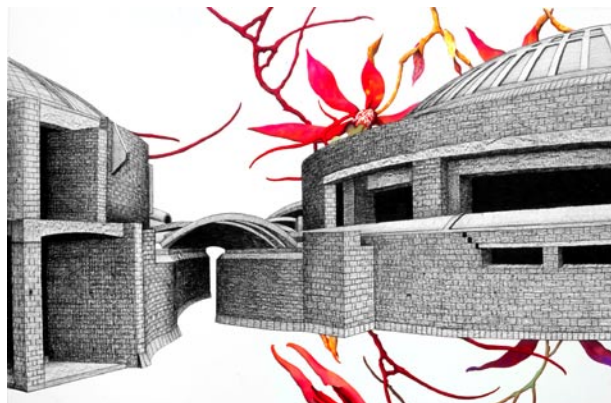


BAILAR EN LA CASA DEL TROMPO

KünstlerInnen: Michael Dörner, Victoria Hauke,
Veit Kenner, Miron Schmückle, Nicola Torke

Centro Wifredo Lam Havanna, Kuba
Kunsthau Hamburg, 2004



Architektur-Capriccio, Fettkohle, Farbtusche auf Malkarton, 103 x 150 cm, 2003

Claus Mewes: Miron Schmückle. Kubanische Architektur-Capriccios

Beim Stöbern in einer Hamburger Kunstbuchhandlung stößt Miron Schmückle im Frühjahr 2002 auf eine Publikation, die ihn sofort fasziniert: Das 1999 von John A. Loomis erschienene Buch „Revolution of Forms. Cuba’s forgotten Art Schools“ dokumentiert in historischen und aktuellen Fotografien, Plänen und beschreibenden wie analysierenden Texten die Entstehungsgeschichte der „Escuelas Nacionales de Arte“ (Nationale Hochschulen der Künste) auf Kuba. Stimuliert durch die spannende Lektüre, beschließt Schmückle, daraus ein Projekt zu entwickeln. Mit finanzieller Unterstützung der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg unternimmt er im Februar 2003 eine Expedition auf die karibische Insel, um die visuellen Eindrücke aus der Publikation von Loomis vor Ort am Architekturensemble der Hochschule selbst in räumlich-plastischer Realität und in Funktion zu erleben. Die Direktion des „Instituto Superior de Arte“ erlaubt Schmückle, sich fünf Tage frei auf dem Gelände zu bewegen, zu filmen, zu fotografieren und Skizzen anzufertigen. Monate später beginnt er im Hamburger Atelier mit der Auswertung seines Kuba-Aufenthalts in großformatigen Zeichnungen. Kenner seines bisherigen künstlerischen Werks mögen sich fragen, was den 1966 in Rumänien geborenen und nach abenteuerlicher Flucht seit 1988 in der Bundesrepublik Deutschland lebenden, als Zeichner und Fotograf ausgebildeten Schmückle an der Auseinandersetzung mit öffentlicher Architektur der sozialistischen kubanischen Republik gereizt hat.

