUS QUO“ in Artforum 3/88, S. 108 und Vicky A. Clark, Lothar Baumgarten and the Question of >the Other<, in: Begleittext zur Ausstellung Lothar Baumgarten im Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania, 1988. Auch kurz erläutert in Diwo, 1993, S. 173-174 und René Viau, Impressions D' Afrique, in: Parachute Nr. 49, déc., janv., fév. 1987-88, S. 19-21.

⁴⁴⁰ Michel Leiris, Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933, 2 Bde., Frankfurt/M. 1980.

Im zweiten Zimmer, Salon Malinowski, deponierte Baumgarten zwischen die ausgestellten Möbel des Koloniebeamten Lyautey Stahlschränke aus dem Museumsdepot, in die er Artefakte legte, die Malinowski von seinen Südseeexpeditionen mitgebracht hatte. Andere Ethnographica und wissenschaftliche Materialien waren über die Tische verteilt.

Hier wurde ein völkerkundliches Museum dadurch verändert, daß der Museumskontext selbst zum „Gegenstand der künstlerischen Investigation gemacht“ wurde⁴⁴¹ Baumgartens Rauminstallationen vor dem noch deutlich erkennbaren Ausstellungsarrangement des Museums glich einem Palimpsest, der durch selbstreferentielle Mutation den Kontext neu definiert. Das Museum weist kritisch über seinen Rahmen hinaus und bezieht die Umstände völkerkundlicher Beschaffungspraxis mit ein.

Diese kritische Rückbesinnung auf die koloniale Vergangenheit in Form kontextbezogener Selbstreflexion kommt auch ein Jahr zuvor in den Vereinigten Staaten realisierten Arbeit „THE TONGUE OF THE CHEROKEE“ zum Ausdruck (Abbildung 93 und 94). Im Gegensatz zu der Pariser Installation ist diese jedoch nicht auf ihr kritisches Potential beschränkt, sondern bezieht den kulturellen Kontext - in diesem Fall den der nordamerikanischen Indianer - gleichberechtigt mit ein.

Die untrennbar mit dem Museumskontext verbundene Arbeit besteht aus den 85 Buchstaben eines indianischen Alphabets, das Baumgarten auf die lichtdurchlässige Glasdecke der Skulpturenhalle des Carnegie Museum of Art, Pittsburgh/Pennsylvania aufgebracht hat. Das Alphabet wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch einen einzelnen Indianer mit Namen Sequoyah entwickelt. Über einen Zeitraum von 12 Jahren studierte er die Laute seiner Sprache, bis es ihm gelang, ein Zeichensystem zu finden, in dem die Zeichen mit entsprechenden Silben der Cherokeesprache übereinstimmte.⁴⁴²

Die Glasdecke ist als Gitterstruktur konstruiert. Sie besteht aus 21 gleichmäßig geformten Quadraten, die wiederum 9 kleinere enthalten. Beginnend in der Nord-West-Ecke und endend im südwestlichen Teil der Decke beschriftete Baumgarten jedes der größeren Quadrate mit vier

⁴⁴¹ Weibel, in: Ders. (Hrsg.). 1994, S. 44.

⁴⁴² Die Erfindung hatte unmittelbare politische Konsequenzen. Die Indianer lernten Schreiben und Lesen, gründeten eine eigene Zeitung und planten eine Vereinigung ihrer weit verstreut liegenden Wohnplätze nach dem Muster der Vereinigten Staaten, ein Plan, der nie realisiert wurde. Die nordamerikanische Regierung deportierte die Indianer in Reservate nach Oklahoma.

Buchstaben, mit Ausnahme eines Feldes, das er mit fünf Zeichen belegte, um auf die Zahl von 85 zu kommen. Dabei wurden die jeweils um 45° gedrehten Zeichen auf verschiedene der neun quadratischen Unterstrukturen verteilt, sodaß sich ein gleichmäßiges, aber durch die unregelmäßige Verteilung der Zeichen lebendiges und chaotisch wirkendes Muster ergab, das im Kontrast stand zu dem streng formalistisch strukturierten Glasdach.

Die Besonderheit dieser Arbeit besteht darin, daß hier im Kontext der Museumsarchitektur dauerhaft symbolisch⁴⁴³ zwei kulturelle Systeme zusammengebunden sind und miteinander in einen Dialog treten. Die Glasdecke, auf der Baumgartens Arbeit angebracht ist, überspannt die Skulpturenhalle des Museums mit den Innenmaßen von etwa 30 m Länge zu 15 m Breite. Ihr Innenhof wird im Erdgeschoß flankiert durch ionische Säulen und durch dorische Säulen auf der Galerie des ersten Stocks. Acht Skulpturen antiker Götter und Göttinnen, Repliken berühmter römischer Vorbilder, sind symmetrisch in den Säulengang der Galerie eingelassen. Für die Säulen wurde der gleiche Marmor verwendet, wie er für den Parthenontempel gebraucht wurde. Eine Reproduktion des Parthenon-Frieses umrahmt das Gesims unterhalb der Glasdecke.

Solche, dem antiken Ideal nachempfundenen Architekturensembles wurden am Ende des 19. Jahrhundert häufig als Vorbild für den Bau musealer Einrichtungen in den Vereinigten Staaten und Europa benutzt. Sie spiegeln nach Rorimer die Vorstellung, Kultur mit der klassischen Antike gleichzusetzen und damit eine Gegenkraft zur wachsenden Industrialisierung zu installieren.⁴⁴⁴

Hier werden Wechselbeziehungen auf verschiedenen Bedeutungsebenen angesprochen: Antike Figuren dialogisieren in ihren spezifischen Ästhetiken mit Schriftformen der amerikanischen Ureinwohner, und die Formensprache der Architektur tritt in eine Beziehung zu den linguistischen Elementen des Zeichensystems. Durch das Einbringen einer autonomen kulturellen Leistung der amerikanischen Ureinwohner in das Museum erweitert Baumgarten dessen kulturell definierten Kontext. Es verändert sich von einem Ort kultureigener Präsentation zu einem Ort zwischenkultureller dialogischer Repräsentation. Eine Funktion, die aber

⁴⁴³ „THE TONGUE OF THE CHEROKEE“ wurde vom Carnegie Institut angekauft.

⁴⁴⁴ „The Hall of Skulpture thus signifies the way in which interpretations of, or remnants from, the Classical past, synonymous with the notion of civilization, were transported to and transplanted in the New World as an antidote to growing industrialism.“ Rorimer, 1990, S. 5.

nur dadurch ihre Glaubwürdigkeit erhält, daß Baumgarten hier auf einer zweiten Ebene, traditionelle Kunstgrenzen überschreitend, die architektonischen Besonderheiten des Platzes so in die Arbeit integriert, daß inhaltlich die formalen, materialen und räumlichen Bedingungen der Arbeit reflektiert werden. Mit den Worten Anne Rorimers:

„Whereas the Carnegie’s Hall of Sculpture provides the immediate and literal support for The Tongue of the Cherokee, the sky above it, in essence“ offers the >ground< for the work’s inscription into the building. By fostering an interchange between Classical and American Indian forms on the one hand and between architectural space and linguistic elements on the other, Baumgarten, on one level, extends the culturally defined boundaries of the museum. On another level, he also redefines the traditionally conceived limits of painting and sculpture in order to thematically include the physical site of the work within its own formal, material, and spatial confines.“⁴⁴⁵

In der unentwirrbaren Verknüpfung von Inhalt und architektonischen Parametern, der Beteiligung der äußeren Hülle von Reminiszenzen westlicher Kultur an der Formgebung der Arbeit und in der gleichzeitigen Einbeziehung nativer amerikanischer Kulturelemente zeigt sich ein Ausdruck von Selbstreferentialität, dem ein Charakter von umgekehrter Besetzung innewohnt: Baumgarten gelingt es, mit dieser kontextuellen Konfiguration nicht nur die indianische Kultur symbolhaft in einen gleichberechtigten interkulturellen Dialog einzubeziehen, er läßt die Kultur des Anderen einen Platz im System selbst erobern und dominieren und kehrt damit eine durch die Jahrhunderte hindurch erfolgte ungefragte Verfügung der nativen Kultur durch die des Westens um.

Zugleich aber wird hier Baumgartens immer wieder durchscheinender Gedanke manifest, daß eine Annäherung an die Kultur des Anderen, ohne diese investigativ zu besetzen und zu zerstören, letztlich nur auf der Ebene der Kunst möglich ist. Das Museum ist nicht der einzige Ort, an dem sich eine solche Beziehung entwickeln kann. Aber er erscheint besonders dann dafür geeignet, wenn sich durch die spezifische Thematik der künstlerischen Arbeit zwischen Werk und Museum ein Dialog ausbildet, der den ursprünglichen kontextuellen Rahmen verändert und ihn zugleich überschreitet.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 7.

6. Zusammenfassende Thesen

Ein zentrales Ziel der vorliegenden Arbeit war es, der Frage nachzugehen, wie Baumgarten sich mit dem kulturell Anderen auseinandersetzt, ohne es durch ein dem Annäherungsprozeß innewohnendes Zerstörungspotential zu gefährden. Es zeigte sich, daß sein künstlerischer Ansatz nicht auf ein einfaches, stringentes Konzept zurückzuführen ist. Vielmehr verwebt er Ausdruck und Inhalt seiner Arbeiten auf unterschiedlichen Ebenen zu einem komplexen Netzwerk, das für unterschiedliche Deutungen offen ist und sich einer eindimensionalen Interpretation entzieht. Daher kann die hier vertretene Darstellung nicht den Anspruch erheben, einen umfassend gültigen Erklärungsansatz zu liefern. Es erscheint geradezu kennzeichnend, daß Baumgarten weniger Antworten bereithält als Fragen stellt und daß er auf vielschichtige Weise gleichermaßen philosophische und anthropologische Ebenen berührt wie solche der praktischen Politik und der Kunst.

So konnte die vorliegende Arbeit weder die Komplexität seines Ansatzes noch die Reichweite der Fragestellungen vollständig erfassen, sie mußte sich auf die wichtigsten Aspekte beschränken, die Baumgartens Konzept zusammenhalten. Auf der inhaltlichen Ebene gehört dazu die Auseinandersetzung mit dem Bild des Anderen in seiner historisch-gesellschaftlichen Bedingtheit, auf der Ebene des künstlerischen Ausdrucks der Versuch, einen Dialog zwischen den Kulturen mit Hilfe einer Bildsprache zu etablieren, die die Authentizität des Anderen unangetastet läßt. Beide Ebenen greifen auf vielfache Art ineinander und reflektieren einander. Dies bedenkend, sollen die folgenden Thesen die bisherigen Ausführungen zusammenfassen.

1. Der Rahmen der hier vorgestellten Werkübersicht wird bestimmt durch Baumgartens Grundinteresse an den indianischen Völkern Nord- und Südamerikas. Sein ethnographischer Zugang zu der Welt des kulturell Anderen ist allerdings nicht eingeeignet auf die Sammlung kultur-anthropologisch relevanter Fakten oder Beschreibungen, vielmehr wird er bestimmt durch den komplexen Zusammenhang der Geschichte

interkultureller Begegnungen zwischen dem alten Europa und den Völkern der Neuen Welt.

Das Frühwerk konzentriert sich auf zwei Lichtbildprojektionen und einen Film. Alle drei Produktionen sind als imaginäre Reisen konzipiert und schildern, Zeit und Raum übergreifend, die Begegnungen des Menschen mit dem Anderen als existenzielle Grunderfahrung und unter historischem Aspekt.

Baumgartens Bilder von metamorphotischen Verwandlungen, die Reproduktion schamanistischer Rituale, die Heraushebung der Bedeutung des Feuers und des Ackerwerkzeugs markieren vor dem Hintergrund einer übermächtigen, unbekanntem und unberechenbaren Natur Spuren einer anthropologischen Entwicklung, die von dem Bemühen der Menschen zeugen, sich einer übermächtigen Umwelt gegenüber zu behaupten.

In dem Maße, in dem sich Kenntnisse und Technologien im Laufe der Geschichte weiterentwickelten, näherte sich das wissenschaftliche Denken der Natur aus einer vermeintlichen Position der Überlegenheit. Die Zukunft war berechenbar geworden, die Natur schien zunehmend beherrschbar und hatte ihre bedrohliche Seite, das Andere, verloren. Es zeigte sich noch in der Fremdheit der Naturvölker, denen sich die Ethnologen mit den gleichen Methoden näherten, mit denen andere Wissenschaftler die Gesetze der Natur zu entschlüsseln trachteten. Die ethnographischen Texte und Fotografien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die Baumgarten als historische „objets trouvés“ in seine Konstruktionen einfügte und seine Tropenhausinstallationen sind Modelle für diese Denkmuster. Mit ihnen verbindet er die historischen Inhalte über die Form der Darstellung mit dem westlichen Kulturhorizont und fragt so nach den Ursachen und Zusammenhängen einer Entwicklung, in der nicht erst seit Beginn der Aufklärung, sondern bereits seit der frühen Neuzeit rationales Denken und wissenschaftlich-technischer Fortschritt über andere Quellen der Erkenntnis die Oberhand gewannen.

Auch die Verwendung von Namen, die Baumgarten nach seiner Rückkehr aus Südamerika als ein zentrales Merkmal in seine Kunst einführte, besitzt eine historisch-kritische Komponente. Die Namen reflektieren eine Hypothek aus der Geschichte der Alten Welt. Sie besteht darin, daß die Kolonisatoren in ihren Aufzeichnungen und auf ihren Karten Landschaften und Völker neu benannten und damit Besitzansprüche geltend machten, die der tatsächlichen Besetzung stets vorausgingen. Hinter den meist in kartographischer Ordnung organisierten Namen verbirgt Baumgarten somit

auch das Tableau einer Kolonialgeschichte mit ihrer strukturellen und manifesten Gewalt von der frühen Neuzeit bis ins späte 19. Jahrhundert, ohne daß die Einzelheiten dieser Geschichte ausdrücklich betont werden. Die Darstellung im Kontext des Museums verleiht den unbekannt Namen ein Stück Erhabenheit und liefert so ein Modell der Dehierarchisierung. Die Kulturen werden einander gleichgestellt, und es kommt zu einer Begegnung auf gleicher Ebene, die in der Geschichte niemals stattgefunden hat und wohl nur in der Kunst möglich ist.

2. Dieser Gedanke des Zusammengehens unterschiedlicher Kulturen über das Medium der Kunst gewinnt eine zentrale Bedeutung, wenn Baumgartens Arbeiten unter dem Aspekt der Mimesis betrachtet werden. Es wird dann deutlich, daß viele seiner Arbeiten nach mimetischen Überlegungen organisiert sind. Mimesis erscheint dabei unter zwei Aspekten: Zum einen als ein Prinzip der Nachahmung, zum anderen als ein Konzept, das auf die Kunst als dialogisches Prinzip im Prozeß der Begegnung zwischen den Kulturen hinweist.

Insbesondere in seinen frühen Arbeiten treten die mimetischen Inszenierungen deutlich in den Vordergrund. Als Bildkulissen dienten etwa selbst hergestellte und dokumentierte Grünkohlinstallatione n oder Fotografien vom Unterholz heimischer Wälder, täuschend ähnlich erscheinende Dschungelstücke, die er jedoch stets als Nachahmungen kennzeichnete und als solche mit authentischen Quellen aus der Ethnographie konfrontierte.

Auch die Verwendung von Namen, die Baumgarten in unterschiedlichen künstlerischen Kontexten meist als kartographische Entwürfe strukturiert, kann als ein mimetisches Verfahren interpretiert werden. Er folgt damit den Vorlagen historischer Karten und reproduziert so einerseits die Praxis der frühen Kartographen, die Entdeckungen und Eroberungen durch Neubenennung nicht nur symbolisch, sondern auch faktisch in den eigenen Besitz überführten, benutzt aber andererseits diese Verfahrensweise, um die Entdeckungsgeschichte aus einer neuen Sichtweise heraus zu rekonstruieren. Entwirft Baumgarten doch das Bild einer Kartographie, in der nicht mehr Besitzansprüche dokumentiert sind, sondern Imaginationsräume der Erinnerung geöffnet werden.

Schließlich sind auch Baumgartens imaginäre Reisen selbst unter mimetischem Aspekt zu betrachten. Sie erscheinen als jeweils fiktive Nachvollzüge ethnographischer Expeditionen, in denen der Künstler als Ethnograph aus dem Atelier heraus sein spezifisches Forschungsfeld mit tagträumerischer Phantasie und künstlerischer Intuition untersucht, ein mimetisches Konstrukt, das den vorzugsweise am Schreibtisch arbeitenden Ethnologen des 19. Jahrhunderts zum Vorbild hat, der sich stärker der Auswertung und dem phantasiegesteuerten Umgang mit dem ethnographischen Material als der Praxis des ethnologischen Feldes verpflichtet fühlte.

Da sich in diesen Reisen die realen Bezüge von Zeit und Raum, von Innen und Außen, von Wirklichkeit und Schein verwischen, reflektieren diese zugleich auch die Traumfahrten des Schamanen, der die „Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation“⁴⁴⁶ überschreitet. Hier wandelt sich der Künstler und Ethnograph scheinbar zum Schamanen, kommen wissenschaftliches, künstlerisches und mythisches Weltbild zur Deckung. Elemente der Wissenschaft und der Traumzeit sind Bestandteile eines vom Künstler inszenierten imaginären und mimetisch nachempfundenen Prozesses, der dem Ritual des Schamanen gleicht, der sich auf eine Reise jenseits der erfahrbaren Wirklichkeit begibt. Die Beziehung zu Joseph Beuys, der sich in schamanistischer Tradition stehend empfand und diese in Aktionen zur Geltung brachte, ist unübersehbar. Im Gegensatz zu seinem Lehrer verweist Baumgarten den Schamanismus jedoch in eine Welt des Anderen und einen Raum der Imagination.

