

10. DAS (DIGITALE) ORNAMENT DER MASSE

In den szenischen Filmen der Iranerin Shirin Neshat und den skulpturalen Aufstellungen des chinesischen Künstlers Yue Minjun begegnen wir einer eigenartigen Verknüpfung von Ornament und politisch-gesellschaftlicher Ordnung. Daraus ergibt sich die interessante Frage, ob hier eine neue, nämlich orientalische oder asiatische Interpretation des »Ornaments der Masse« anklingt?

Der Begriff des »Ornaments der Masse« taucht zum ersten Mal 1927 bei Siegfried Kracauer auf. Bei der Betrachtung der tanzenden Tillergirls erfasste Kracauer das Phänomen der Massenkultur in der aufkommenden Unterhaltungsindustrie: Die in unterschiedlichen Formationen tanzenden Revuegirls sind nicht mehr als Einzelindividuen zu erkennen – keine Arme als Körperteile mehr, sondern rhythmische Linien –, sie sind vielmehr das Ergebnis einer kollektiven Reihung für das Gesamtbild (Abb. S. 222). Kracauer sieht darin eine Analogie zur kapitalistischen Produktionsweise. Aus dieser Entwicklung führt kein Weg mehr zurück zur Natur. Am Ende dieses Weges wird das »menschliche Leben selbst die Züge jenes Ornaments« annehmen (Kracauer 1927, S. 63). In dieser Bewegung erweist sich das verselbständigte Ornament als Träger einer höheren Erkenntnisfunktion. Erst durch die Erfassung des neuen (ornamentalen) Gesamtbildes, das sich bei näherer Betrachtung als ein durch Menschen zusammengestelltes Ganzes offenbart, begreift das Individuum den hintergründigen Prozess.

Auch Shirin Neshat, die in New York lebende iranische Künstlerin, deren Bilder faszinierende

Begegnungen mit dem »Fremden in uns« auslösen, ornamentalisiert in ihren Fotografien und Videos Menschenformationen (Kat. 149, S. 221). Die Frage nach der Herangehensweise in ihrer Arbeit beantwortet sie folgendermassen: »Es ist für mich unabdingbar, ein Thema von innen heraus darzustellen, um etwas Reines zu schaffen und nicht dem Druck von Parallelen zwischen verschiedenen Kulturen zu erliegen« (Neshat 2000, S. 10).

Der chinesische Künstler Yue Minjun hingegen betrachtet Menschen als ästhetische Formation aus einem völlig anderen Blickwinkel. Zu verschiedenen Gruppenkonstellationen angeordnete Menschen mit lachenden fratzenartigen Gesichtern – es ist das vielfach wiederholte Porträt des Künstlers selbst – stehen in direkter Konfrontation dem Betrachter gegenüber (Kat. 125, S. 224, 225). Die präzise Auflösung der individuellen Ausdrucksform zugunsten des Gesamtbildes – etwa bei Aufmärschen – wird in China schon im Kindesalter erlernt. Hier begegnet sie uns in einer grotesken Armee lebensgrosser Polyester-Skulpturen mit überraschendem, irritierendem Ausdruck. Das vielfach geklonte Gesicht des Künstlers verweist uns auf den zeitgenössischen Kontext des heutigen China. Die Skulpturen erinnern an die Aufmärsche am Tienamenplatz, aber auch an die legendäre Terrakotta-Armee des chinesischen Kaisers Qin Shi Huangdi, der vor mehr als 2200 Jahren über 7000 tönernen Soldaten in sein Grab stellen liess. Die handwerkliche Realisierung einer solch unglaublichen Aufgabe, wie sie die Produktion einer Armee von 7000 Tonsoldaten



darstellt, war selbst nur durch ein grosses Aufgebot an Menschen zu ermöglichen. Im Vergleich mit der tönernen Armee des toten Kaisers ergibt sich ein bedeutsamer Unterschied: ist bei Yue Minjun der Ausdruck des Gesichtes immer gleich, so besitzen die Terrakottasoldaten individuelle Gesichtszüge.

