

Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst
Susan Sontag, *Against Interpretation*, 1964

Im Garten des Priapus - Vari Capricci

Einfälle und Lese Früchte beim Betrachten der Bilder Miron Schmückles

Miron Schmückle bezieht sich in seinem gesamten Œuvre auf die Kunst des Barock im weitesten Sinn. Nur einige Beispiele sind *Hortus Conclusus* ab 1994, die Stillebenfotos 2002-2005, die *Architektur Capricci* 2003-2004, *Botanical Archives (out of my brain)* 1996-2007 und die Ausstellung *Im Garten des Priapus*, 2006.

Das rechtfertigt einige Bemerkungen zu der Malerei des Barock, speziell der Stillebenmalerei, sowie der allgegenwärtigen Ornamentform der Arabeske.

Der Text soll aber keinesfalls einem neuen Historismus das Wort reden, sondern gerade die Modernität der Arbeiten Schmückles heraus stellen.

Stilleben, wie wir sie gemeinhin aus vergangenen Jahrhunderten kennen (von den Küchen- bis zu den Prunkstilleben und den Bankettstücken) zeigen Dinge des Alltagslebens, der Esskultur, triviale Gegenstände, von Bagatellen bis hin zu seltenen, teuren Blumen und kostbaren Geschirren.

Küchenstilleben verweisen auf das einfache, kreatürliche Leben. Sie zeigen sich unbeeindruckt von Größe, Einzigartigkeit und Reichtum, von Herrscherprunk und Heldentum. Wohlausgewogene Kontrollmechanismen jedoch sorgen für Ausgleich: Der neue Reichtum der Niederlande, die Macht des Kapitals, zeigt sich im Artifizialen und Simulierten, in Luxus und Verfeinerung (*Prunkstilleben*). Die Niederlande gelten als die erste europäische Gesellschaft, die mit großen Reichtümern und Überangebot an Produkten konfrontiert war. Die Geschäfte in Amsterdam waren zum Bersten voll mit persischen Teppichen, chinesischem Porzellan, japanischem Lack, venezianischem Glas, spanischem Taft, italienischer Majolika.

"Innen sind die Häuser voll unschätzbarem Zierrat, so dass sie eher wie Königspaläste anmuten denn wie die Häuser von Kaufmännern, viele von ihnen haben prächtige Marmor- und Alabastersäulen, Fußböden mit Goldintarsien, und an den Wänden hängen edle Gobelins oder gold- und silbergeprägtes Leder, viele tausend Gulden wert... In diesen Häusern finden Sie auch kostbare Einrichtungsgegenstände wie Gemälde und orientalische Ziergegenstände und Dekorationen, so dass der Wert all dieser Dinge wahrhaft unschätzbar ist..." (aus: Melchior Fokkens, *Amsterdamer Stadtführer*, 1996, zitiert in: Norman Bryson, *Stilleben*, S. 119)

Barocke *Blumenstilleben* zeigen die Vorliebe des holländischen Marktes für Raritäten, für Extravaganz, seltene Züchtungen farblicher Komplexität und Feinheit, Natur als Menschenwerk. Diese Leinwände sind der Gipfel des Luxus und stellen solide finanzielle Investitionen dar. Häufig erscheint jede prächtige Blüte nur ein einziges Mal in den gemalten Sträußen: Es sind Listen botanischer Porträts der durch Züchter erzielten Abarten, sind Displays der diagrammatischen Tabellarisierung von Luxus und Simulation, imaginärer Perfektion und artifizierlicher Überproduktion. Solche Anhäufungen und Verwaltungen der Überfülle führen in den holländischen Wohnungen zu einer Art *horror vacui*.

Diese barocke Kultur als Referenzpunkt für die künstlerische Arbeit Miron Schmückles zu betrachten, hieße, dass seine sich verschlingenden künstlichen Pflanzenkörper gesteigerter Sinnlichkeit und Erfindungsreichtums das Überangebot zeitgenössischer Warenmassen evozieren, nämlich die "Liebesblicke" des allgegenwärtigen, vernichtenden Staus von Produkten, den *horror vacui* unserer Welt.

Schmückles Kunst macht jedoch ästhetische Angebote, die sich nicht in dieser konsequent entwickelten und kritischen Parallele erschöpfen.