Baumgartens frühe Arbeiten waren Versuche, die historisch-kulturelle Bedingtheit der eigenen Position im Verhältnis zum Anderen zu klären. Er nutzte dazu ein künstlerisches Modell, das aus realen ethnographischen Quellen und Elementen der Imagination bestand. Die Konsequenz, mit der sich Baumgarten entschloß, 1978/79 für mehr als ein Jahr das Leben der Yanomami zu teilen, sich vollständig in die indianische Gemeinschaft zu integrieren und sich der Erfahrung des Anderen zu unterziehen, könnte darauf hinweisen, daß auch diese Entscheidung Teil seiner mimetischen Strategie war. So wie er zunächst in gedanklicher Nachahmung fiktive Expeditionen ausgestaltete, reiste er nun tatsächlich als Ethnograph in den

⁴⁴⁶ Duerr, 1985, Untertitel seines Buches „Traumzeit“.

südamerikanischen Dschungel. Die auf der Basis dieser Erfahrung entstandenen Texte und Fotografien reflektieren nicht mehr historische Quellen, sondern die erlebte Wirklichkeit.

Kulturelle Grenzüberschreitungen dieser Art können die eigene Identität in Frage stellen, sie bergen aber auch die Chance, sich der eigenen Kultur aus einem völlig anderen Blickwinkel zu nähern. Baumgarten betrachtete die zeitweise Identifizierung mit dem Leben der Indianer als eine Herausforderung, um so neue Fragen an das westliche, auf Fortschritt programmierte Gesellschaftssystem zu stellen. Er rezipiert damit ein auch in der Ethnologie diskutiertes Konzept, das sich nicht mehr darauf beschränkt, empirische Daten zu sammeln, um so der vermeintlichen Wirklichkeit des Anderen auf die Spur zu kommen, sondern Erkenntnisse aus dem ethnologischen Feld auch nutzt, um die eigene Wirklichkeit besser zu verstehen und sie, wo es möglich ist, zu verändern.

3. Indem Baumgarten die abendländischen Träume vom Eldorado als Projektionen des kollektiven Unbewußten und die Utopien eines unaufhaltsamen kulturellen und zivilisatorischen Fortschritts vor dem Hintergrund einer mimetisch inszenierten Welt des Anderen abbildet, wird auch der Wirklichkeitscharakter einer Wissenschaft in Frage gestellt, die die Welt des Anderen mit den Kriterien der Objektivität entdecken will. Dabei war diese Wirklichkeit immer schon durch Erzählungen und Bilder vorgeprägt und wurde zudem durch die Ethnographen immer wieder verändert. Am Beispiel der Ethnologie zeigt Baumgarten, daß die Wissenschaften in dem Maße in eine Darstellungskrise geraten, in dem sie versuchen, das Unbekannte zu benennen. Das reproduzierte Bild der Welt wird zur Fiktion, weil es weder die Welt noch das Andere erklärt. Es bildet nur das ab, was zuvor an gesellschaftlichen Vorstellungen eingebracht worden ist. Eine objektive Wahrheit gibt es nicht, schreibt Govan, es gibt immer ein Anderes, definiert als das, was außerhalb steht und nur mit Hilfe der Repräsentation zugänglich ist; dennoch, sagt Govan, existiert zwischen Selbst und Anderem eine kaum merkbare, verschwimmende Übergangszone, die er treffend als eine halbdurchlässige Membran an der Grenze der uns umgebenden Atmosphäre charakterisiert.⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ „There is no truly objective overview. There is always an Other - defined as that which is outside and therefore only accessible through representation. Yet inherent in

Es ist dieser Bereich, der die Möglichkeit eines interkulturellen Dialogs eröffnet und den Baumgarten für das Feld der Kunst geöffnet hat. Das Andere läßt sich nicht erfassen, auch nicht im wissenschaftlichen Diskurs, nur im mimetisch-künstlerischen Akt ist eine Brücke zwischen den Kulturen möglich. Nur über das Medium der Kunst, die ihr Vokabular aus dem eigenen kulturellen Sprachrepertoire bezieht, kann sich ein Dialog zwischen den Kulturen entwickeln.

4. Den Mythen kommt bei diesem Prozeß eine zentrale Bedeutung zu. Sie verbinden über das kollektive Unbewußte die „Gesellschaften ohne Staat“⁴⁴⁸ mit denen des Westens. Dabei erhebt sich am Schluß dieser Arbeit die Frage, ob Beziehungen und Verbindungslinien zwischen der Rationalität der westlichen Völker und ihren vorgeschichtlichen Mythen und denen der indigenen Völker bestehen.

Baumgarten erinnert in seinen frühen Arbeiten mit archetypischen Bildern an die anthropologische Grundkonstante einer Urangst, die die Menschen durch mimikryhafte Wandlung und mimetische Anpassung zu mildern und durch Mythenbildung zu beherrschen suchten. Dieser Entwurf ruft vor dem Hintergrund der Reproduktion eines archaisch erscheinenden Naturbildes die Idee einer Natur-Kultur-Dialektik hervor, in der der Kultur die Aufgabe zukommt, die Daseinsangst durch mythische Erzählungen zu bewältigen: Der Mensch reagiert auf die Furcht vor den übermächtigen Naturkräften durch Mythenbildung und schafft dadurch zwischen sich und der Natur eine Distanz, die ihn in seiner Existenz entlastet. Baumgarten nimmt damit eine These auf, die sich in der Philosophiegeschichte bis in die Gegenwart hinein verfolgen läßt⁴⁴⁹ und darauf hinausläuft, den Mythos als den Beginn der Rationalität darzustellen.⁴⁵⁰ Unter diesem Blickwinkel gewinnt auch die

the gulf between self and Other signified in the space of representation, there is something essential about the boundary of difference. It is in that gap that communication and invention emerge. There is always a dialectic between inside and outside, a semipermeable membrane at the limit of the atmosphere that contains us.“ Govan, 1993, S. 31.

⁴⁴⁸ Baumgarten, „STATUS QUO“, in: Artforum, March 1988, S. 108.

⁴⁴⁹ Vergl. Christoph Jamme, „Gott hat ein Gewand“. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart, Frankfurt/M. 1991, besonders den Abschnitt über die „Lehre von der Urangst“, S. 88-91.

⁴⁵⁰ Vergl. Jamme, 1991, S. 95: „Indem der Mythos bestimmte Lebenssituationen und Ängste bewältigt, gewinnt er eine erste Distanz und ist so anfänglich Rationalität.“

Verwendung von Namen bei Baumgarten eine neue Bedeutung, ist doch das Verfahren der Namengebung nichts anderes als der Versuch einer „Distanzierung des Unheimlichen“⁴⁵¹ oder wie Horkheimer/Adorno es ausdrücken, „die Urform objektivierender Bestimmung, in der Begriff und Sache auseinandertraten ...“.⁴⁵² Folgt man diesen Überlegungen, ließe sich schließen, daß der Mythos eine Vorform der instrumentellen Vernunft darstellt, und daß Baumgarten sich der Auffassung einer Entwicklung vom Mythos zum Logos angeschlossen habe. Wie gezeigt wurde, reflektiert er tatsächlich häufig die Nähe von Mythos und westlichem Fortschrittsdenken, etwa in seinen kartografischen Entwürfen oder wenn er die indianischen Namen der nordamerikanischen Eisenbahnen in sein Konzept einbindet.

Die Idee einer direkten historischen Entwicklungslinie läßt sich aus seinen Arbeiten jedoch nicht ableiten, würde doch über einen solchen philosophischen Ansatz das Modell eines ethnozentrisch bestimmten hierarchischen Aufbaus der Kulturen neu etabliert. Baumgarten geht es dagegen um Dehierarchisierung und kulturelle Wertgleichheit. Dementsprechend sind die Wurzeln seines Denkens weniger in der „Dialektik der Aufklärung“ zu finden, sondern eher im Strukturalismus von Claude Lévi-Strauss, für den der Mythos nicht „prälogisch“ ist, „sondern eine eigene Logik der Ordnung der Welt“ besitzt.⁴⁵³

Im Rahmen der gesetzten Ziele der vorliegenden Arbeit war es nicht möglich, im Detail der Frage nachzugehen, durch welche Gemeinsamkeiten Baumgarten und Claude Lévi-Strauss verbunden sind. Es wurde jedoch deutlich, daß über den Gegenstand Ethnographie hinaus eine gemeinsame Haltung darin besteht, daß die Wurzeln menschlicher Äußerungen und Verhaltensweisen in einer unbewußten, nicht direkt sichtbaren Struktur liegen und daß eine Erkenntnis dieser Struktur nur über Symbole zugänglich ist. Mythos und positives Denken begegnen sich dabei auf der gleichen Ebene. Der Unterschied zwischen beiden wird weniger durch „die Qualität der intellektuellen Operationen“ bestimmt als durch die „Dinge, auf

Horkheimer/Adorno, 1998, S. 14: „Aber die Mythen, die der Aufklärung zum Opfer fallen, waren selbst schon deren eigenes Produkt“.

⁴⁵¹ Jamme, 1991, S. 96.

⁴⁵² Horkheimer/Adorno, 1998, S. 23-24.

⁴⁵³ Jamme, 1991, S. 105.

die sich diese Operationen richten.“⁴⁵⁴ Am Schluß seines Aufsatzes über die „Struktur der Mythen“ hält Lévi-Strauss resümierend fest:

„Vielleicht werden wir eines Tages entdecken, daß im mythischen und im wissenschaftlichen Denken dieselbe Logik am Werk ist und daß der Mensch allezeit gleich gut gedacht hat. Der Fortschritt - falls dieser Begriff dann überhaupt angemessen ist - hätte nicht das Bewußtsein, sondern die Welt als Aktionsraum, in der eine mit konstanten Begabungen ausgestattete Menschheit im Laufe ihrer langen Geschichte mit immer neuen Objekten ringen muß.“⁴⁵⁵

Auch für Baumgarten sind Natur und Kultur keine Gegensätze, sondern dialogisch aufeinander bezogene Kräfte. Das Andere erscheint bei ihm als Metapher für einen offenen, unbekanntem Raum, den die Wissenschaft fortlaufend zu erkunden und zu besetzen trachtet. Baumgarten plädiert dafür, einige Bereiche in diesem Raum leer zu halten. Die Kunst erweist sich dabei für ihn als ein Weg, den Dialog mit dem Anderen auf eine Weise zu führen, die das Unbekannte und die Leere zuläßt und dennoch Erfahrungen ermöglicht. Auch hier zeigt sich eine Nähe zu Lévi-Strauss, der Kunst „auf halbem Wege zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und mythischem ... Denken“ ansiedelt.⁴⁵⁶ Tatsächlich bewegt sich Baumgarten zwischen diesen Polen. Seine Kunst schlägt eine Brücke zu anderen Kulturen und wirkt damit erkenntnisleitend auf die eigene soziale Wirklichkeit zurück. Sie ist aber zugleich und vor allem ein Medium der Entgrenzung, das, nahe am Mythos, erst in dieser grenzüberschreitenden Funktion einen Dialog mit dem Anderen eröffnen kann.

⁴⁵⁴ Claude Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt/M 1967, S. 254. Lévi-Strauss unterstreicht diese These mit einem treffenden Beispiel: Eine eiserne Axt sei nicht wertvoller als eine Steinaxt, nur weil sie besser gemacht sei. Beide Werkzeuge seien gleich gut gemacht, aber Eisen sei nicht dasselbe wie Stein. Vergl. ebd.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt/M. 1973, S. 36.

Literaturverzeichnis

Texte und Publikationen von Lothar Baumgarten

Bücher und eigenständige Produktionen

T'E-NE-T'E. Eine mythologische Vorführung, Düsseldorf 1974
(Mit Michael Oppitz).

DIE NAMEN DER BÄUME. Eine Beschreibung, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1979.

DIE NAMEN DER BÄUME. Hylaea, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1982.

LAND OF THE SPOTTED EAGLE, Mönchengladbach, Museum Abteiberg, 1983.

TIERRA DE LOS PERROS MUDOS. Text aus >Die verlorenen Spuren< v. Alejo Carpentier, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1985 (Typographie in Zusammenarbeit mit Walter Nikkels).

ACCES AUX QUAIS. Tableaux parisiens, Paris, ARC, musée d' art moderne de la ville de Paris, 1985-86.

MAKUNAIMA. Text >Los Advertidos< v. Alejo Carpentier, New York, Marian Goodman Gallery, 1987. (Typographie in Zusammenarbeit mit Walter Nikkels).

CARBON, Los Angeles, Museum of Contemporary Art/Pentti Kouri 1991
(Typographie in Zusammenarbeit mit Walter Nikkels).

WIE VENEDIG SEHEN, Krefeld, Museum Haus Esters, 1992 (Typographie in Zusammenarbeit mit Walter Nikkels).

AMERICA INVENTION, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993
(Typographie in Zusammenarbeit mit Walter Nikkels).

EKLIPSE. 1. Frankfurter Brief 1989-1991, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/M, 2. Entenschlaf 1991-1992. >der große Metaphysiker<, >Wegwurf<, Zwehrenturm am Museum Fridericianum und Ottoneum, documenta IX, Kassel, 3. Eklipse 1992-1993, Portikus, Frankfurt/M., Düsseldorf 1997 (Typographie in Zusammenarbeit mit Walter Nikkels).

Publikationen in Katalogen

MONUMENT FÜR DIE INDIANISCHEN NATIONEN SÜDAMERIKAS, Kassel, Katalog documenta 7, Band 2, 1982, S. 40-41.

SENORES NATURALES, hrsgg. von Johannes Cladders anlässlich der Ausstellung von Lothar Baumgarten im Pavillon der Bundesrepublik Deutschland, La Biennale di Venezia 1984, mit Beiträgen von Johannes Cladders und R.H. Fuchs.

MANIPULIERTE REALITÄT. Die Befreiung der Dinge aus ihren alltäglichen Bestimmungen, in: Project for Survival, Kat. The National Museum of Modern Art, Kyoto, The National Museum of Modern Art, Tokyo, 1996, S. 21.

UNSETTLED OBJECTS, 1968-69, Pitt Rivers Museum Oxford, England, in: Marc Scheps/Yilmaz Dziewior/Barbara M. Thiemann (Hrsg.), Kunst - Welten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Kat. Museum Ludwig, Köln 1999, S. 370-372.

Texte und Arbeiten in Zeitschriften

NEUE LEUTE, in: Interfunktionen Nr. 5/1970, S. 118-142.

Interfunktionen Nr. 7/1971, S. 68-75.

Interfunktionen, Nr. 9/1972, S. 44-52.

IMAGO MUNDI. The Aroma of Names, Insert in: Parkett, Nr. 6/1985, S. 93-107.

STATUS QUO. A Project for Artforum, 1987, in: Artforum Nr. 3/1988, S. 108.

DE BETEKENIS VAN HET MUSEUM VOOR DE KUNSTENAAR, in: Museumsarchitektur, Rotterdam 1989, S. 79-88, (Co-Autor: Walter Nikkels).

THEATRUM BOTANICUM. Le jardin de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, in: Parachute Nr. 81, janvier, février, mars 1996, S. 24-31.

Sonstige Texte

DER URSPRUNG DER NACHT. Amazonas-Kosmos, Filmexposé, masch.-geschr. Manuskript, 4 Seiten, Bibliothek Van Abbemuseum, Eindhoven, Reg.-Nr.: 8.138.

TERRAZZO UND MAJOLICA. Künstlerische Gestaltung des Neubaus des Bundespräsidialamtes Berlin, masch.-geschr. Manuskript, 1 Seite, o.J., über Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, Berlin.

RÉALITÉ MANIPULÉ, Les choses libérées de leur destination première. Einzelnes Druckblatt, über Marian Goodman, 7 Rue debelleyme, 75003 Paris.

Texte über Lothar Baumgarten

BECKER, JOCHEN, Lothar Baumgarten. Wie Venedig sehen? Museum Haus Ethers Krefeld vom 8.3.-10.5.1992, in: Kunstforum International Nr. 118, S. 348-349.

CLADDERS, JOHANNES, Katalogbeitrag zu Lothar Baumgarten, in: Biennale Venezia XLI, Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Catalogo Generale Venezia 1984, S. 192

CLADDERS, JOHANNES, Katalogbeitrag zu Lothar Baumgarten, in: SENORES NATURALES, hrsgg. von Johannes Cladders anlässlich der Ausstellung von Lothar Baumgarten im Pavillon der Bundesrepublik Deutschland, La Biennale di Venezia 1984, S. 3.

BOCHYNEK, MARTIN, Lothar Baumgarten, in: Artis, Nr. 2/1991, S. 14-19.

CLARK, VICKY A., Lothar Baumgarten and the Question of >The Other<, in: Kat. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh/Pennsylvania, 1988, unpag.

DIWO, MARION D.W., Gesellschaftliche Aspekte bei Joseph Beuys, Lothar Baumgarten und Ingo Günther. Phil. Diss. Bonn 1993.

DOSWALD, CHRISTOPH, Lothar Baumgarten: Eldorado, in: Kunstforum International, Bd. 91, Okt./Nov. 1987, S. 375.

FOSTER, HAL, The Writing on the Wall, in: LOTHAR BAUMGARTEN, America Invention, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, S. 6-14.

FUCHS, R.H. Der andere Name, in: SENORES NATURALES, hrsgg. von Johannes Cladders anlässlich der Ausstellung von Lothar Baumgarten im Pavillon der Bundesrepublik Deutschland, La Biennale di Venezia 1984, S. 38.

GALE, PEGGY, Lothar Baumgarten's The Origin of the Night, in: Parachute Nr. 43; Juni, Juli, August 1986, S. 4-9.

GARRELS, GARY, Lothar Baumgarten, in: Louisiana Revy, Nr. 3, Juni 1994, S. 40-43 u. S. 76-78.

GOVAN, MICHAEL, In the Name of the Other, in: LOTHAR BAUMGARTEN, America Invention, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, S. 27-32.

HEUBACH, FRIEDRICH WOLFRAM, >Kultur< und >Natur< oder ... die Natur ist ziemlich komisch geworden, in: Interfunktionen Nr. 9/1972, S. 53-56. Überarbeitete Fassung in: BRENNPUNKT 2. Die Siebziger Jahre. Entwürfe. Joseph Beuys zum 70. Geburtstag, Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1991, S. 337-339.

HOHMEYER, JÜRGEN, Auf dem Amazonas wandeln, in: Der Spiegel, Nr. 23, 1984, S. 187-189.

JOCKS, HEINZ-NORBERT, Lothar Baumgarten, in: Kunstforum International, Bd. 81, Okt.-Nov. 1985, S. 250-251.

JOHNSON, KEN, Orinoco Defense, in: Art in America, Nr.10, 1988, S. 184-191.