Bei Yue Minjun ist die traditionelle Uniform der Chinesen durch westliche Kleidung ersetzt. Jeans und T-Shirt sind es, die heute als Inbegriff der amerikanischen Freizeitkultur gelten. Auch in der postindustriellen westlichen Gesellschaft kann Identität niemals nur auf Individualität abzielen, sondern ist immer zugleich sozial und kollektiv bestimmt. Modekonsum ist seit jeher die Kulturtechnik, die das Spannungsfeld zwischen Individuum und Masse am anschaulichsten auslotet. Modisch ist ein Kleidungsstil,

wenn er von einer grösseren Anzahl von Individuen als Ausdruck ihres Lebensgefühls akzeptiert, gekauft und getragen wird. Die industrielle Epoche der Moderne war gekennzeichnet von einem unvereinbaren Widerspruch zwischen dem Zwang zur standardisierten Massenproduktion und dem Bedürfnis nach unverwechselbarem Ausdruck des eigenen Selbst. In der postindustriellen Epoche wird es möglich, die Massenproduktion mit Hilfe von Computertechnologie und der neuen Industrierobotik immer individueller zu gestalten, und damit nimmt auch der Konsum immer auffallendere und persönlichere Züge an – das heisst, die Abweichung wird zur Norm, und das Individuelle ist das Signum der Masse.

Die pluriformierte Welt der chinesischen Künstler verlassend, gelangen wir in unserer Ausstellung auf das vollständig vom Computer generierte »holo-deck« von Peter Kogler (Kat. 98, S. 226/227). Die Metapher »Morphing« als digitalisierte Ornamentgeschichte ist der neue Ansatzpunkt: Im Unterschied zum naturalistischen Cyberparadies, wie es als Heimatersatz für die Lichtjahre von der Erde entfernte Besatzung des *Raumschiff Enterprise* in der gleichnamigen Science-Fiction-Serie an Bord erzeugt wird, betreten wir im Untergeschoss der Fondation Beyeler einen Raum, der vollständig mit einem projizierten, rechteckigen Flechtbandmuster ausgestattet ist. Plötzlich gerät das festgefügte Gitter in Bewegung und verschwimmt zu einem informellen Schlierenmuster. Bevor jedoch der Betrachter den Boden unter den Füßen verliert, formiert sich die blau-weiße Lichtsauce wieder zu einem festen Gatter, das vor der unbestimmten Tiefe des Raumes schwebt. Die Technik des Computers macht es möglich, die Entropie umzudrehen, das heisst vom wahrscheinlicheren Zustand, dem Chaos, zum unwahrscheinlicheren, der Ordnung, zurückzukehren. Diese im Zeitraffer-Zyklus in sechs Minuten nachzuerlebende Evolutionsgeschichte spiegelt das reversible Prinzip, welches das Ornament in seiner sich selbst generierenden Stilgeschichte immer wieder durchlaufen hat.