Stilleben sind Abbilder der Nähe, der Bewegungslosigkeit und - im vordergründigen Sinn - der Abwesenheit des Menschen. Entstanden jedoch sind sie durch seine ordnende Hand. Die Gegenstände sind nebeneinander gestellt und gerückt, die Blumen in der Vase angeordnet, der Zweig über den Tellerrand gelegt und so fort. In seinen Stillebenfotos ordnet Schmückle chinesische Pfingstrosen neben Muscheln und Schneckenhäusern, Bändern und Knochenschädeln. Ein gehäuteter Hammelkopf wird präsentiert, eine Schleiereule tritt auf: Raritäten, die sich auf makellosen Tischtüchern versammeln. Die Welt jenseits der schönen Dinge bleibt unsichtbar. Es ist ein Raum arrangierender Hände und Arme. Oberkörper und Schritte beschreiben Bögen, die um die Ensembles kreisen. Es ist ein Raum der Nähe, der Gesten des Körpers, der keine Tiefe und keine Horizonte und schweifenden Aussichten kennt, sondern nach vorn wirkt, dem Betrachter entgegen.

Anders Schmückles große Zeichnungen, Gouachen und Ölgemälde. Blätter- und Blütenformen krümmen sich in sich selbst, drehen, neigen, falten sich, sie breiten sich aus auf der Fläche, quellen und spreizen sich, fallen wie Vorhänge. Uns Betrachtern ist es verwehrt, einzudringen in eine obskure Innenwelt sezierter Pflanzenteile. Wir werden auf Abstand gehalten und starren auf perfekt gemalte Gebilde, ohne sie überschauen oder gar uns einprägen zu können. Ein Schauspiel von makelloser Selbständigkeit bewegt sich auf uns zu, Ebenen stürzen in sich zusammen. Es ist ein Theater der Simulation und ästhetischen Verklärung.

Für Miron Schmückles Kunst ist die Figur der *Arabeske* konstituierend.

Seit dem Mittelalter waren die Ausdrucksformen der arabischen Welt bekannt. Die Arabeske durchlief die Dekorationssysteme der Renaissance über den Manierismus, den Barock bis zum Rokoko und dem neunzehnten Jahrhundert (Mauresken, Grottesken, Rocaille...). Nicht zuletzt die Arabeske wird als Schlüsselkategorie angesehen für den Übergang von der klassischen Mimesis zur modernen Abstraktion. Die Arabeske (Gabelranke) entfaltet sich ins Unendliche - in einfacher oder Gleitspiegelung. Aus ihrer Ranke sprießen Knospen, Blüten, Blätter, Vasen, vogelartige Gebilde... Die Stängel und Stiele mäandrieren hin und her ins Konkave und Konvexe. Da, wo sie ihre Richtungen ändern, im Stau der Knickpunkte, sammelt sich Energie, und aus diesen Umkehrpunkten treiben neue Blätter und Blüten hervor, gewissermaßen von innen heraus. Oft können mehrere Arabeskensysteme übereinander liegen.

Für die Modernität der Arabeske zeugt vielleicht die Verwandtschaft zur Vektorgraphik. Vektordisplays zeigen Bewegungen von Vögeln, Tänzern oder Künstlerhänden. Computer haben keine eigentlichen Bilder, bestimmte Daten können viele möglichen Formen zu sehen geben.

Wie oben beschrieben, werden wir Betrachter auf Abstand gehalten gegenüber den akribisch scharf und hyperreal gemalten Bildern. Sie beleben und steigern unsere Aufmerksamkeit und Bewunderung. Von all der Wahrnehmung obsessiver Intensität gesättigt laufen wir Gefahr, überwältigt und in uns selbst eingeschlossen zu werden.

Fremdheit und Vertrautheit, Distanz und Genuss: Die Zurschaustellung verfeinerten Geschmacks oszilliert zwischen Kennertum und Intimität. Die Bilder Schmückles legen ein Milieu nahe, dem es darum zu tun ist, ästhetische und gesellschaftliche Distanz mit sozialer Verbundenheit zu verknüpfen, Intimität im ästhetischen Genuss aufzubauen.

Bojana Pejic spricht in ihrem Vortrag *Jetzt mehr über Sex...*, 2001 über die erotischen Konnotationen in Schmückles *botanical reveries*, wie sie die Arbeiten des *Botanical Archives* nennt. Zum Thema *Sex* möchte ich einige Überlegungen anmerken. Es geht um das Abenteuer des Auges, das über die Oberflächen der Bilder von Miron Schmückle, die üppigen und sinnlichen, die *voluptuösen*, wandert. Das *sündige* Sehen ist ein schummriger Ort voller Schleier und erhaschter Einblicke. Das Begehren zieht unser Auge hier hin und dort hin - in ständigem Eifer verführt zu werden. Wir werden in ein Labyrinth verstrickt, aus dem wir nur schwer enttrinnen können. Es ist nicht ohne Ironie, wie diese *Falle* funktioniert.