METKEN, GÜNTER, Der Regenwald - Tanzplatz der Bäume, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.1.1983.

MONK, PHILIP, Lothar Baumgarten. Kunsthalle Bern, June 5 - August 2, in: Parachute Nr. 49, décembre, janvier, février 1987-88, S. 30-31.

MIGAYROU, FRÉDÉRIC, Lothar Baumgarten, in: Des Arts, Nr. 3/4, automne 1986, S. 6-11.

OWENS, CRAIG, Improper Names, in: LOTHAR BAUMGARTEN, America Invention, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1993, S. 101-110.

PAOLETTI, JOHN T., Lothar Baumgarten, Myths in Prints, in: The Print Collector's Newsletter, Vol XIX, Nr. 5, November-Dezember 1988, S. 177-182.

RORIMER, ANNE, Lothar Baumgarten, in: ANN GOLDSTEIN/ANNE RORIMER, Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, Kat. Museum Contemporary Art, Los Angeles, Cambridge, Mass./London 1995.

RORIMER, ANNE, Lothar Baumgarten in Pittsburgh. The Tongue of the Cherokee, in: Parachute Nr. 58, avril, mai, juin 1990, S. 4-9.

RUSSEL, JOHN, A Monument to Energies, Human and Inhuman, in: The New York Times, 13.12.1992.

VIAU, RENÉ, Impressions d' Afrique, in: Parachute Nr. 49, décembre, janvier, février 1987-88, S. 16-21.

de VOLKSKRANT, „We beloven ze het paradijs maar taten ze achter met verbrande aarde“, in: de Volkskrant, Ausgabe vom 28.8.1982.

WAGNER, THOMAS, Schrift an der Wand, in: LOTHAR BAUMGARTEN, Eklipse, Düsseldorf 1997, S. 4-12.

ZACHAROPOULOS, DENIS, The World and its Traditions or the Tradition of the World, in: Artforum, October 1985, S. 88-92.

Allgemeine Literatur

ALPERS, SVETLANA, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, 2. durchges. Aufl., Köln 1998.

AMERICA. Das frühe Bild der Neuen Welt. Kat. Bayerische Staatsbibliothek (58), München 1992.

BAGROW, LEO, Die Geschichte der Kartographie, Berlin 1951.

BELTING, HANS, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995.

BELTING, HANS, Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade, in: MARC SCHEPS/YILMAZ DZIEWIOR/BARBARA M. THIEMANN (Hrsg.), Kunst-Welten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Kat. Museum Ludwig, Köln 1999, S. 324-329.

BERGIUS, HANNE, Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre, in: DEUTSCHE FOTOGRAFIE. Macht eines Mediums 1870 - 1970, Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997, S. 88-102.

BERTONATI, EMILIO, Das experimentelle Photo in Deutschland, 1918-1940. Kat. Ausstellung Gallerte del Levante, München 1978.

BEUYS, JOSEPH, Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet. Joseph Beuys. Aktionen, Katalog Moderna Museet, Stockholm 1971.

BILANG, KARLA, Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart/Berlin/Köln 1990.

BOCOLA, SANDRO, Die Kunst der Moderne, München/New York 1997.

BONN, STÄDT. KUNSTMUSEUM (Hrsg.), Neuerwerbungen 1980 und 1981, Heft 2, Bonn 1982.

BRETT, GUY, Venedig, Paris, Kassel, Sao Paulo und Havanna. Über die Biennalen, die documenta und >les Magiciens de la Terre<, in: Kunstforum International, Bd. 124/1993, S. 337-340.

BROCKER, MANFRED/NAU, HEINO HEINRICH (Hrsg.), Ethnozentrismus. Möglichkeiten und Grenzen des interkulturellen Dialogs, Darmstadt 1997.

BROCKHAUS' CONVERSATIONS-LEXIKON, 13. Auflage in 16 Bänden, Leipzig 1882-1887.

BRUMM, URSULA, Protestantismus, Puritanismus, Transzendentalismus, in: THOMAS W. GAEHTGENS (Hrsg.), Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin und Kunsthaus Zürich, München 1988, S. 43-48.

- BUCHER, BERNADETTE, Die Phantasien der Eroberer. Zur graphischen Repräsentation des Kannibalismus in de Brys America, in: KARL-HEINZ KOHL (Hrsg.), Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, Kat. Berliner Festspiele GmbH, Berlin 1982, S. 75-91.
- CAMUS, ALBERT, Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde, Hamburg 1959.
- CURTIS, EDWARD S., Die Indianer Nordamerikas. Die kompletten Portfolios, Köln 1997.
- DEPPNER, MARTIN ROMAN/DRATELN, DORIS v., Der Dialog mit dem Anderen. Eine Einführung in den Dialog als Weltaspekt, in: Kunstforum International, Bd. 111/1991, S. 82-95.
- DEUTSCHE FOTOGRAFIE. Macht eines Mediums 1870 - 1970, Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997.
- DIAMOND, STANLEY, Kritik der Zivilisation. Anthropologie und die Wiederentdeckung des Primitiven, Frankfurt/M. u. New York 1976.
- DREYER-EIMBCKE, OSWALD, Mythisches, Irrtümliches und Merkwürdiges im Kartenbild Lateinamerikas während der Entdeckungszeit, in: KARL-HEINZ KOHL (Hrsg.), Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, Kat. Berliner Festspiele GmbH, Berlin 1982, S. 121-125.
- DÜCHTING, HAJO, Paul Cézanne. 1839 - 1906. Natur wird Kunst, Köln 1989.
- DUERR, HANS PETER, Traumzeit. Über die Grenzen der Wildnis und Zivilisation, Frankfurt/M. 1985.
- ECO, UMBERTO, Einführung in die Semiotik. München 1972.
- EINSTEIN, CARL, Negerplastik, Neuedition der Auflage Leipzig 1915, Berlin 1992.
- EINSTEIN, CARL, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaethgens, Werke Bd. 5 (Berliner Ausgabe), Berlin 1996.
- FISCHER, HANS (Hrsg.), Ethnologie. Eine Einführung, Berlin 1983.
- FISCHER, HANS, Feldforschung, in: DERS. (Hrsg.), Ethnologie. Eine Einführung, Berlin 1983, S. 69-87.
- FISCHER, KONRAD (Hrsg.), Galerie mit Bleistift. Ausstellungen bei Konrad Fischer Düsseldorf. Oktober 1967 - Oktober 1992, Bielefeld 1993.
- FISCHER, LILI, Schamanen, in: Kunstforum International, Bd. 25/1978, S. 54-109.
- FRIZOT, MICHEL, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998.
- FUTURISMO - i grandi temi 1909-1944. Kat. Palazzo Ducale, Genova und Fondazione Antonio Mazzotta, Milano, Milano 1997.

GAEHTGENS, THOMAS W. (Hrsg.), Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin und Kunsthaus Zürich, München 1988.

GAEHTGENS, THOMAS W., Die amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, in: DERS. (Hrsg.), Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin und Kunsthaus Zürich, München 1988, S. 13-30.

GANSLMAYR, HERBERT, Fundort Völkerkundemuseum: Zur Geschichte überseeischer Kulturen, in: DETLEF HOFFMANN (Hrsg.), Spurensicherung. Geschichte und Vergangenheit in Kunst und Wissenschaft, Rehberg-Loccum 1985 (Loccumer Protokolle 55/84), S. 140-167.

GEBAUER, GUNTER/WULF, CHRISTOPH, Mimesis. Kultur - Kunst - Gesellschaft, Reinbek 1992.

GIEDION, SIEGFRIED, Die Entstehung der Kunst, Ewige Gegenwart. Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel, Köln 1964.

GROYS, BORIS, Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters, München/Wien 1997.

HAMANN, RICHARD, Geschichte der Kunst, Berlin 1933.

HÄUSLER, CHRISTIAN, Kopfgeburten. Die Ethnographie der Yanomami als literarisches Genre, Marburg 1997.

HOFMANN, WERNER, Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1960, 2. neubedierte Auflage, München 1974.

HOFMANN, WERNER, Die Grundlagen der modernen Kunst, 3. Auflage, Stuttgart 1987.

HONNEF, KLAUS (Hrsg.), Lichtbildnisse, Kat. Rhein. Landesmuseum Bonn, Köln 1982.

HONOUR, HUGH, Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die außereuropäische Welt, in: KARL-HEINZ KOHL (Hrsg.), Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, Kat. Berliner Festspiele GmbH, Berlin 1982, S. 22-47.

HORKHEIMER, MAX/ ADORNO, THEODOR W., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Limitierte Sonderausgabe, Frankfurt/M. 1998.

HUMBOLDT, ALEXANDER v., Netzwerke des Wissens, Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1999.

ICKSTADT, HEINZ, Westward - Der amerikanische Westen als Realität und Mythos, in: THOMAS W. GAEHTGENS (Hrsg.), Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin und Kunsthaus Zürich, München 1988, S. 80-86.

- JAGUER, EDOUARD, Surrealistische Photographie. Zwischen Traum und Wirklichkeit, Köln 1984.
- JEHLE, WERNER, Der Bilderbuch-Indianer. Kraft und Elend eines Mythos, in: Kunstforum International, Bd. 113, Mai/Juni 1991, S. 152-167.
- JOACHIMIDES, CHRISTOS M./ROSENTHAL, NORMAN (Hrsg.), Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993, München/London/Berlin 1993.
- JOCHIMSEN, MARGARETHE, Text-Foto-Geschichten, in: Kunstforum International, Bd. 33, März 1979, S. 9-23.
- KAMPER, DIETMAR, Mimesis und Simulation. Von den Körpern zu den Maschinen, in: Kunstforum International, Bd. 114, Juli-August 1991, S. 86-94.
- KEMP, WOLFGANG, Theorie der Fotografie II. 1912 - 1945, München 1979.
- KENT, SARAH, Porträtfotografie: Enthüllung oder Verwandlung?, in: KLAUS HONNEF (Hrsg.), Lichtbildnisse, Kat. Rhein. Landesmuseum Bonn, Köln 1982, S. 418-437.
- KOCH-GRÜNBERG, THEODOR, Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwest Brasilien, 2 Bde., Berlin 1903-1905.
- KOCH-GRÜNBERG, THEODOR, Vom Roroima zum Orinoco, 5 Bde., Berlin 1916/1928.
- KOHL, KARL-HEINZ (Hrsg.), Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, Kat. Berliner Festspiele GmbH, Berlin 1982.
- KRANZFELDER, IWO, Edward Hopper. 1882-1967, Köln 1994.
- KRECH, HARTMUT, Lichtbilder vom Menschen. Vom Typenbild zur anthropologischen Fotografie, in: Fotogeschichte 4/1984, Heft 14, S. 3-15.
- LAPLANCHE, J. und PONTALIS, J.-B., Das Vokabular der Psychoanalyse, 2 Bde., Frankfurt/M 1972.
- LEIRIS, MICHEL, Phantom Afrika, Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933, 2 Bde., Frankfurt/M. 1980.
- LEVERKUSEN, Städtisches Museum Schloß Morsbroich (Hrsg.), Medium Fotografie. Fotoarbeiten bildender Künstler von 1910 bis 1973, o.O. u. J. (Leverkusen 1973).
- LÉVINAS, EMMANUEL, Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie, 3. Aufl., Freiburg/Brsg. u. München 1998,
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, Traurige Tropen, Köln/Berlin 1960.

- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt/M. 1971.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Mythologica II. Vom Honig zur Asche*, Frankfurt/M. 1972.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Strukturelle Anthropologie*, 16.-23. Tsd., Frankfurt/M. 1972 (1972a) (Suhrkamp Taschenbuch 15).
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Das wilde Denken*, 10. Aufl., Frankfurt/M. 1997 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 14).
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Brasilianisches Album*, München/Wien 1995.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Eine Idylle bei den Indianern. Über Jean de Léry*, in: KARL-HEINZ KOHL (Hrsg.), *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Kat. Berliner Festspiele GmbH, Berlin 1982, S. 68-70.
- LIPPARD, LUCY R., *Alles neu benennen*, in: *Kunstforum International*, Bd. 118, S. 162-163.
- LUCHESE, ELISABETH, *Von den >Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschenfresser Leuthen/in der Newnwelt America gelegen<. Hans Staden und die Popularität der >Kannibalen< im 16. Jahrhundert*, in: KARL-HEINZ KOHL (Hrsg.), *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Kat. Berliner Festspiele GmbH, Berlin 1982, S. 71-74.
- LUCHESE, ELISABETH/TASKOV-KÖHLER, NADJA, *Südamerika, die Expeditionen und die Fotografie*, in: THOMAS THEYE (Hrsg.), *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument*, München/Luzern 1989, S. 470-489.
- LUCIE-SMITH, EDWARD, *Amerikanischer Realismus*, Leipzig 1994.
- LURKER, MANFRED, *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1985.
- MAGRITTE. *René Magritte und der Surrealismus in Belgien*, Kat. Kunstverein und Kunsthaus Hamburg, Brüssel 1982.
- MALEWITSCH, KASIMIR, *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt*, Köln 1962.
- McEVILLEY, THOMAS, *Doktor, Anwalt, Indianerhäuptling*, in: *Kunstforum International*, Bd. 118, S. 176-196.
- MERSCH, DIETER, *Vom Anderen reden. Das Paradox der Alterität*, in: MANFRED BROCKER/HEINO HEINRICH NAU (Hrsg.), *Ethnozentrismus. Möglichkeiten und Grenzen des interkulturellen Dialogs*, Darmstadt 1997, S. 27-45.
- MIGAYROU, FRÉDÉRIC, *Une Physique des Segments*, in: *Des Arts*, Nr.3/4, Oct. 1986, S. 6-11.
- MIGNOT, CLAUDE, *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Köln 1994.

MODERNA MUSEET, Stockholm. Kat. Ausstellung Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1996.

MOHOLY-NAGY, LASZLO, Malerei Fotografie Film (Bauhaus-Buch Nr. 8), München 1925, Faksimile, Mainz 1967.

NOVAK, BARBARA, Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825-1875, New York 1980.

PANOFSKY, ERWIN, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, Hamburg 1995.

PARIS - MOSKAU 1900-1930. Kat. Centre National d' Art et de Culture Georges Pompidou, 2. édition revue et corrigée, Paris 1979.

PETERSON, CHRISTIAN A., American Arts and Crafts. The Photography Beautiful 1895-1915, in: MIKE WEAVER (Ed), History of Photography, Vol. 16, Nr. 3, (American Arts and Craft), London/Washington, CC, Autumn 1992, S. 189-232.

POCHAT, GÖTZ, Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars, Uppsala 1970 (Acta Universitatis Stockholmiensis 21).

PULTZ, JOHN, Strenge und Klarheit. Die Neue Fotografie in den Vereinigten Staaten, 1920-1940, in: MICHEL FRIZOT, Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 477-486.

RECKI, BIRGIT, Mimesis: Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines mißverstandenen Leitbegriffs, in: Kunstforum International, Bd. 114, Juli/August 1991, S. 116-126.

RENGER-PATZSCH, ALBERT, Ziele (1927), in: WOLFGANG KEMP, Theorie der Fotografie II. 1912 - 1945, München 1979, S. 74.

REWALD, JOHN, The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné, Vol. 1, New York 1996.

RORIMER, ANNE, Kontext als Inhalt - Subjekt als Objekt, in: PETER WEIBEL (Hrsg.), Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre, Köln 1994, S. 179-200.

RUBIN, WILLIAM (Hrsg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1984.

SCHEPS, MARC/DZIEWIOR, YILMAZ/ THIEMANN, BARBARA M.(Hrsg.), Kunst - Welten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Kat. Museum Ludwig, Köln 1999.

SCHIVELBUSCH, WOLFGANG, Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, München/Wien 1977.

SCHMIDT, AUREL, Was ist Natur?, in: Kunstforum International, Bd. 145, Mai/Juni 1999, S. 60-70.

SCHMID, MARION, Der weiße Fleck auf der Landkarte, in: KARL-HEINZ KOHL (Hrsg.), Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, Kat. Berliner Festspiele GmbH, Berlin 1982, S. 264-271.

SCHMIDT-WULFFEN, STEPHAN, Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Köln 1987.

SCHMIED, WIELAND, >Precisionist View< und >American Scene< : Die zwanziger Jahre, in: CHRISTOS M. JOACHIMIDES/NORMAN ROSENTHAL (Hrsg.), Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993, München/London/Berlin 1993, S. 55-68.

SCHMIED-KOWARZIK, WOLFDIETRICH/STAGL, JUSTIN (Hrsg.), Grundfragen der Ethnologie. Beiträge zur gegenwärtigen Theorie Diskussion, Berlin 1980.

SCHMIED-KOWARZIK, Philosophische Überlegungen zum Verstehen fremder Kulturen und zu einer Theorie der menschlichen Kultur, in: WOLFDIETRICH SCHMIED-KOWARZIK/JUSTIN STAGL (Hrsg.), Grundfragen der Ethnologie. Beiträge zur gegenwärtigen Theorie Diskussion, Berlin 1980, S. 349-453.

SCHNEEDE, UWE M., Joseph Beuys. Die Aktionen, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1994.

SCHNEEDE, UWE M., Befreiende Enthüllungen. Anmerkungen zu René Magritte, in: René Magritte und der Surrealismus in Belgien, Kat. Kunstverein und Kunsthaus Hamburg, Brüssel 1982, S. 51-67.

SCHUSTER, PETER-KLAUS, Mythologie der Melancholie, in: ANGELIKA WESENBERG (Hrsg.), Arnold Böcklin - Giorgio de Chirico - Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse, Kat. Ausstellung Nationalgalerie Berlin, Bern 1997.

STRAND, PAUL, Fotografie und der Neue Gott (1922), in: WOLFGANG KEMP, Theorie der Fotografie II. 1912 - 1945, München 1979, S. 60-62.

STRECK, BERNHARD, Fröhliche Wissenschaft Ethnologie. Eine Führung, Wuppertal 1997.

THEYE, THOMAS (Hrsg.), Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument, München/Luzern 1989.

THEYE, THOMAS, >Wir wollen nicht glauben, sondern schauen.< Zur Geschichte der ethnographischen Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert, in: DERS. (Hrsg.), Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument, München/Luzern 1989, S. 60-119.

TODOROV, TZVETAN, Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen, Frankfurt/M. 1985.