SHIRIN NESHAT
Offered Eyes, 1993
Barbara Gladstone Gallery,
New York



149 SHIRIN NESHAT
Rapture, 1999
Standbilder
Barbara Gladstone Gallery, New York

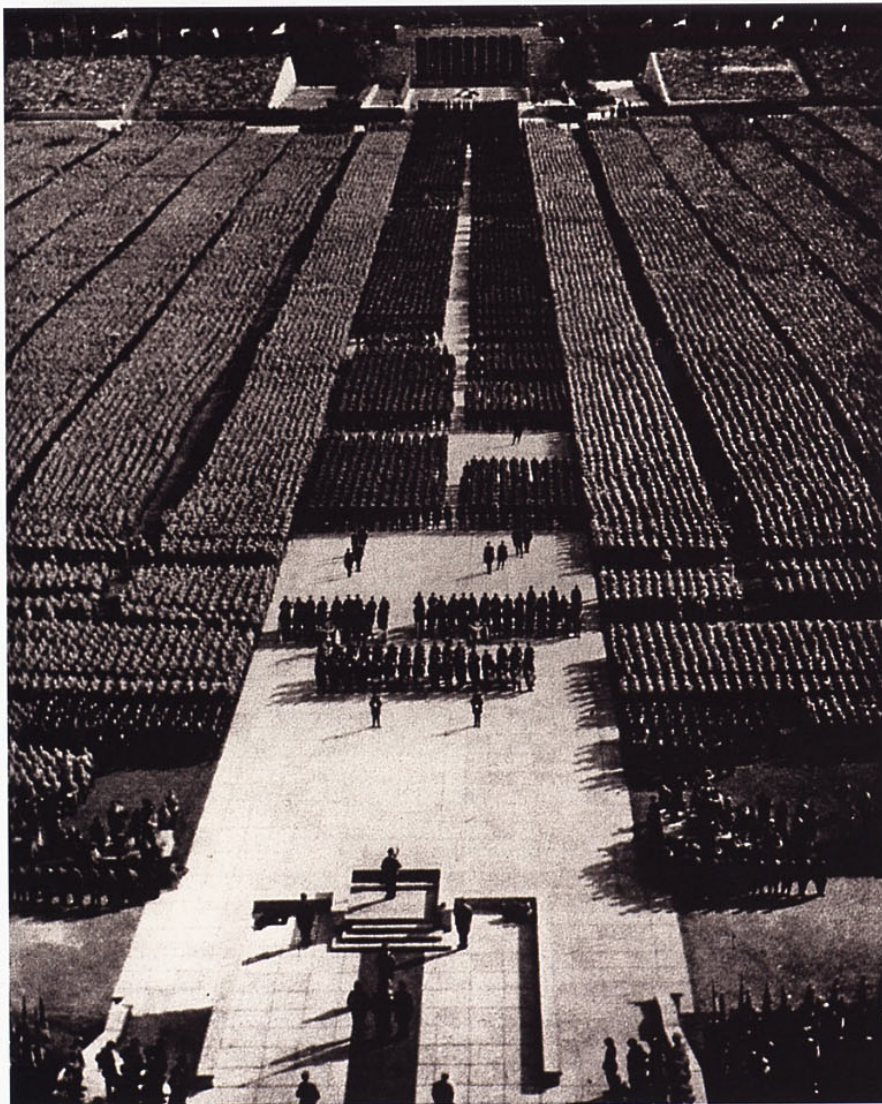
Im Zusammenhang mit einem solchen digitalen Phänomen fasziniert auch die Präzision, mit der die paradoxe Situation des zeitgenössischen Internet-Users eingefangen wird. Physisch sitzt er wie ein Autist vor seinem Bildschirm, während er zugleich mit der ganzen Welt »connected« ist. Von aussen betrachtet, gleicht diese neue Netzgeografie, diese allgegenwärtige Kollektivität der vernetzten Globalbürger, einem neuen »digitalen Ornament der Masse«. Die Gemeinschaft, die sich daraus ergibt, organisiert sich nicht mehr »sozial«, sondern »ornament-all«. Die herkömmlichen Kategorien von Raum und Zeit, Ort und Identität, Heimat und Fremde greifen nicht mehr. Kein Wort wird indessen in dieser Cybergesellschaft öfter benutzt als der Begriff »home«. Das Sich-häuslich-Einrichten scheint die letzte Sehnsucht des Individuums in einem immateriellen Pluriversum (Peter Weibel) aus Information und Kommunikation zu sein. In der »home-page«, mit der man über-all und dadurch nirgends zuhause ist, verdichtet sich dieses Verlangen.

Verena Formanek



Girlriege in Moskau, um 1920

Innerhalb der Masse herrscht Gleichheit ... Ein Kopf ist ein Kopf, ein Arm ist ein Arm, auf Unterschiede zwischen ihnen kommt es nicht an. Um dieser Gleichheit willen wird man zur Masse. **Elias Canetti**