Neuere Forschungen über die Muskelbewegungen der Augen zeigen, dass sie bei aller Betrachtung einem unstillen Liniengewirr folgen in ruckartigen Sprüngen, in Wiederholungen, Mutmaßungen, Revisionen (cross reading). Diese passive Freiheit unserer (begehrlichen) Sehbewegungen kann die aktive Freiheit des Kennertums zum Erliegen bringen, nämlich die, die erotischen Anspielungen und Phantasien zu entschleiern. Miron Schmückles *altmeisterliche*, scharf begrenzte, konzise Malweise jedoch steuert dem entgegen. Sie hält alle unendlichen erotischen Verschlingungen im ästhetischen Gleichgewicht. Eine erlesene, machtvolle, sorgfältig zusammengefügte Bildlichkeit setzt den Launen der

abschweifenden (erotischen) Phantasie ein Ende. Anstelle unscharf andeutender Malweise und verkürzter Formen, nach denen unsere Welt den Horizont abzusuchen pflegt, bietet Schmückle Klarheit und Nähe. Unsere dunklen Phantasien perlen von den Oberflächen seiner Bilder ab.

Kunstwerke, deren Oberflächen so geschlossen und klar sind, deren Impulse stark sind, deren Sprache direkt ist, können einfach so sein, wie sie sind. Sie können einer Interpretation entgehen. Auf uns übertragen sich Ströme von Energie, im Wechsel von Fortschreiten und Innehalten - die Spuren einer liebkosenden oder zerstörenden Hand, die dem Künstler gehört.

Ich möchte vorschlagen, Miron Schmückles Arbeit als ein Manifest der *Campästhetik* zu lesen, "... einer spielerischen Kunstform, die im 20. Jahrhundert vornehmlich von homosexuellen Männern entwickelt wurde und die bis zu Susan Sontags Anmerkungen zu >Camp< schon Mitte der sechziger Jahre ganz ohne theoretisches Gerüst auskam. Sontag war es, die den ganz bewusst artifiziellen Charakter von Camp als erste herausstellte und auf die enge Verbindung von idealistischer Darstellungsweise und gleichzeitiger subtiler Ironie hinwies." (Reinhard Krause, *Schöner, besser, camp!* taz mag 26./27. 6. 1999).

Eine ganze Reihe von Zuschreibungen Susan Sontags zu Camp lassen sich auf Schmückles Bilder beziehen. Ich möchte nur einige in sehr verkürzter Form nennen:

- die eigentliche Entstehungszeit von Camp sei das späte 17. und frühe 18. Jahrhundert, gekennzeichnet durch ausgeprägten Sinn für Oberflächen, Symmetrie, die Freude am Pittoresken und Erregenden
- die Vorliebe für Übertreibung sexueller Merkmale, Androgynität und individueller Manierismen
- Unterscheidung von realem Ding und dessen ästhetischer Präsentation
- Theatralisierung
- *to camp* sei eine Verführungsmethode mit doppeldeutigen Gesten und geistreichem Sinn für Kenner
- Camp könne es ernst meinen mit dem Frivolen und frivol mit dem Ernsten (eine neue komplexe Beziehung zum Ernsthafte)
- nicht alle Homosexuellen hätten Camp-Geschmack, aber die Homosexuellen bildeten die Vorhut des Camp. Gesellschaftliche Minderheiten stellten die dominierenden schöpferischen Kräfte in der zeitgenössischen Kultur dar.
- Camp stelle den Sieg des Stils über den Inhalt dar, des Ästhetischen über das Moralische, der Ironie über die Tragödie
- Camp lehne sowohl die Harmonien traditioneller Ernsthaftigkeit ab als auch die Risiken rückhaltloser Identifizierungen

Die Offenheit gegenüber schwulen Minderheiten heute ist gewachsen. "*Auch die Haltung gegenüber affirmativ positiven, kitschigen Darstellungsweisen hat sich deutlich verändert. Geriet in den sechziger und siebziger Jahren noch fast alles zwangsläufig unter Kitschvorbehalt, was nicht von unzweideutig kritischer Haltung zeugte, so ist die Skepsis gegenüber universellen Weltmodellen keine Minderheitenmeinung mehr.*" (Reinhard Krause). Es wäre zu untersuchen, inwieweit Campästhetik in zeitgenössische Kunstformen eingeflossen ist.

Das Schlusswort hat Susan Sontag:

- Camp sei ein waghalsiger und geistreicher Hedonismus *Er macht den Menschen von gutem Geschmack heiter, wo er vorher Gefahr lief, ewig enttäuscht zu sein. Er ist gut für die Verdauung!*

Wesentliche Überlegungen und Gedankenexperimente verdanke ich

Norman Bryson, *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*, München 2003

Andreas Haus, *Ornament und Stil. Die Krise des Historismus*,

in: Isabelle Frank, Freia Hartung (Hrsg.), *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001

Susan Sontag, *Anmerkungen zu >Camp<*, 1964. in: Susan Sontag, *Kunst und Antikunst*, Frankfurt 1982