TÜMPEL, CHRISTIAN, Rembrandt, Reinbek 1977 (Rowohlts Monographien, Bd. 251).

WARBURG, ABY M., Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, Berlin 1995

WEAVER, MIKE (Ed), History of Photography, Vol. 16, Nr. 3, (American Arts and Craft), London/Washington, CC, Autumn 1992.

WEIBEL, PETER (Hrsg.), Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre, Köln 1994.

WEIBEL, PETER, Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst, in: DERS. (Hrsg.), Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre, Köln 1994, S. 1-68.

DAS WERK, Technische Lichtbildstudien. Mit einer Vorbemerkung von Eugen Diesel, Königstein i.T./Leipzig 1931.

WESENBERG, ANGELIKA (Hrsg.), Arnold Böcklin - Giorgio de Chirico - Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse, Kat. Ausstellung Nationalgalerie Berlin, Bern 1997.

WILDE, ANN u. JÜRGEN (Hrsg.), Albert Renger-Patzsch. Ruhrgebiet. Landschaften. 1927 - 1935, Köln 1982.

ZWEITE, ARMIN, Joseph Beuys: Arbeiten aus Münchner Sammlungen, Kat. Städt. Galerie im Lenbachhaus, München 1981.

ZWIRNER, DOROTHEA, Marcel Broodthaers, Köln 1997.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Erläuterungen:

1. „Eine Reise“ und „El Dorado“ sind Kurzbezeichnungen für die folgenden Arbeiten Baumgartens:

- Eine Reise: EINE REISE ODER >MIT DER MS REMSCHEID AUF DEM AMAZONAS<: DER BERICHT EINER REISE UNTER DEN STERNEN DES KÜHLSCHRANKS, 1972. Lichtbildprojektion, Städt. Kunstmuseum, Bonn.

-El Dorado: DA GEFALLTS MIR BESSER ALS IN WESTFALEN (Candide, Voltaire) El Dorado, 1974-76. Lichtbildprojektion, Galerie Marian Goodman, 75003 Paris.

Die Buchstaben vor der Nummer des Dias bedeuten: c=Color, h=Hochformat.

2. König, Serie 280 und 281, beziehen sich auf Abbildungen von Baumgarten aus dem Postkartenverlag König, Köln. Angegeben ist die Nummer der Karte aus dem Gesamtumfang der Serie, z.B. 3/10.

3. Die Nachweisangaben beziehen sich auf das Text-, Publikations- und Literaturverzeichnis. Sie wurden getrennt nach Abbildungen (Abb.) und Bezeichnungen (Bz.) geführt, da Baumgarten die Titel häufig änderte.

1

Lothar Baumgarten: *Termitensavanne am Roroíma*, 1969. Landschaft 420 x 300 cm, Holz, Pulverfarbe, Taubenfedern, Schreibheft mit Zeichnungen und Texten, Installation Galerie Fischer, Düsseldorf 1969.

-Baumgarten 1982, Nr. 187 (Abb.), S. 397 (Bz.).

2

Lothar Baumgarten: *Amazonas - Kosmos (Grünkohl)*, 1969 - 70. Schwarz-weiß Fotografie überarbeitet, 30,5 x 39,8 cm.

-Baumgarten 1993, S. 31 (Abb., Bz.).

3

Lothar Baumgarten: *The South of Greenland Grüne Götterspeise, Milch*, 1971. Eine Reise, Dia Nr. c6.

-König, Serie 280, 5/10 (Abb.), Bonn, Städt. Kunstmuseum 1982, S. 167 (Bz.).

4

Lothar Baumgarten: *Südamerika*, 1968/69. Zeichnung, Kugelschreiber, Pastellkreide, Schreibmaschine, 21 x 29,5 cm.

Eine Reise, Dia Nr. hc 7.

-Interfunktionen Nr. 5/1970, S.128 (Abb.), Bonn, Städt. Kunstmuseum 1982, S. 167 (Bz.).

5

Lothar Baumgarten: *Pyramide*, 1968-69. Tetraeder 34 cm, kobaltblau, Farbpigment. Eine Reise, Dia Nr. c 61.

-Baumgarten, 1982, Nr. 84 (Abb.), S.386 (Bz.).

6

Lothar Baumgarten: *Finsternis gekreuzter Schatten*, 1968. Farbfotografie, 50 x 60 cm, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, Reg.-Nr. 7.1070. El Dorado, Dia Nr. 1.

-König, Serie 280, 1/10 (Abb.), Stedelijk van Abbemuseum (Bz.).

7

Lothar Baumgarten: *Kühlschrank mit tropischen Nachtfaltern, lebend*, 1971. Eine Reise, Dia Nr. c 71.

-König, Serie 281, 3/10 (Abb.), Bonn, Städt. Kunstmuseum 1982, S. 172 (Bz.).

8

Lothar Baumgarten: *Pilze; Schwämme am Stamm*, 1971.

Eine Reise, Dia Nr. hc 30.

- Interfunktionen Nr. 7/1971, S.73 (Abb.), Bonn, Städt. Kunstmuseum 1982, S. 168 (Bz.).

9

Lothar Baumgarten: *Pilze; Schwämme am Arm*, 1971. Eine Reise, Dia Nr. hc 31.

Interfunktionen Nr. 7/1971, S. 74 (Abb.), Bonn, Städt. Kunstmuseum 1982, S. 168 (Bz.).

10

Lothar Baumgarten: *Schatten, Stamm*, 1971.

Eine Reise, Dia Nr. h 45.

-Interfunktionen Nr. 9/1972, S. 46 (Abb.), Bonn, Städt. Kunstmuseum 1982, S. 170 (Bz.).

11

Lothar Baumgarten: *Der Ursprung der Nacht (Amazonas-Kosmos)*, 1978 (1973-77). 16 mm Film, Filmstill.

-Einladungskarte zur Filmvorstellung im Eurocinema Keizersgracht, Eindhoven, 12.12.1982 (Abb.).

12

Lothar Baumgarten: *Der Jaguar kann niemals seine Schatten verlieren*, 1970/1974. Farbfotografie auf Kodakcolor, 51x61 cm, Nr. 1/3, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, Reg.-Nr. 7.0818.

- Baumgarten, 1985, S. 2 (Abb.), Stedelijk van Abbemuseum (Bz.).

13

Lothar Baumgarten: *Feldgeräte gefunden, Amsterdam, 1970.*

Eine Reise, Dia Nr. h 20.

-Interfunktionen Nr. 5/1970, S. 121 (Abb.), Bonn, Städt. Kunstmuseum 1982, S. 168 (Bz.).

14

Lothar Baumgarten: *Pappkarton mit Federn, Doppelhornvogel, Regenmantel, Rückenansicht, stehend, Parkett, 1972.* Eine Reise, Dia Nr. h 43.

-Baumgarten, 1993, S. 101 (Abb.), Bonn, Städt. Kunstmuseum 1982, S. 170 (Bz.).

15

Joseph Beuys: *I like America and America likes me*, Aktion anlässlich der Eröffnung der Galerie René Block in New York, (23. - 25. 05. 1974). Foto: Caroline Tisdall.

-Schneede 1994, S. 345 (Abb.).

16

Lothar Baumgarten: *Arara Feder; Parkett 1971.* Eine Reise, Dia Nr. c 63.

-König, Serie 281, 5/10 (Abb.), Bonn Städt. Kunstmuseum 1982, S. 172 (Bz.).

17

Lothar Baumgarten: *>Der Abend der Zeit<, Parkett H, geschlossen (rote Arafeder) >Natur-Kultur< Haus Petersen Lindemannstraße Baumeister Wilhelm Kreis Düsseldorf 1913, 1971.*

-Baumgarten, 1982, Nr. 367 (Abb.), S. 412 (Bz.).

18

Lothar Baumgarten: *India Caduveo (Mbaya), Rio Nabiléque, 1970.* Eine Reise, Dia Nr. h 68.

-Baumgarten, 1993, S. 31 (Abb.), Bonn, Städt. Kunstmuseum 1982, S. 172 (Bz.).

19

Lothar Baumgarten: *Federschmuck, selbst, 1970.* Eine Reise, Dia Nr. h 74.

-Baumgarten, 1993, S. 31 (Abb.), Bonn, Städt. Kunstmuseum 1982, S. 172 (Bz.).

20

Lothar Baumgarten: *Indio Sanapaná, Puerto Casado, Nr.1, 2 Papageien auf dem Arm, 1970.* Eine Reise, Dia Nr. h 25.

-Interfunktionen Nr. 5/1970, S. 129 (Abb.), Bonn, Städt. Kunstmuseum 1982, S. 168 (Bz.).

21

Lothar Baumgarten: *Albatros, 1968.* Eine Reise, Dia Nr. h 26.

-Interfunktionen Nr. 5/1970, S. 130 (Abb.), Bonn, Stadt. Kunstmuseum 1982, S. 168 (Bz.).

22

Lothar Baumgarten: *Palmen, Grünkohl*, 1968/70. Eine Reise, Dia Nr. h 28.
- Interfunktionen, Nr. 5/1970, S. 120 (Abb.), Bonn, Städt. Kunstmuseum 1982,
S.168 (Bz.).

23

Lothar Baumgarten: *Tropenhäuser (Guayana)*, 1969-72. Eisen, Glas, Neon,
Grünkohl, lebende tropische Falter (Saturniden), Pigment Kobalt, 150x150x120 cm.
Ausstellungsfoto Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, 1972.
- Fischer 1993, Nr. 63, S. 75 (Abb.,Bz.).

24

Lothar Baumgarten: *Hans Staden. Tropenhaus, in den Gewächshäusern des
Botanischen Garten Köln*, 1974.
- Baumgarten, 1982, Nr. 55 (Abb.), S. 380 (Bz.).

25

Lothar Baumgarten: *Theodor Koch-Grünberg, Vom Roroima zum Orinoco.*
Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911
bis 1913, 5 Bde, Berlin 1917-1928, Textfragmente.
- Interfunktionen Nr. 5/1970, S. 126/130/133 (Abb.).

26

Theodor Koch-Grünberg: *Zwei Taulipang aus der Gegend des Roroíma*, um
1911/1913. Stuttgart, Linden-Museum, Staatliches Museum für Völkerkunde.
- Luchesi/Taskov-Köhler, 1989, S. 473 (Abb., Bz.).

27

Theodor Koch-Grünberg: *Umzug der Maskentänzer, Rio Aiary, Kolumbien,*
zwischen 1903 und 1905. München, Staatliches Museum für Völkerkunde.
-Luchesi/Taskov-Köhler, 1989, S. 483 (Abb., Bz.).

28

Edward S. Curtis: *Assiniboin. Mother and Child*, 1926. Photogravure aus: *The
North American Indians*, The Minneapolis Institute of Art.
-Weaver, 1992, S. 203 (Abb., Bz.), Curtis, 1997, Vol. XVIII, S. 689.

29

Gertrude Käsebier: *The Red Man*, 1903. Photogravure, The Minneapolis
Institute of Arts.
- Weaver, 1992, S. 202 (Abb., Bz.), Camera Work 1, Jan. 1903.

30

Lothar Baumgarten: Ausstellungsraum documenta x, Kassel 1997, Ausstellungsfoto. (*Manipulierte Realität*, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, Detail, *Vakuum*, 1978, 1979, 1980. Wall drawing, maquette, gelatine - silver prints, pencil, 200 x 1400 cm, Detail).

-Foto: Verfasser.

31 a-f

Lothar Baumgarten: *Vakuum*, 1978, 1979, 1980. Wall drawing, maquette, gelatine - silver prints, pencil, 200 x 1400 cm, documenta X, Kassel 1997, 6 Details.

-Fotos: Verfasser.

32 a-c

Claude Lévi-Strauss: *Mundé in Amazonien*, zwischen 1935 u. 1939.

-Lévi-Strauss, 1994, S. 174 (a), S. 180 (b), S. 183 (c) (Abb.).

32d

Claude Lévi-Strauss: *Nambikwara*, zwischen 1935 u. 1939.

-Lévi-Strauss, 1994, S. 131 (Abb.).

33

Lothar Baumgarten: *Vacuum*, 1987/88. Pittsburgh/USA, Carnegie Museum of Art (31.10.1987-10.1.1988), Detail. Foto: Jon Abott.

-The Carnegie Museum of Art Review, 1987, S. 9.

34 a-g

Lothar Baumgarten: *Manipulierte Realität*, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972. documenta x, Kassel 1997, 7 Details.

-Fotos: Verfasser.

35

Lothar Baumgarten: *Tierra de los perros mudos*, Amsterdam 1985, Detail.

-Baumgarten, 1985, S. 12 u. 13.

36

Lothar Baumgarten: *Pyramide*, 1968/69, Pigment.

-Baumgarten, 1985, S. 10 (Abb., Bz.).

37

Lothar Baumgarten: *Einbaum. Río Yuruani*, 1977.

-Baumgarten, 1985, S. 10 (Abb., Bz.).

38

Herbert Bayer: *MeinFuß*, 1928. Fotografie 35,5 x 18,0 cm, (Aufl. 25).

-Bertonati, 1978, S. 73 (Abb., Bz.).

39

René Magritte: *Le modèle rouge*, 1935. Öl/Lw., 72 x 48,5 cm, Stockholm, Moderna Museet.

-Moderna Museet, Bonn 1996, S.115.

39 a

Lothar Baumgarten: *>Urucu< Pigment*, 1970.

-Baumgarten, 1985, S.13 (Abb., Bz.).

40

Lothar Baumgarten: *>Reahu Ritual< Wawëwawë*, 1979.

-Baumgarten, 1985, S.12 (Abb., Bz.), Baumgarten, 1982, S. 410 (Datierung).

41

Rembrandt van Rijn: *Kapitän Banningh Cocq gibt seinem Leutnant den Befehl zum Abmarsch der Bürgerkompanie*, 1642. Öl/Lw., 359 x 438 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

42

Lothar Baumgarten: *>Moskitos<*, 1969.

-Baumgarten, 1985, S. 7 (Abb., Bz.).

43

Lothar Baumgarten: *>Bananenvögel<*, Jagdamulette, ohne Datierung (zwischen 1978 und 1980).

-Baumgarten, 1985, S. 7 (Abb., Bz.).

44

Candida Höfer: *Lothar Baumgarten mit >Moskitos<*, 1973.

-Brennpunkt 2, Düsseldorf 1991, S. 336.

45 a-e

Lothar Baumgarten: *Yanomami aus Kashorawë*, 1979.

-Baumgarten, 1987, S. 21 (a), S.8 (b), S.14 (c), S.17 (d), S.18 (e), (Abb.)

45 f

Lothar Baumgarten: *Kitama*, 1979.

-Baumgarten, 1982, Nr. 283 (Abb.), S. 404 (Bz.).

46

François Millet: *Die Ährenleserinnen*, 1857. Öl/Lw., 83,5 x 110 cm. Paris, Musée d'Orsay.

47

Lothar Baumgarten: *Stanza di Rheinsberg (South American Menagerie)*, 1969-1984. Rivoli (Torino), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Detail.
- Baumgarten, 1987, S.35 (Abb.), S. 36 (Bz.).

48

Lothar Baumgarten: *Monument für die indianischen Nationen Südamerikas*, 1978-82. Kassel, Museum Fridericianum, documenta 7, 1982, Detail.
- Brennpunkt 2, Düsseldorf 1991, S. 349 (Abb., Bz.).

49

Lothar Baumgarten: *Señores Naturales*, 1983-84. Marmorboden mit den eingelegten Namen der Hauptflüsse des Amazonasbeckens, dem Namen America und vier Symbolen für Jaguar, Adler, Kaiman und Schildkröte, Venedig, Pavillon der Bundesrepublik Deutschland, Biennale 1984, Detail.
- DER SPIEGEL Nr. 23/1984, S. 187 (Abb.).

50

Lothar Baumgarten: *Delaware Diaspora*, New York 1993.
- Baumgarten, 1993, S. 23/24 (Abb.), S. 26 (Bz.).

51

Lothar Baumgarten: *Feather People (The Americas)*, 1968. Collage mit bemalten Federn und Landkarte, 26,6 x 19,0 cm.
- Interfunktionen, Nr. 5/1970, S. 119 (Abb.), Baumgarten, 1993, S. 30 (Bz.).

52 a-b

Lothar Baumgarten: *Carbon*, 1987-90. Los Angeles, Museum of Contemporary Art, (8.4.-17.6.1990), Fotos: Douglas Parker.
- Bochynek, 1991 (Artis), S. 19 (Abb., Bz.).

53

Johannes de Sacro Bosco: *Von der Weltsphäre*, 1. Hälfte 13. Jahrh.
Handzeichnung, Durchmesser 10,5 cm, in: *De sphaera cum commentario*, Handschrift 15. Jahrhundert. München, Bayerische Staatsbibliothek, CIm. 25007, fol. 22.
- America. Katalog, München 1992, S. 18 (Abb., Bz.).

54

Adolph von Menzel: *Die Berlin-Potsdamer Bahn*, 1847. Öl/Lw., 42 x 52 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.
- Gaetgens, 1988, S. 21 (Abb., Bz.).

55

Fortunato Depero: *Treno partorito dal sole*, 1924. Öl/Lw., 131 x 90,5 cm, Rom, Privatbesitz.

- Futurismo. Katalog, Milano 1997, S. 109 (Abb., Bz.).

56

Marc Chagall: *Bühnenbild für >Die Agenten< von Scholem Aleichem*, 1920.

- Paris-Moskau. Katalog, Paris 1979, S. 118 (Abb., Bz.)

57

Lothar Baumgarten: *Western Maryland Railway. Railroad Crossing. Williamsport, Washington County, Maryland*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 11 (Abb.), S. 136 (Bz.).

58

Edward Hopper: *Railroad Crossing*, um 1922/23. Öl/Lw., 73,7 x 101 cm, New York, Collection of Whitney Museum of American Art.

- Kranzfelder, 1994, S. 85 (Abb., Bz.).

59

Lothar Baumgarten: *Eads Bridge. Leona K. Sullivan Blvd., St. Louis, Missouri*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 109 (Abb.), S. 141 (Bz.).

60

Lothar Baumgarten: *Eads Bridge. East St. Louis, St. Clair County, Illinois*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 110 (Abb.), S. 141 (Bz.).

61

Giorgio de Chirico: *Die Freuden des Dichters*, 1912/13. Öl/Lw., 69,5 x 86,4 cm, Privatbesitz.