In *Masse und Macht* unterscheidet Elias Canetti die verschiedenen Ausformungen der Masse. Er beschreibt das Phänomen einer »offenen« und »geschlossenen« Masse. Sie basiert auf unterschiedlichen möglichen Grundstrukturen: der Sucht nach destruktiver Zerstörung, einem explosionsähnlichen Bedürfnis sich zu entladen oder tranceähnlichen Zuständen als Folge von rhythmischen Geräuschen. Ziel ist die Auflösung des Individuums. Beobachtungen an Ur- und Naturvölkern, mit ihren eigenen Grundverhaltensmustern, die aus westlicher Sicht solche Auflösungstendenzen ermöglichen, werden zur Erklärung herangezogen. Die Definition der Masse geht bei Canetti auf den Begriff der Meute über und wird zur »Vermehrungsmeute«. Ihren Ursprung lokalisiert er in Jagd-, Kriegs- oder Klagegruppierungen. Diese elementaren Verhaltensformen des Menschen verweisen auf Relikte seiner Vergangenheit und werden mit Mythen, Riten und Zeremonien in Verbindung gebracht. Eine grosse Rolle spielt hier bereits der Begriff der Geschwindigkeit, wie ihn später Paul Virilio in seiner Kriegstheorie differenziert aufarbeiten wird: So kann sich eine Masse langsam und bedächtig zeigen (wie im Katholizismus) und auf ein geheimnisvolles Gemeinsames verweisen, das nicht auf dieser irdischen Welt erfassbar ist. Der grosse geschichtliche Bruch des Begriffs der Masse vollzieht sich mit den Massenaufmärschen der Nationalsozialisten. Nach dem Krieg, noch unter dem Eindruck der historischen Ereignisse, wird daher Individualität der Masse gegenüber gesetzt. Die Gratwanderung zwischen Selbst- und Fremdbestimmung und die damit verbundenen Ängste gehören untrennbar zur menschlichen Existenz. Das Massenphänomen mit seiner Vielschichtigkeit, das die Gemüter »aufheizen« kann, zum Verlust der Selbstverantwortung führt oder auch nur das angenehme Gefühl des Leerlaufs vermittelt, wie wir es von Pop- oder Technokonzerten kennen, ist in seinen Auswirkungen noch längst nicht abschliessend definiert. VF

LENI RIEFENSTAHL
Triumph des Willens, 1935

Die Ornamentik orientalischer Teppiche gibt viele Rätsel auf: Ursprünglich für das Gebet entwickelt, besitzt der Teppich nicht nur schmückende Funktion, sondern er versinnbildlicht vor allem die Idee des abgegrenzten Raumes – sei es der (Paradies-)Garten oder ein Territorium. In Afghanistan werden traditionelle Web- und Knüpfteppiche hergestellt, die aufgrund ihrer klaren und meist geometrischen Musterung (Kassettierungen) verschiedenen Stammeskulturen zugeordnet werden können. Mit der Invasion durch die Armee der ehemaligen Sowjetunion kam es zur Herausbildung einer neuen Kategorie, der sogenannten »Bombenteppiche« (Kat. 250–253). Auf ihnen ist das gesamte Kriegsgerät der Kombattanten, wie Panzer, Bomben, Maschinengewehre, Kampfhelikopter, dargestellt. Manche Artefakte zeigen auch Schlachtordnungen und die territorialen Stellungen der Kriegsparteien, so wie sie die Generäle auf ihren Lagebesprechungen vor sich haben konnten, nur ornamentalisiert. Es gibt viele Spekulationen über die Funktion dieser Teppiche: Wurde damit subversive Agitation betrieben oder dienten sie der kollektiven Verarbeitung der Aggression des Krieges? War es die Technik der Tarnung, die die Aufständischen betrieben, um sich symbolisch zu verständigen, oder war es eine Art der ornamentalen Befriedung, die die kriegsgeplagte Bevölkerung für den inneren Frieden gegen die äussere Kolonialisierung durch eine Fremdherrschaft praktizierte? »Krieg der Zeichen, Frieden im Ornament«.

Tatsächlich wurde das Kriegsgerät im Verlauf des Konfliktes und mit zunehmender Kommerzialisierung dieser beliebten Exportware immer mehr in den ornamentalen Kanon des Teppichmusters eingeflochten, sodass man die ursprünglich aggressiven Symbole kaum mehr aus dem Rapport des schmucken Dessins herauslesen kann. Frieden hat diese Kulturtechnik allerdings nicht gebracht, denn was die fundamentalistischen Taliban-Rebellen, die mittlerweile das Land regieren, an Furcht und Schrecken unter der eigenen Bevölkerung verbreiten, übertrifft noch die Gewalt und den Terror ihrer Vorgänger, der kommunistischen Besatzer.