- Wesenberg, 1997, S. 100 (Abb., Bz.).

62

Giorgio de Chirico: *Die angstvolle Reise* (Il viaggio inquietante), 1913. Öl/Lw., 74,3 x 106,7 cm, New York, The Museum of Modern Art.

- Wesenberg, 1997, S. 99 (Abb., Bz.).

63

Lothar Baumgarten: *State Route 90. Longfellow, Pecos County, Texas*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 29 (Abb.), S. 137 (Bz.).

64

Lothar Baumgarten: *Atchison, Topeka & Santa Fe Railway. Rehabilitation between Ludlow and Bagdad. San Bernardino County, California*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 39 (Abb.), S. 137 (Bz.).

65

Lothar Baumgarten: *Sid Richardson Carbon co. Hopper. Choctaw Dr., Baton Rouge, Baton Rouge County, Louisiana*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 23 (Abb.), S. 136 (Bz.).

66

Lothar Baumgarten: *Norfolk Southern Corp., Calumet yard, Chicago, Illinois*, 1989.

D8 - 32B Diesel roster No.3544 by GE 1989.

GP50 Diesel roster No.7089 by EMD 1980/81.

GP35 Diesel roster No.218 by EMD 1963/64.

- Baumgarten, 1991, Tafel 129 (Abb.), S. 142 (Bz.)

67

Lothar Baumgarten: *Interstate 40 crossing, Santa Fe Railway tracks between Albuquerque and Gallup, Cibola County, New Mexico*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 57 (Abb.), S. 138 (Bz.).

68

Lothar Baumgarten: *Power substation. Fort Leaton, Rio Grande Valley, Presidio County, Texas*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 35 (Abb.), S. 137 (Bz.).

69

Lothar Baumgarten: *Marfa, Presidio County, Texas*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 30 (Abb.), S. 137 (Bz.).

70

Lothar Baumgarten: *Castle Dome Mountains. Yuma County, Arizona*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 38 (Abb.), S. 137 (Bz.).

71

Lothar Baumgarten: *Burlington Northern Railroad. Little Bighorn Battlefield. Crow Indian Reservation, Bighorn County, Montana*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 96 (Abb.), S. 140 (Bz.).

72

Asher B. Durand: *Progress*, 1853. Öl/Lw., 121,9 x 182,6 cm, Tuscaloosa, AL, The Warner Collection of Gulf States Paper Corporation.

- Gaechtgens, 1988, S. 19 (Abb., Bz.).

73

Jasper Francis Cropsey: *Starrucca-Viadukt, Pennsylvania*, 1865. Öl/Lw., 56,8 x 92,4 cm, Toledo, OH, The Toledo Museum of Art.

- Gaechtgens, 1988, Tafel 18 (Abb., Bz.).

74

Lothar Baumgarten: *Burlington Northern Railroad and Amtrak's Empire Builder. Two Medicine Creek, Blackfeet Indian Reservation. East Glacier Park, Glacier County, Montana*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 91 (Abb.), S. 140 (Bz.).

75

Lothar Baumgarten: *Longhorn cattle. Fayetteville, Fayette County, Texas*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 18 (Abb.), S. 136 (Bz.).

76

Lothar Baumgarten: *Ohne Titel*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 90 (Abb.).

77

Lothar Baumgarten: *Western Pacific Railroad, Southern Pacific Transportation Co. and Amtrak's California Zephyr sharing the tracks through the Humboldt River valley between Palisade and Elko, Elko County, Nevada*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 64 (Abb.), S. 138 (Bz.).

78

Lothar Baumgarten: *Soo Line Railroad and Burlington Northern Railroad. Platine, Diamond. Savanna, Carroll County, Illinois*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 12 (Abb.), S. 136 (Bz.).

79

Lothar Baumgarten: *Kansas City Southern Railway and Missouri Pacific System. Steel cantilever bridge. Mississippi River, Baton Rouge, Baton Rouge County, Louisiana*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 13 (Abb.), S. 136 (Bz.).

80

Lothar Baumgarten: *Missouri Pacific System. Kansas City, Jackson County, Kansas*, 1989.

- Baumgarten 1991, Tafel 106 (Abb.), S. 140 (Bz.).

81

Charles Sheeler: *American Landscape*, 1930. Öl/Lw., 61 x 78,8 cm. New York, The Museum of Modern Art.

- Lucie-Smith, 1994, S. 81 (Abb.), S. 235 (Bz.).

82

Lothar Baumgarten: *Conrail yard. Reading, Berks County, Pennsylvania*, 1989.

- Baumgarten, 1991, Tafel 130 (Abb.), S. 142 (Bz.).

83

Albert Renger-Patzsch: *Hochofenwerk >Gute Hoffnungshütten< in Duisburg*, 1928.
- Wilde, 1982, Tafel 71 (Abb., Bz.).

84

Albert Renger-Patzsch: *Hohenburgstraße am Bahndamm des Hauptbahnhofs in Essen*, 1928.
- Wilde, 1982, Tafel 58 (Abb., Bz.)

85

Lothar Baumgarten: *Eads Bridge and Martin Luther King Memorial Bridge. Mississippi River, St. Louis, Missouri*, 1989.
- Baumgarten, 1991, Tafel 111 (Abb.), S. 141 (Bz.).

86

Lothar Baumgarten: *McArthur Bridge and Highway 40 Bridge. Kosciusko St., St. Louis, Missouri*, 1989.
- Baumgarten, 1991, Tafel 107 (Abb.), S. 140 (Bz.).

87

Paul Cézanne: *Der Bahndurchstich*, um 1870. Öl/Lw., 80 x 129 cm, München, Neue Pinakothek.
- Baumgarten, 1991, Tafel 98 (Abb.)

88

Paul Cézanne: *Die große Pinie (Mont Sainte-Victoire)*, 1885-1887. (Öl/Lw., 60 x 73 cm, Washington, Phillips Collection.
- Düchting, 1989, S. 118 (Abb., Bz.).

89

Lothar Baumgarten: *Die Namen der Bäume*. Hylea, Eindhoven 1982. Titelblatt.

90

Lothar Baumgarten: *Unsettled Objects -forgotten-*, 1968/69. Detail.
- Baumgarten, 1993, S. 47 (Abb.).

91

Lothar Baumgarten: *Unsettled Objects -transformed -neutralized -*, 1968/69. Detail.
- Baumgarten, 1993, S. 64-65 (Abb.).

92

Lothar Baumgarten: *Afrique Fantôme*, 1986. Paris, Musée national d'Art Africain et Océanien, Salon Leiris. Foto: Adam Rzepka.
- Parachute Nr. 49, Dez., Jan., Feb. 1987-88, S. 20.

93

Lothar Baumgarten: *The Tongue of the Cherokee*, 1985/88. Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, Hall of Sculpture. Foto: Jon and Anne Abbot.
- Baumgarten, 1993, S. 10 (Abb.), S. 9 (Bz.).

94

Lothar Baumgarten: *The Tongue of the Cherokee*, 1985/88. Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, Hall of Sculpture. Foto: Jon and Anne Abbot.
- Baumgarten, 1993, S. 9 (Abb., Bz.).

Ausstellungen

Grundlage der folgenden Zusammenstellung ist das Ausstellungsverzeichnis in „AMERICA - INVENTION“ (Baumgarten, 1993).

Die Auswahl wurde ergänzt durch die frühen Ausstellungen in der Galerie Fischer, Düsseldorf (Fischer, 1993) und solche ab 1993.

Einzelausstellungen (Auswahl)

1972

-AMAZONAS - KOSMOS, Galerie Fischer, Andreasstraße, Düsseldorf.

-TROPENHÄUSER (Guayana) 1969 - 72, Galerie Fischer, Neubrückestraße, Düsseldorf.

1973

-EINE REISE ODER >MIT DER MS REMSCHEID AUF DEM AMAZONAS<:
DER BERICHT EINER REISE UNTER DEN STERNEN DES KÜHLSCHRANKS
(1972), Lichtbildprojektion, Galerie Fischer, Neubrückestraße.

1974

-RABE. HOMMAGE à M.B., Galerie Fischer, Neubrückestraße, Düsseldorf.

1976

-DA GEFÄLLTS MIR BESSER ALS IN WESTFALEN (Candide, Voltaire) El
Dorado, (1974-76), Lichtbildprojektion, Galerie Fischer, Düsseldorf, Platanenstraße.

1982

-DIE NAMEN DER BÄUME (1977-82), Stedelijk van Abbemuseum,
Eindhoven/NL.

1983

-LAND OF THE SPOTTED EAGLE (1974-83), Museum Abteiberg,
Mönchengladbach.

1984

-AMERICA, SENORES NATURALES (1983-84), Marmorfußboden, eingelegt mit
den Namen der Hauptflüsse des Amazonasbeckens, einschließlich des Namens
America und vier symbolischen Zeichen: Jaguar, Adler, Kaiman und Schildkröte.
Westdeutscher Pavillon, 41. Biennale Venedig (mit A.R. Penck).

1985

-EL DORADO (1977), Marian Goodman Gallery, New York.

1985

-TIERRA DE LOS PERROS MUDOS (1969-85), Stedelijk Museum, Amsterdam.

1986

-WEGWURF (1977-86), Museo del Bellas Artes, Caracas. Jardin Botanico de Caracas y ParquedeLos Caobos, Caracas, Venezuela.

-ACCES AUX QUAIS. Tableaux Parisiens (1985-86), Musée d'Art moderne de la vile de Paris.

1987

-MAKUNAIMA, Marian Goodman Galerie, New York.

-EL DORADO (1977-85), Kunsthalle Bern.

-VACUUM (1986-87), The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh/USA.

-MÉTRO NOME (1985-87), La Musée national d'Art Africain et Océanie, Paris.

1990

-CARBON (1987-90), Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

1992

-<WIE VENEDIG SEHEN> (1983-92), Museum Haus Esters, Krefeld.

1993

-AMERICA - Invention, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

1993

-EKLIPSE (1992-93), Portikus, Frankfurt/M.

1998

-EL DORADO (1974-76), Marian Goodman Galerie, Paris.

1998

-TERRAZZO UND MAJOLICA, Bundespräsidialamt, Berlin.

Gruppenausstellungen (Auswahl)

1972

- documenta 5, Museum Fridericianum, Kassel.

1973

- Medium Fotografie. Fotoarbeiten bildender Künstler von 1910 bis 1973. Schloß Morsbroich, Leverkusen, Kunstverein Hamburg, Haus am Waldsee Berlin, Westfälischer Kunstverein Münster.

1982

- documenta 7, Museum Fridericianum, Kassel. *Monument für die indianischen Nationen Südamerikas (1978-82)*.

1983

- Internationale Filmfestspiele Berlin, Forum. *Der Ursprung der Nacht (Amazonas - Kosmos) 1978 (1973-77)*.

1984

- Ouverture. Castello di Rivoli, Turin. *Stanza di Rheinsberg (South American Menagerie (1969-84))*.

1985

- The European Iceberg. Art Gallery of Ontario, Toronto.

1987

- Skulpturen Projekt, Münster.

1988

- Carnegie International. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh/USA. *The Tongue of the Cherokee (1985-88)*.

1989

- Bilderstreit. Museum Ludwig in den Messehallen, Köln.

1991

- Carnegie International. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh/USA.

- Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/M. *Frankfurter Brief (1989-91)*.

- Brennpunkt 2. Kunstmuseum, Düsseldorf.

- Museum für Moderne Kunst, Helsinki. *Baltic Window (1990-91)*.

1992

- documenta IX, Zwehrenturm am Museum Fridericianum und Ottoneum, Kassel. *Entenschlaf (Der große Metaphysiker)*, *Entenschlaf (Wegwurf)*.

- Olympiade Cultural. Configuracions urbanes, Barcelona.
Rosa de los vientos (1991-92).

1994

- Bild. Fotografi i tysk samtidskunst, Louisiana, Humblebaek.
Carbon.

1995/96

- Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, Museum of Contemporary Art, Los Angeles. *Eine Reise oder >Mit der MS Remscheid auf dem Amazonas<: Der Bericht einer Reise unter den Sternen des Kühlschranks (1972)*. *Projection (1971)*.

1996/97

- Project for Survival. The National Museum of Modern Art, Kyoto, The National Museum of Modern Art, Tokyo. *Manipulierte Realität (1968-72)*.

1997

- Dokumenta X, Kassel. *Manipulierte Realität (1968-72)*, *Vakuum (1978-80)*.

1999/2000

- Kunst - Welten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart. Museum Ludwig, Köln. *Unsettled Objects (1968-69)*.

Biographie

1944	geboren in Rheinsberg/Mark Brandenburg
1968 -1972	Studium an den Kunstakademien Karlsruhe und Düsseldorf, u.a. bei Joseph Beuys
1972	Erste Einzelausstellung in der Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf
1975	Erste Reise nach Nordamerika
1975/1976	Lehrauftrag Kunstakademie Münster
Seit 1977	Reisen nach Venezuela
1978/1980	Aufenthalt bei den Yanomami am Orinoko/Venezuela
1983/1984	Lehrauftrag HBK Hamburg
1985/86	Rückkehr nach Venezuela
Seit 1998	Lehrauftrag HBK Berlin

ABBILDUNGSTEIL

ABBILDUNGEN



1
 LOTHAR BAUMGARTEN
 Termitensavanne am Roroïma, Installation,
 Düsseldorf 1969



2
 LOTHAR BAUMGARTEN
 Amazonas - Kosmos, Grünkohl, 1969-70



3
 LOTHAR BAUMGARTEN
 The South of Greenland, 1971



4
 LOTHAR BAUMGARTEN
 Südamerika, Zeichnung, 1968/69



5
LOTHAR BAUMGARTEN
Pyramide, 1968-69



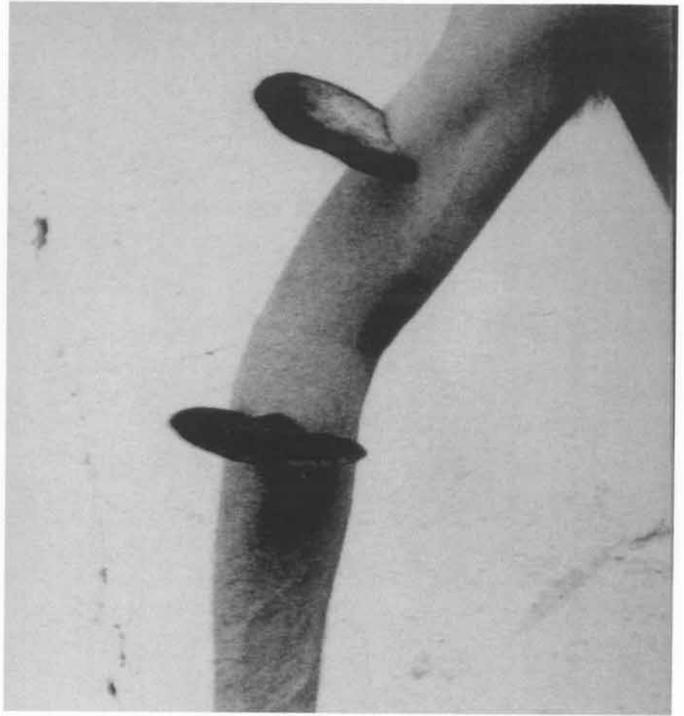
6
LOTHAR BAUMGARTEN
Finsternis gekreuzter Schatten, 1968



7
LOTHAR BAUMGARTEN
Kühlschrank mit tropischen Nachtaltern, lebend,
1971



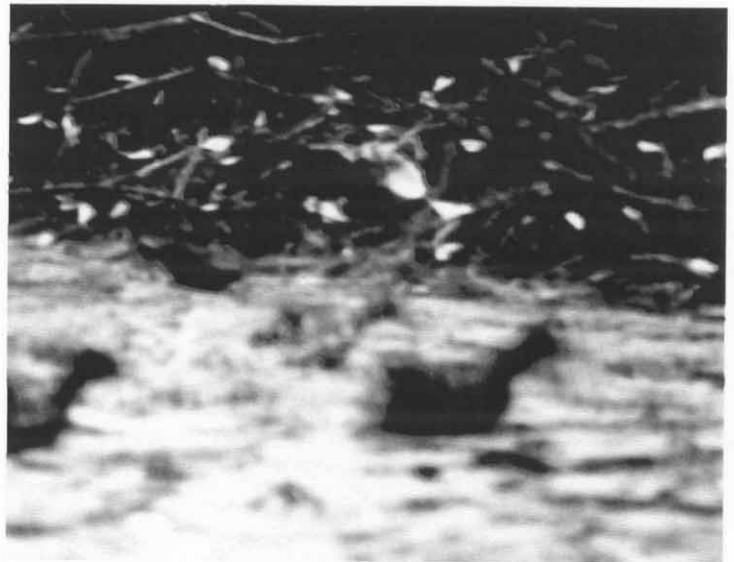
8
LOTHAR BAUMGARTEN
Pilze; Schwämme am Stamm, 1971



9
LOTHAR BAUMGARTEN
Pilze; Schwämme am Arm, 1971



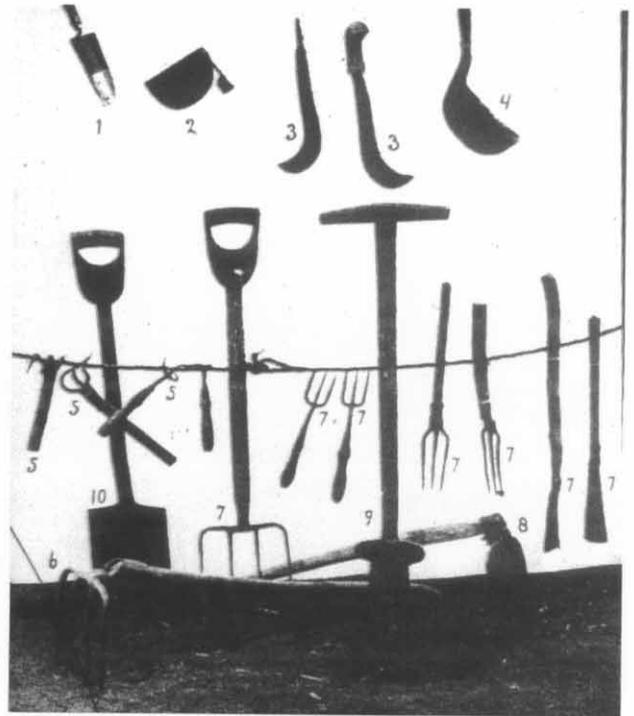
10
LOTHAR BAUMGARTEN
Schatten, Stamm, 1971



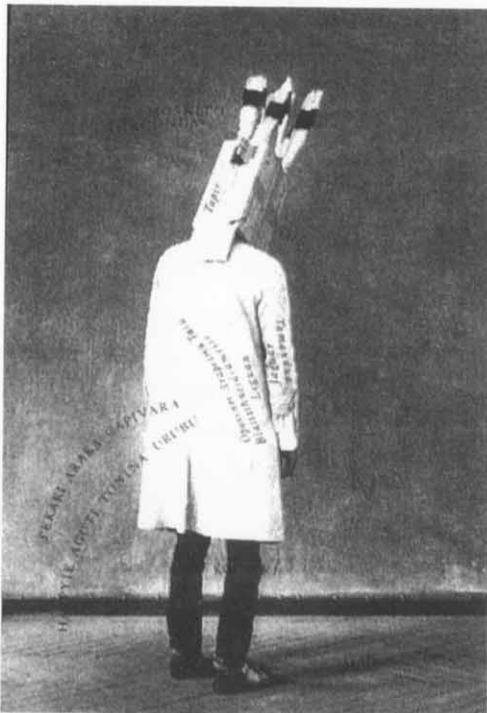
11
LOTHAR BAUMGARTEN
Der Ursprung der Nacht (Amazonas-Kosmos),
Filmstil, 1978



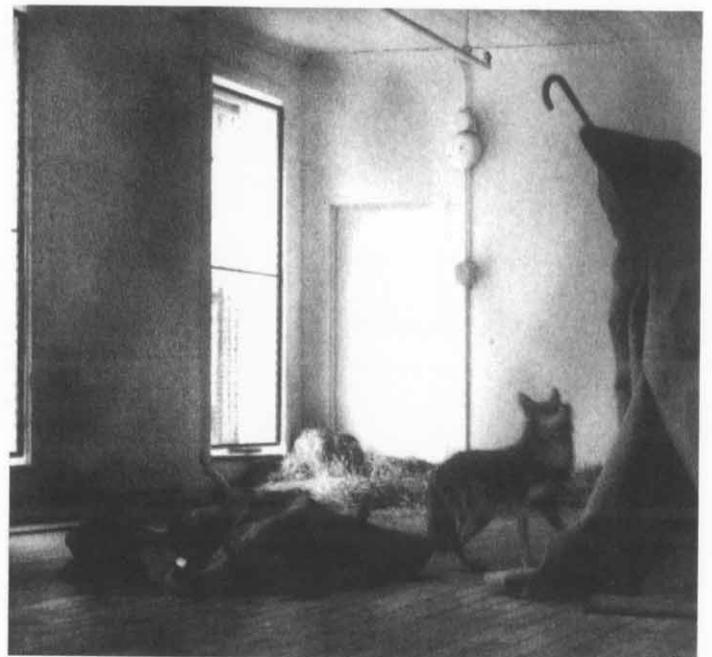
12
LOTHAR BAUMGARTEN
Der Jaguar kann niemals seine Schatten
verlieren, 1970/1974



13
LOTHAR BAUMGARTEN
Feldgeräte gefunden, Amsterdam, 1970



14
LOTHAR BAUMGARTEN
Pappkarton mit Federn, Doppelhornvogel,
Regenmantel, Rückenansicht, stehend, Parkett,
1972



15
JOSEPH BEUYS
I like America and America likes me, 1974
(Foto: Caroline Tisdall)



16
LOTHAR BAUMGARTEN
Arara Feder, Parkett, 1971



17
LOTHAR BAUMGARTEN
>Der Abend der Zeit<, Parkett II , geschlossen,
1971



18
LOTHAR BAUMGARTEN
India Caduveo (Mbaya), Rio Nabilèque, 1970



19
LOTHAR BAUMGARTEN
Federschmuck, selbst, 1970



20
LOTHAR BAUMGARTEN
Indio Sanapaná, Puerto Casado, 1970



21
LOTHAR BAUMGARTEN
Albatros, 1968



22
LOTHAR BAUMGARTEN
Palmen, Grünkohl, 1968/70



23
LOTHAR BAUMGARTEN
Tropenhäuser (Guayana), 1969-72
(Foto: Galerie Fischer)



24
LOTHAR BAUMGARTEN,
Hans Staden, Tropenhaus Köln, 1974

VOM RORAIMA ZUM ORINOCO 3

...bräutchen halbwegsigen Kindervoll (Taf. 29, 2 und Abb. 11). Nun bilden die Tänzer eine große offene Runde und bewegen sich abwechselnd nach rechts und links schwebend, bald vorwärts, bald rückwärts. Nach jeder Tanzstrophe stoßen sie sich gegenseitig an der Stelle und stoßen ein lautes Geschrei aus. Auf ein Zeichen des Vertänzers stehen sie still, das Gesicht nach dem Innern des Kreises gewendet, halten die Instrumente mit der einen Hand vor sich oder unter dem Arm geklemmt und singen ihre einfachen rhythmischen, pergamentenen Weisen. Der Vertänzer singt einige Takte vor, worauf die anderen einfallen. Leise begleitend, lassen sie ihre Stimmen immer mehr ausbleichen und allmählich wieder verklingen in den einseitigen, unabhingig wiederholten Refrain:

Während der Tänze und in den Pausen wird häufig getrunken. Frauen und Mädchen treten in den Kreis der Tanzenden und reichen ihnen in großen Kalahassen den Futtrank, den diese beim Weiterleiten hübenweise in lauten Zügen hinunterstücken. Jeder Tänzer nutzt die Kalahasse, die ihm gereicht wird, bis auf den Grund leeren. Beim Partischerien in Bewegung springen ein paar alte Weiber, die vielen Kalahassen in den Händen, unter wüsten Schreien aus dem Fortschritt des Tanzes auszukommen annehmenden Tänzern entgegen und klopfen mit eingeklopften Klauen eine Zeitlang vor ihnen hin und her, wie sie eines von ihnen den Trank rücken. Auch später leierten sie die Tänzer immer wieder mit ihrem wilden Geschrei zu rückerne Truppe an, nahmen auch wohl für kurze Zeit selbst am Tanz teil.

Inmitten der Partischerie tanzten Männer und Weiber den Takti-takti, takti. Zu zwei oder drei, zum Teil untergeleitet, schritten sie mit zurückstehenden Knien, den rechten Fuß aufstampfend, aus der Innenseite des Kreises der Partischerier entgegengerichtet nach einander her. Die Männer sind nackt bis auf den Schurz, am Körper mit kunstvollen Geiselpommenten bemalt oder einfach mit weissen Ton in großen Tupfen und breiten Strichen beschmiert, auch in den Haaren, was manchmal ein oberes wildes Aussehen verleiht. Sie schritten geflügelt auf einem kurzen Stück Holz, das sie wie eine Pfähle an den Mund halten, immer Josselins Ton. Am der Spitze des Stabes schreien einige Trommler (Taf. 29, 1). Auch bei diesem Tanz wird teilweise gesungen; lange epische, bisweilen anspitzende Weisen, wie beim Partischerien.

Derselbe Tanz mit denselben Kostümen haben die Hypothese liefert von Rio Branco, nach Pariser, The Central America, S. 6.

Der Partischerien und Takti-takti ist eine kometenartige Aufzucht.

Tänzer als Zauberkraft

Alle Tänze und Tanzgebräuche dieser Indianer hängen eng mit ihren Mythen und Mäthen zusammen, beziehen sich auf diese. Die Gesänge sind gewissermaßen poetische Erzählungen der Mythen, die sich von Vater auf den Sohn vererben. Für die Tante, wenn sie überhaupt noch zu denken sind, gibt es die betreffende Mythen aus der Überlieferung. So bezieht sich der Partischerien auf eine lange märchenhafte Erzählung, in der zauberkräftige Jagd- und Fischereigerichte eine Rolle spielen, die ein Zauberkraft von den Toren bekommt, um sie schließlich durch die Schuld blühender Verwandten wieder zu die Jagdhüter zu verheimlichen. Der Vertänzer er dann wird die Gesänge, die den Tanz Takti begleiten, erzählen von einem Zauberkraft, der nach mancherlei Abenteuer die letzten Pfeilen der Tänzer nachzuholen sollen, so ist der Partischerien der Tanz aller Jagdhüter unter den Vorfahren, besonders der Wildschweine. Die lange Kette der Tänzer, die unter der dumpfen Musik der Holztrumpeten zusammen, stellt die unter demselben Gesänge dichtstehende Reihe der Wildschweine dar. Ursprünglich sind wild alle diese Tänze Zauberkraft, um reiche Beute bei Jagd und Fischfang zu erlangen. Darauf deutet auch folgende Erzählung: Während unserer Reise auf dem Uraucaria mit dem Taupfling *Manatim* eines Nachts im Traum viele Leute, die den Partischerien tanzten. Er glänzte ist daran, daß wir am anderen Tag Wildschweine toten würden, was leider nicht der Fall war.

Die Malouci, unsere wie ihre nahen Verwandten, die Taupfling und Arakani, haben auch viele Reize anderer Tänze und Tanzgebräuche, deren Texte ebenfalls bestmögliche mythische Bedeutung haben. Im Rhythmus und in den Melodien unter scheiden sich alle nur wenig voneinander, das Tempo ist zum Teil verschieden. Die Tänze folgen einander nach einer bestimmten Regel.

Der *periwé* leitet das ganze Fest ein und dauert bis zum Urkhen.

Vgl. Band II, S. 102.

Vgl. Band II, S. 112 f., wo sich auch Beschreibungen der entsprechenden Tänze.

Abb. 11, Tafel 29, zeigt den Partischerien des Kollid.

In Thera (Pantier) games, S. 206 ff. 1921, daß beide Tänze besonders bei der Bekämpfung und Abwehr von Feinden. Er sah sie bei der Partischerien, einer Unterart der Akawé, im Pausen Singen und beschrieb sie ausführlich, ohne aber die „Takti“ in zu besprechen. Der Gesang beim Partischerien ähnelt dem, wie beim Akawé, von ein Wildschweine zu töten. Erwähnen sagten die Tänzer: „Wir besingen das Beute wie Wildschweine“, und stellten die Reihe der Wildschweine mit hübschen Stempeln auf Gesänge während der ganzen Tänze dar.

Überwelt und Unterwelt

Jeher verschiedene Ort irgendwo dort im Osten am Ausgang der Milchstraße denken, haben sie vom Aufbau der übrigen Welt ganz eigenartige Vorstellungen.

Die beiden Teile der Welt unter und über uns zerfallen nach ihrem Umlauf wieder in einzelne Abteilungen.

Unter unserer Erde ist es geradezu wie hier, ein Himmel, Berge, Flüsse, Wälder. Es gibt drei Abteilungen unter unserer Erde. Für die weiter unten Wohnenden ist der Boden der über ihnen Wohnenden der Himmel.

In der Sage von *Wapouma* grüßt der Held ein so tiefes Loch in die Erde, „daß er den Himmel durchstößt, der unter der Erde ist“. Ein Windstoß bricht hervor und nimmt ihn mit zum Himmel, „der über uns ist“. Dann reißt er ihn mit sich durch das Loch zurück. Der Zauberkraft fliegt, in einen kleinen Vogel verwandelt, unter der Erde in Kreisen umher und setzt sich auf eine Palme am Rande der Pflanzung des Hiesengürteltiers, in dessen Haas er dann eine Zeitlang verweilt.

Nur die stärksten Zauberkraft können noch mehr als drei Abteilungen unter unserer Erde.

Am allen diesen Orten gibt es Leute wie wir, aber klein und dick. Unmöglich unter uns wohnen die *tschöfo*. Sie haben nur ein Auge auf der rechten Seite. Das linke Auge stecken sie ihren Kindern in frühesten Jugend aus. Diese Leute sind gut. Sie haben große Pflanzungen. Nur die Zauberkraft können zu ihnen gehen und mit ihnen sprechen. Sie trinken mit den *tschöfo* Kaakiri.

Über was sind noch sehr Orte wie hier mit vielen Bewohnern. Der Boden der oberen Abteilungen bildet immer den Himmel der unteren.

Als in der Sage der Mensch zum Himmel stieg, schickte er die eine Tochter höher hinauf zu einem anderen Himmel. Die andere Tochter schickte er noch höher hinauf zu einem anderen Himmel. Er selbst blieb am Himmel über uns.

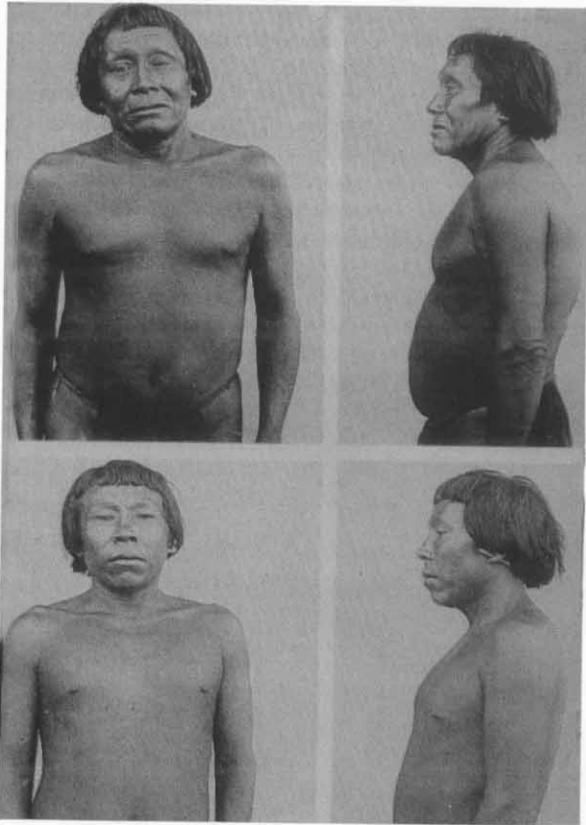
In einer anderen Sage schickt die Sonne ihre eine Tochter „als Leuchte“

Vgl. Band II, S. 112 f. 13.

Auch *tschöfo* gehört.

Ähnlichkeit: die Erde des Zauberkraft, die sich in der Klasse vom Körper über.

Die Sage in *Wapouma* ist bekannt über der Erde vier Himmel oder Oberwelten an. Nach der Sage von *Wapouma* wollen, bevor sie auf dieser Erde kamen (J. O. De 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3



26
THEODOR KOCH-GRÜNBERG
Zwei Taulipang aus der Gegend des Roroíma,
um 1911/1913



27
THEODOR KOCH-GRÜNBERG
Umzug der Maskentänzer, Rio Aiary, um
1903/1905



28
EDWARD S. CURTIS
Assiniboin, Mother and Child, 1926



29
GERTRUDE KÄSEBIER
The Red Man, 1903



30
Ausstellungsraum Lothar Baumgarten,
documenta x, 1997

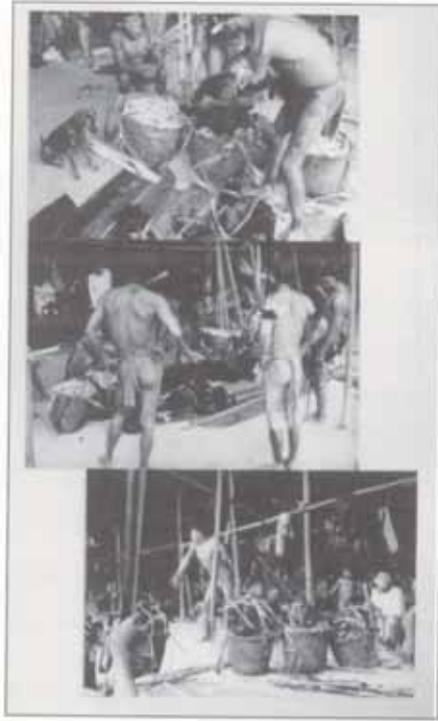
31 a-f
LOTHAR BAUMGARTEN
Vakuum, 1978, 1979, 1980. Ausstellungsfotos
documenta X, 6 Details



31 a



31 b



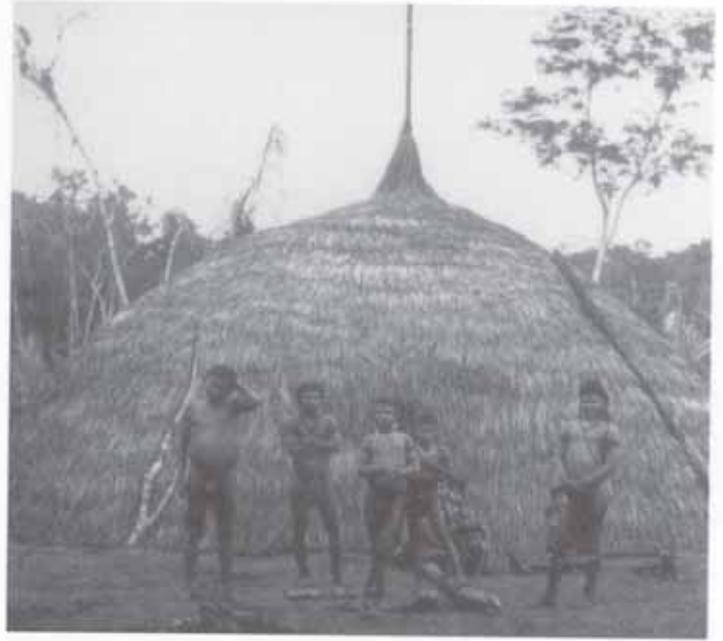
31 c



31 d



32 a



32 b

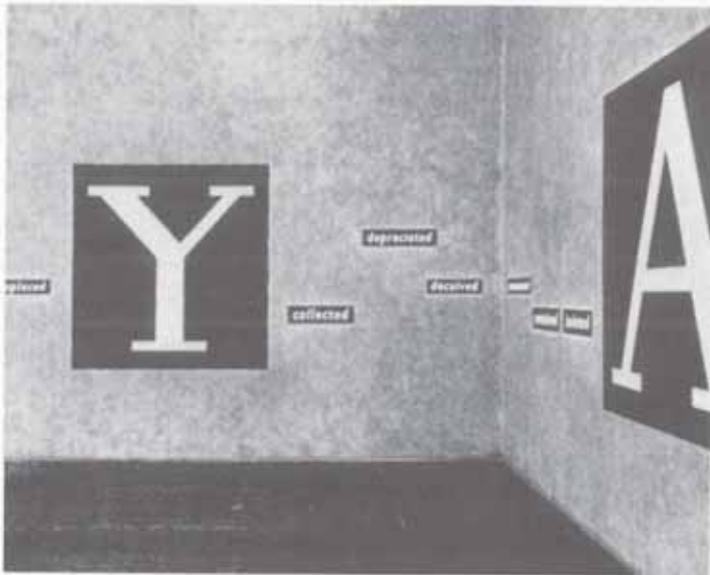
32 a-c
CLAUDE LÉVI-STRAUSS
Mundé in Amazonien, zwischen 1935 und 1939