VF



250 Sakini, 1985-90
Westafghanistan
Knüpfteppich, 200 x 114 cm
Sammlung Hans Werner Mohm



125 YUE MINJUN
Gong Yuan 2000, III, 2000
Polyester, Acryl, H je 200 cm
Courtesy Galerie Urs Meile, Luzern

Dem Phänomen des Massenornaments begegnen wir in den 25 lachenden Gesichtern menschengrosser Skulpturen mit verschränkten Armen, gekleidet in Jeans und amerikanische T-Shirts, die Köpfe einheitlich mit streng gescheiteltem künstlichem schwarzem Haar bedeckt. So präsentiert sich heute der chinesische Künstler Yue Minjun mit seiner Arbeit (Kat. 125). Seine Figuren sind strikt angeordnet und haben doch einen Touch von Individualität. Das liegt an dem eigenartigen Gesichtsausdruck und einem penetranten, fast fratzentartigen Lachen. Einem Lachen, das befremdend wirkt und erschreckt: in Polyester erstarrt ist der grosse Mund, aus dem provokant alle 32 Zähne blecken. Verweist der Künstler damit auf die verschiedenen Bedeutungen des Lachens im interkulturellen Diskurs?

Das Geheimnis liegt vielleicht darin, dass es das Gesicht des Künstlers selbst ist, Autoporträts, mehrfach geklont in der dritten Dimension. Assoziationen zu dieser Arbeit sind in der Terrakotta-Armee des chinesischen Kaisers Qin Shi Huangdi (ca. 210 v. Chr.), den Massenaufmärschen am Tiananmenplatz sowie vielleicht für die europäische Tradition in den Skulpturen des Barockkünstlers Franz Xaver Messerschmidt zu finden. Schon bei Messerschmidts grimassenartigem Lachen ist die Bedeutung im europäischen Kulturkreis nicht leicht zu entschlüsseln. Anscheinend ist das Befreiende des Lachens vom Betrachter kaum zu erken-

市鄭邯省北河日三十二月七年七九九一元公



68 ZHUANG HUI
Armee, 23. Juni 1997, 1997
S/W-Print, 101 x 614 cm
Sammlung Sigg

nen, zu nahe liegt es entweder beim Schrei oder sogar beim hintergründigen Grinsen. Das berühmte Lächeln der Asiaten hat schon Roland Barthes in *Das Reich der Zeichen* als schwer entschlüsselbar interpretiert. Ob es sich immer im Gesicht des anderen widerspiegelt und uns somit verschlossen bleibt?

Vor uns könnte aber auch mit hintergründigem hämischem Grinsen und den eigenartigsten Körperverrenkungen eine Armee gefügiger Freizeitmenschen stehen, wie sie alle Länder und Kulturen bevölkern. Zwar sind sie von den einstigen Massenaufmärschen der Nationalsozialisten sehr weit entfernt, doch ist Kracaues *Ornament der Masse* präsent. Der künstlerische, subjektive Blick macht die Erfahrung des Einzelnen wieder möglich.

Zhuang Hui bedient sich für seine Gruppenbilder der alten Panoramakamera seines Vaters. Bei genauerer Betrachtung werden hier die traditionellen Hierarchien in einer sehr subtilen Form gestört. Der Künstler selbst – symbolisch für den subjektiven Anachronismus – sitzt im Gruppenbild auf der rechten Seite. Der Zerfall aller alten, traditionellen Werte wird angedeutet. Wie soll sich das alte China heute nach der Kulturrevolution zwischen Konsumgier und Internetverboten behaupten? Wie werden die heutigen Hierarchien definiert, und wie schnell kann ein Zeichen seine Bedeutung verlieren und neu aufgeladen werden? VF



125 YUE MINJUN
Gong Yuan 2000, III, 2000
Polyester, Acryl, H je 200 cm
Courtesy Galerie Urs Meile,
Luzern

PETER KOGLER
O.T., 2000
Installationsansicht im Kunsthaus
Bregenz