32 c



32 d
CLAUDE LÉVI-STRAUSS
Nambikwara, zwischen 1935 und 1939



33
 LOTHAR BAUMGARTEN
 Vacuum, 1986/87. Ausstellungsfoto Pittsburgh,
 Carnegie Museum of Art, Detail.
 (Foto: Jon Abbot)



34 a

34 a-g

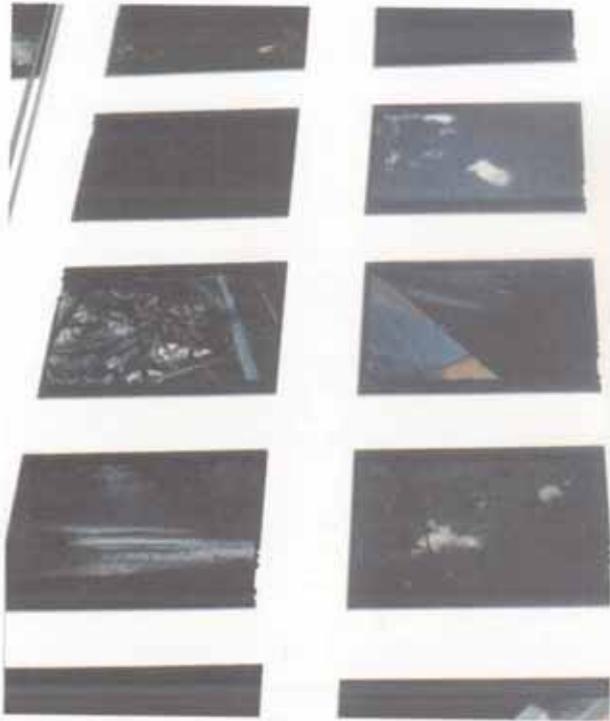
LOTHAR BAUMGARTEN
 Manipulierte Realität, 1968, 1969, 1970, 1971,
 1972. Ausstellungsfotos documentaX, 7 Details



34 b



34 c



34 d



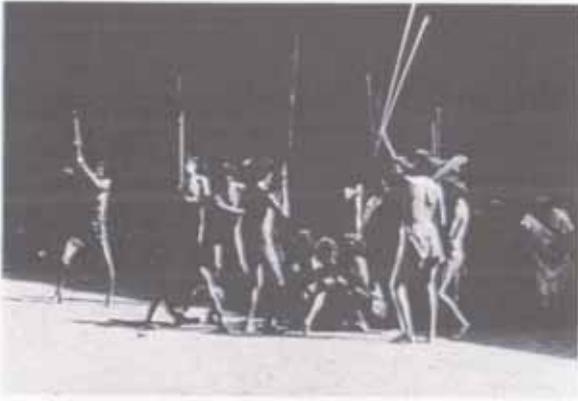
34 e



34 f



34 g



waren auch die Bäume, die nicht grün waren, sondern als gelbe
Massive am Ufer aufwachsen oder als feurige Büsche zu brennen
schienen. Zuweilen trog selbst der Himmel, wenn er seine luftigen
Höhen im Quecksilber der Teiche verkehrte und sich in abgründige
Himmelstiefen zu erstrecken schien. Nur die Vögel mit ihrem unver-
wechselbaren Gefieder huldigten der Wahrheit. Die Reiher logen
nicht, wenn sie ihren Hals zum Fragezeichen bogen oder auf den



13 Warnruf des wachsamem Männchens die Federn sträubten. Auch der
Eisvogel mit seiner roten Kappe log nicht, der in diesem grauenhaften
Universum so winzig und zart wirkte, daß seine bloße Anwesenheit –
wie die des schwirrenden Kolibris – ein wahres Wunder zu sein
schien. Ebensovwenig logen in diesem ewigen Verwirrspiel des vorge-
täuschten Äußeren, in diesem barocken Lianengewucher die Brüll-
affen, die wie große, fünfhändige Kinder das Laub in Aufruhr

"Razhu Ritual" Wymberwe



35

LOTHAR BAUMGARTEN

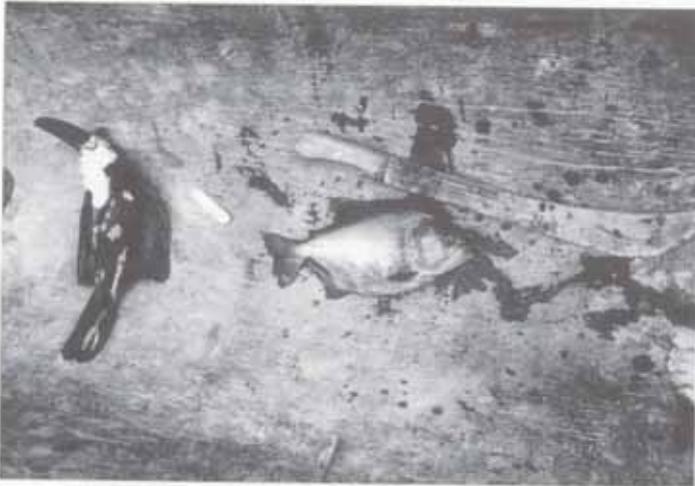
Tierra de los perros mudos, 1985, Detail



36

LOTHAR BAUMGARTEN

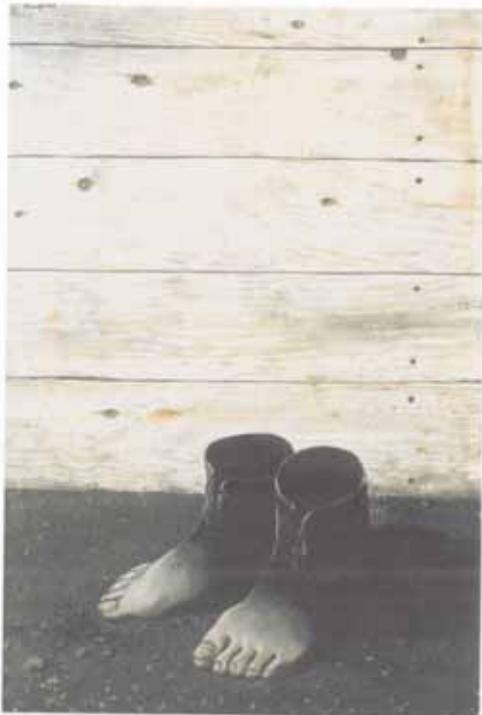
Pyramide, 1968/69



37
LOTHAR BAUMGARTEN
Einbaum, 1977



38
HERBERT BAYER
Mein Fuß, 1928



39
RENÉ MAGRITTE
Le modèle rouge, 1935



39a
LOTHAR BAUMGARTEN
>Urucu< Pigment, 1970



40
LOTHAR BAUMGARTEN
>Reahu Ritual< Wawëwawë, 1979



41
REMBRANDT VAN RIJN
Kapitän Banningh Cocq gibt seinem Leutnant
den Befehl zum Abmarsch der Bürgerkompanie,
1642



42
LOTHAR BAUMGARTEN
>Moskitos<, 1969



43
LOTHAR BAUMGARTEN
>Bananenvögel<, Jagdamulette
a

45 a-e
LOTHAR BAUMGARTEN
Yanomami aus Kashorawë, 1979



44
CANDIDA HÖFER
Lothar Baumgarten mit >Moskitos<,
Aktionsfoto, 1973



45a



45b



45c



45d



45e



45f
LOTHAR BAUMGARTEN
Kitama 1979



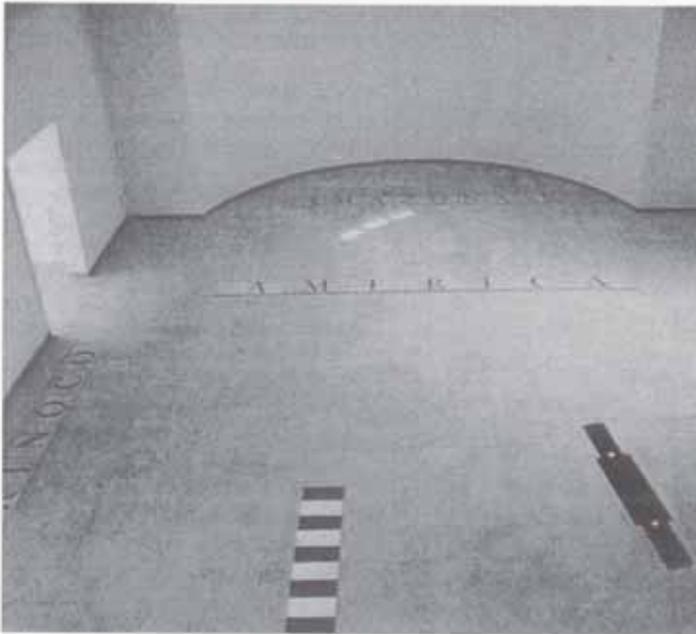
46
FRANÇOIS MILLET
Die Ährenleserinnen, 1857



47
LOTHAR BAUMGARTEN
Stanza di Rheinsberg, 1969-1984, Detail



48
LOTHAR BAUMGARTEN
Monument für die indianischen Nationen
Südamerikas, 1978-82. documenta 7, Detail



49
LOTHAR BAUMGARTEN
Señores Naturales 1983-84. Biennale Venedig
1984, Detail

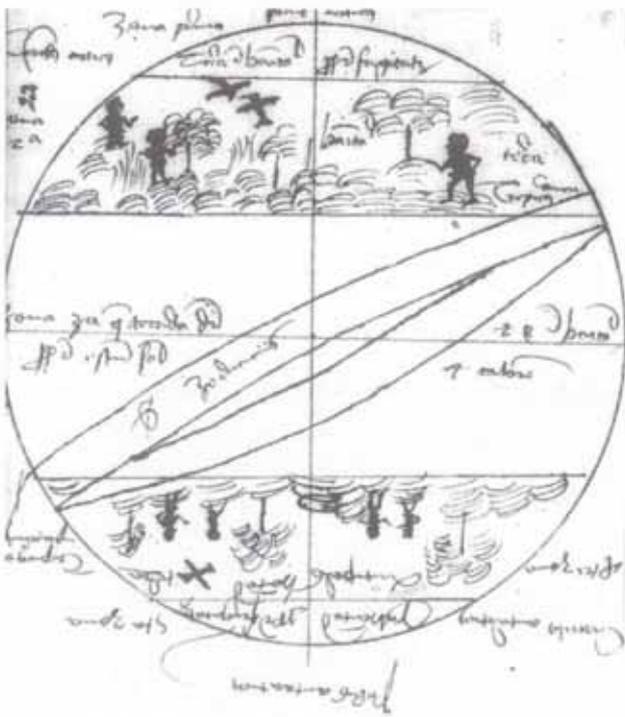


52 a



52 b

52 a-b
 LOTHAR BAUMGARTEN
 Carbon 1987-90. Los Angeles, Museum of Contemporary Art,
 Details (Fotos: Douglas Parker)



53
 JOHANNES DE SACRO BOSCO
 Von der Weltspähre, Handzeichnung,
 1 Hälfte 13. Jahrhundert



54
 ADOLPH VON MENZEL
 Die Berlin-Potsdamer Bahn, 1847



55
FORTUNATO DEPERO
Treno partorito dal sole, 1924



56
MARC CHAGALL
Bühnenbild für >Die Agenten< von Scholem
Aleichem, 1920



57
LOTHAR BAUMGARTEN
Western Maryland Railway, 1989



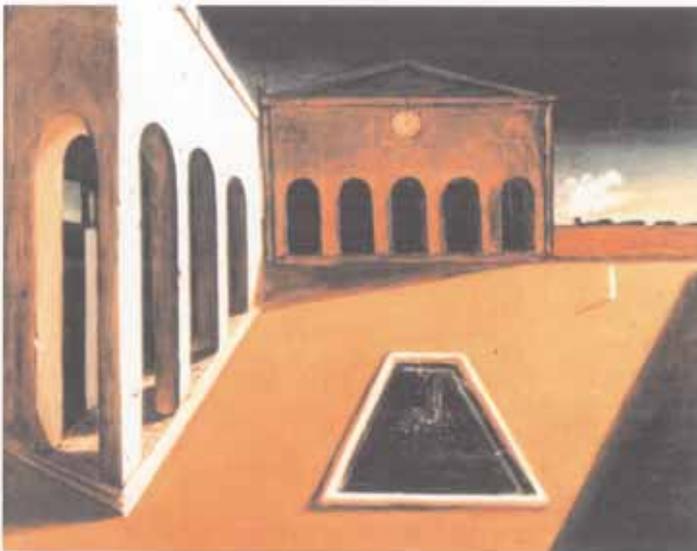
58
EDWARD HOPPER
Railroad Crossing, um 1922/23



59
LOTHAR BAUMGARTEN
Eads Bridge, 1989



60
LOTHAR BAUMGARTEN
Eads Bridge East St. Louis, 1989



61
GIORGIO DE CHIRICO
Die Freuden des Dichters, 1912/13



62
GIORGIO DE CHIRICO
Die angstvolle Reise, 1913



63
LOTHAR BAUMGARTEN
State Route 90, 1989



64
LOTHAR BAUMGARTEN
Atchison, Topeka & Santa Fe Railway, 1989



65
LOTHAR BAUMGARTEN
Sid Richardson Carbon co. Hopper, 1989



66
LOTHAR BAUMGARTEN
Norfolk Southern Corp., 1989



67
LOTHAR BAUMGARTEN
Interstate 40 crossing, 1989



68
LOTHAR BAUMGARTEN
Power substation, 1989



69
LOTHAR BAUMGARTEN
Marfa, 1989



70
LOTHAR BAUMGARTEN
Castle Dome Mountains, 1989



71
LOTHAR BAUMGARTEN
Burlington Northern Railroad, 1989



72
ASHER B. DURAND
Progress, 1853



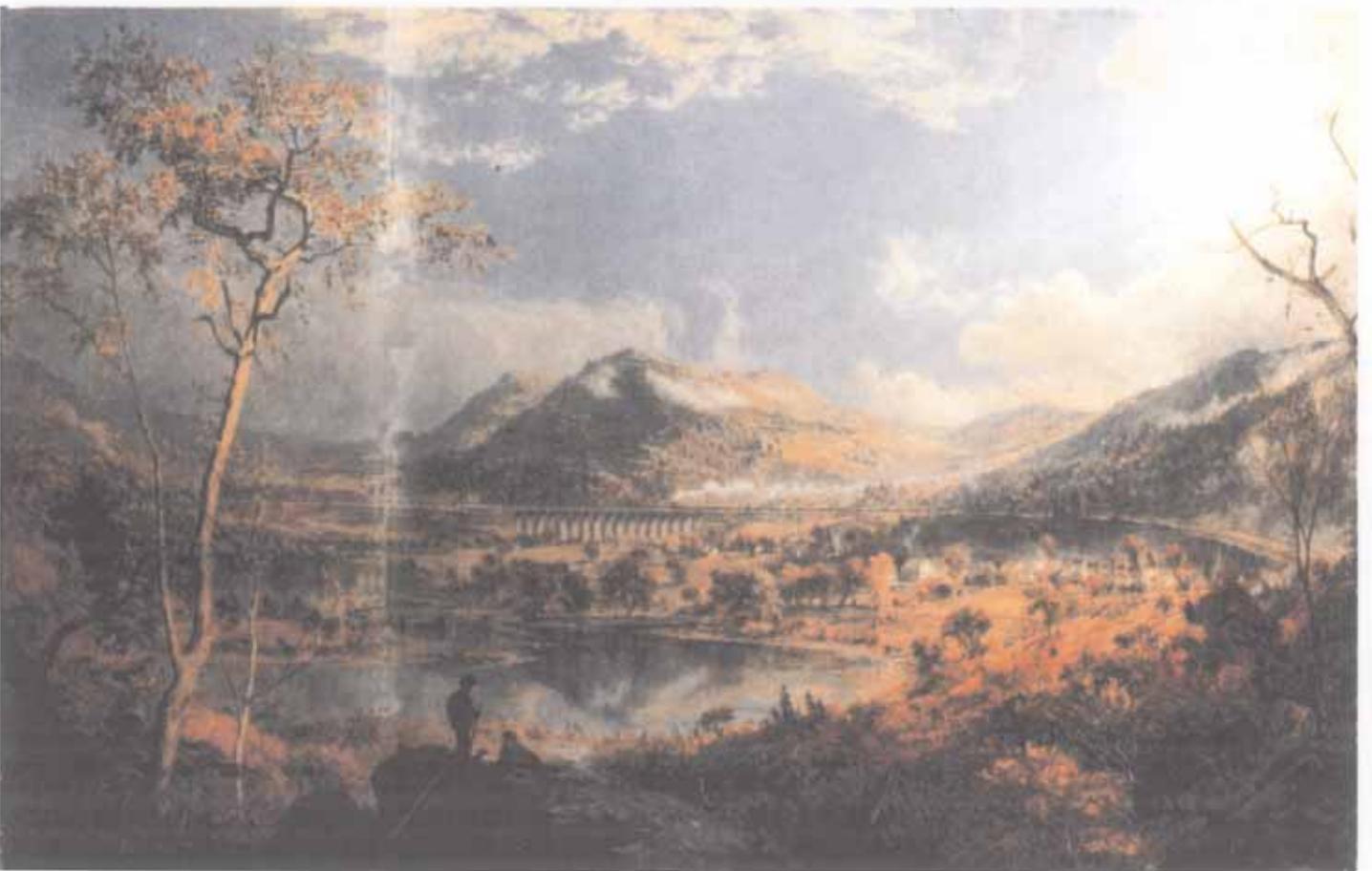
73
JASPER FRANCIS CROPSEY
Starrucca-Viadukt, Pennsylvania, 1865



74
LOTHAR BAUMGARTEN
Burlington Northern Railroad and Amtrak's
Empire Builder, 1989



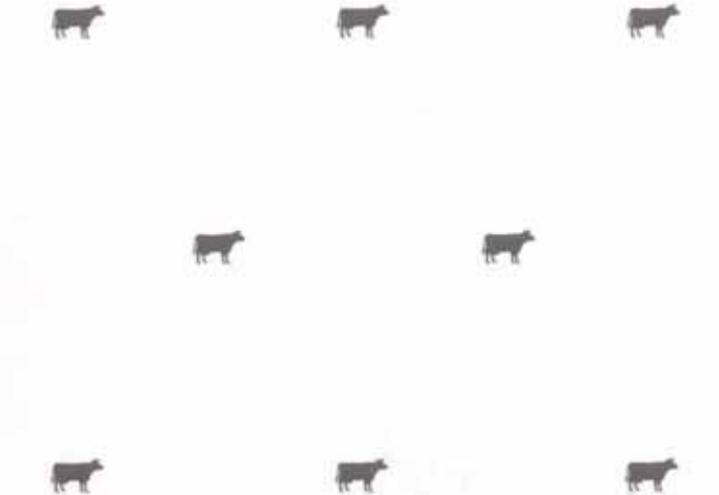
72 ASHER B. DURAND Progress, 1853



73 JASPER FRANCIS CROPSEY
Starrucca-Viadukt, Pennsylvania, 1865



75
LOTHAR BAUMGARTEN
Longhorn cattle, 1991



76
LOTHAR BAUMGARTEN
Ohne Titel, 1989



77
LOTHAR BAUMGARTEN
Western Pacific Railroad, Southern Pacific
Transportation Co. and Amtrak's California
Zephyr, 1989



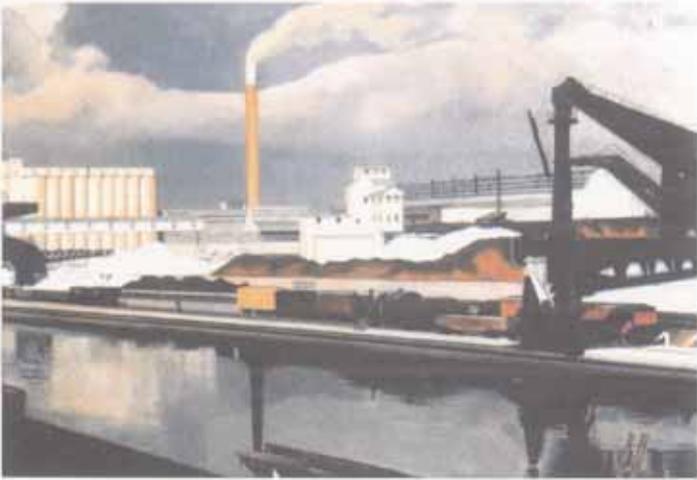
78
LOTHAR BAUMGARTEN
Soo Line Railroad and Burlington Northern
Railroad, 1989



79
LOTHAR BAUMGARTEN
Kansas City Southern Railway and Missouri
Pacific System, 1989



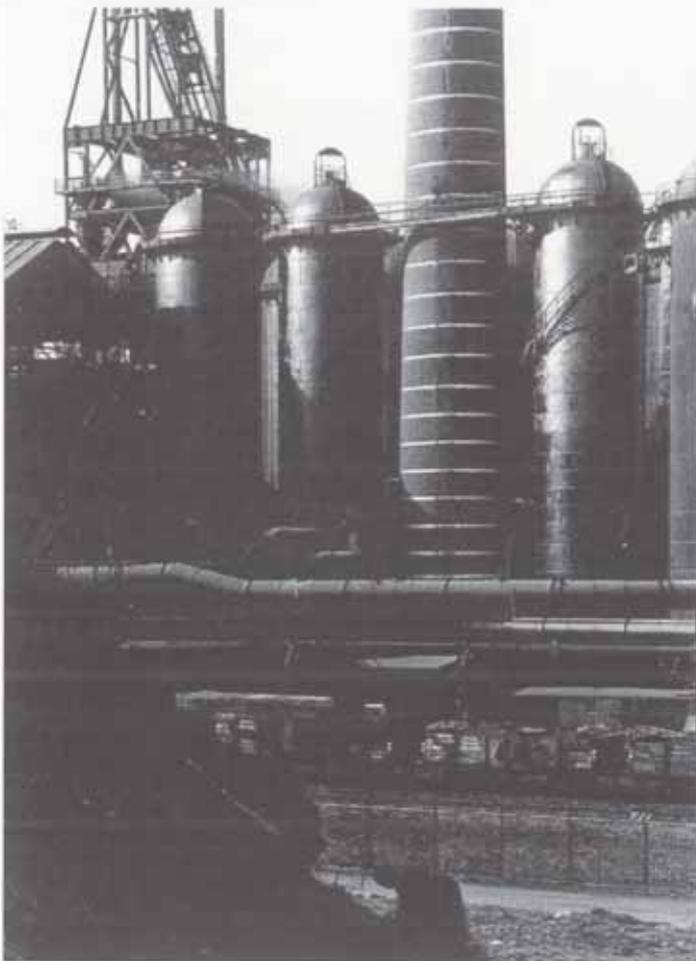
80
LOTHAR BAUMGARTEN
Missouri Pacific System, 1989



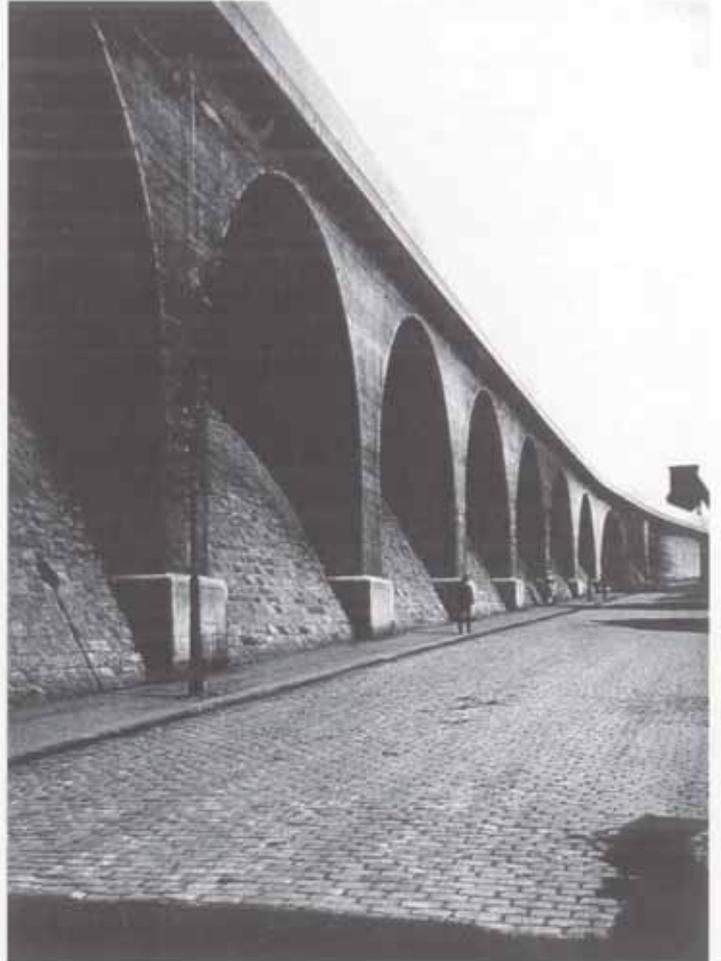
81
CHARLES SHEELER
American Landscape, 1930



82
LOTHAR BAUMGARTEN
Conrail yard, 1989



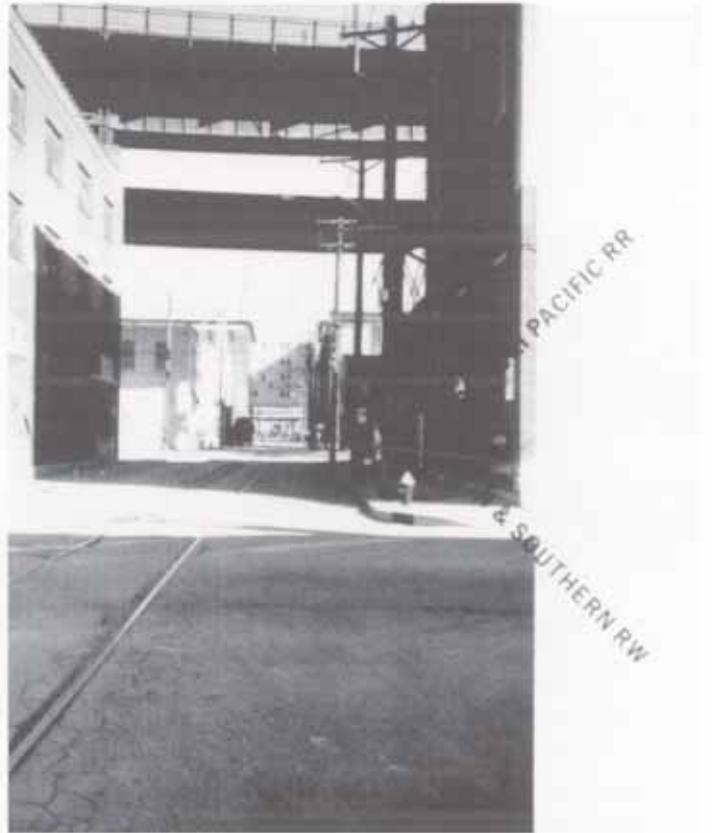
83
ALBERT RENGER-PATZSCH
Hochofenwerk >Gute Hoffnungshütte< in
Duisburg, 1928



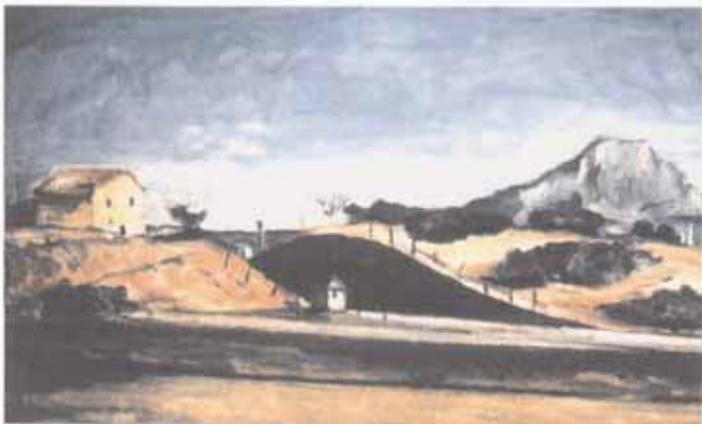
84
ALBERT RENGER-PATZSCH
Hohenburgstraße am Bahndamm des
Hauptbahnhofs in Essen, 1928



85
LOTHAR BAUMGARTEN
Eads Bridge and Martin Luther King Memorial
Bridge, 1989



86
LOTHAR BAUMGARTEN
McArthur Bridge and Highway 40 Bridge, 1989



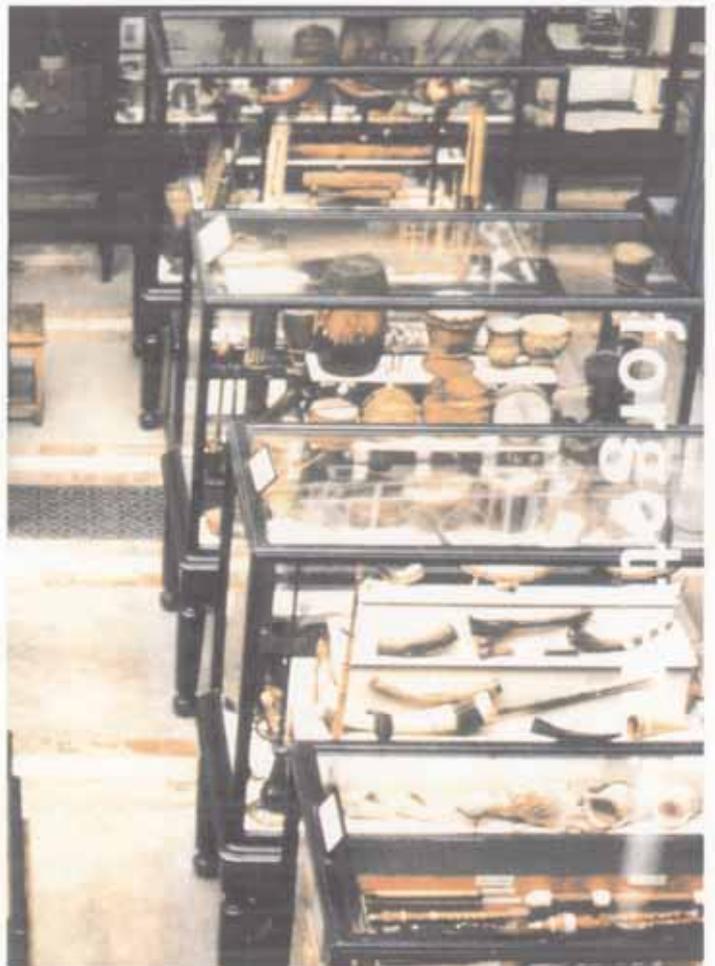
87
PAUL CÉZANNE
Der Bahndurchstich, um 1870



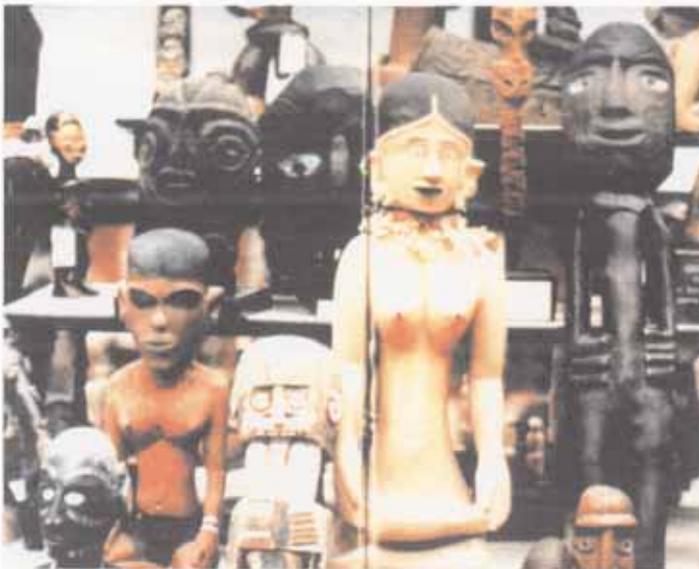
88
PAUL CÉZANNE
Die große Pinie (Mont Sainte-Victoire),
1885-1887



89
LOTHAR BAUMGARTEN
Die Namen der Bäume, Eindhoven 1982,
Titelblatt



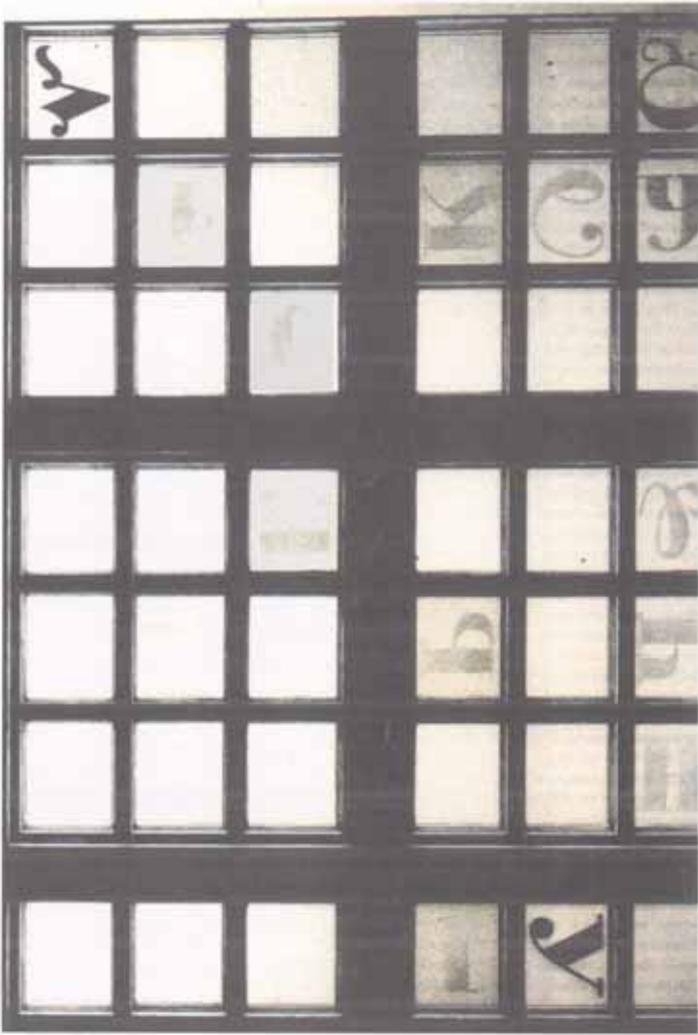
90
LOTHAR BAUMGARTEN
Unsettled Objects -forgotten-, 1968/69, Detail



91
LOTHAR BAUMGARTEN
Unsettled Objects -transformed -neutralized,
Detail, 1968/69



92
LOTHAR BAUMGARTEN
Afrique Fantôme, 1986. Paris, Musée national
d'Art Africain et Océanien,
(Foto: Adam Rzepka)



93
 LOTHAR BAUMGARTEN
 The Tongue of the Cherokee, 1985-88.
 Pittsburgh Carnegie Museum of Art,
 (Foto: Jon u. Anne Abbot)



94
 LOTHAR BAUMGARTEN
 The Tongue of the Cherokee, 1985-88. Pittsburgh Carnegie Museum of Art,
 (Foto: Jon u. Anne Abbot)