Die kaum bekannte und einzigartige Geschichte der Hochschulbauten ist mit der politischen Entwicklung Kubas nach der Revolution 1959 eng verknüpft und beginnt 1961 auf dem Gelände des ehemaligen amerikanischen Country Club Parks im Westen von Havanna an der Küste des Golfs von Mexiko während eines gemeinsamen Golfspiels von Fidel Castro und Che Guevara. Dieser Ort erscheint den beiden ideal, um auf Kuba „die schönste Kunstakademie der ganzen Welt“ entstehen zu lassen („La más hermosa academia de artes de todo el mundo“, Castro 1961, zit. Nach Loomis 1999, S.160). Der Impuls zum Bau fällt in eine politisch brisante Zeit zwischen dem Abbruch der diplomatischen Beziehungen der USA zu Kuba am 3. Januar 1961 und der militärischen Niederlage von US-gestützten Contra-Gruppen in der Schweinebucht am 20. April 1961. Beauftragt wird der 1925 auf Kuba in Camagüey geborene, in Havanna, Paris, Venedig ausgebildete Architekt Ricardo Porro, der seine italienischen Kollegen Vittorio Garatti (geb. 1927 in Mailand) und Roberto Gottardi (geb. 1927 in Venedig) an den Planungen beteiligt. Die im Juni 1961 frappierend schnell vorgelegten Entwürfe führen schon im September zum Baubeginn. Bis zur „Kuba-Krise“ 1962 mit sowjetischer Stationierung von Atomraketen und der amerikanischen Schiffsblockade sind die Bauarbeiten getragen von Euphorie und Aufbruchstimmung. Dann stockt die Realisierung aus wirtschaftlichen und unterschiedlichen konzeptionellen Gründen. 1965 findet die offizielle Eröffnung der Akademie statt, obwohl einige Gebäude nicht fertig gestellt sind. Der damalige Zustand des gesamten Areals mit fünf Architekturkomplexen für bildende Kunst (Porro), moderner Tanz (Porro), Musik (Garatti), Ballett (Garatti) und Schauspiel (Gottardi) besteht noch heute: Teils werden die Gebäude von Studenten als Ateliers, Übungs-, Vorlesungs- und Tagungsräume voll genutzt, teils sind nur einzelne Raumkomplexe in Funktion, manche stehen, von üppiger Vegetation umgeben, als Ruinen auf dem Gelände.



Architektur-Capriccio, Fettkohle, Farbtusche auf Malkarton, 150 x 103 cm, 2003

Die Gruppe der Schulen ist in dem leicht hügeligen Park des ursprünglichen Country Clubs mit schwungvoll ornamentaler Linienführung eingebettet. Die einzelnen Bauensembles wirken in jeweils spezifischer Charakteristik sowohl utopisch als auch archaisch. Vegetabil organisch anmutend, in Beton und Baustein errichtet, enthalten sie ein ungewöhnliches Form- und Materialvokabular mit Hinweisen auf indianische wie afrikanische Bautradition und auf die klassische moderne Architektur von Le Corbusier bis Oskar Niemeyer. Die bis heute entstandenen zehn großen, hoch- und querformatig angelegten Zeichnungen Schmückles zeigen die gebaute

Architektur in Ausschnitten und vermitteln die Perspektiven eines sich den leeren Anlagen vor Arkaden, Treppen und Kuppeln nähernden oder sich bereits in den Räumen bewegendem Betrachter. Den tatsächlichen Hell-Dunkel-Kontrasten der sich musterartig abwechselnden, weiß getünchten Betonflächen und -bänder mit den häufig geschwungenen gemauerten Wänden, Gewölben und Fußböden aus rotem Backstein entspricht Schmückles Einsatz des grafischen Schwarz-Weiß in Licht- und Schattenzonen, in porösen Oberflächen zementierter Bauglieder und in rhythmischen Strukturen der Ziegelmauern.



Architektur-Capriccio, Fettkohle, Farbtusche auf Malkarton, 103 x 150 cm, 2003

Gegenüber der koloristisch heiteren, sonnenbeschienenen und zur Parklandschaft geöffneten Architekturen vermitteln die im strengen grafischen Gerüst gehaltenen Zeichnungen den Eindruck von Kupferstichen und Radierungen. Sie verweisen medial in Zeiten, als archäologische Architekturbestandsaufnahmen sowie Stadt- und Gebäudeansichten in Veduten vom beginnenden Kulturtourismus zu den antiken und den damals zeitgenössischen Sehenswürdigkeiten fremder Länder zeugten. Wie eine Widmung an Piranesi und seine Dokumentationen der Reste des republikanischen und kaiserlichen Rom im 18. Jahrhundert beginnen Schmückles zehnteilige zeichnerische Variationen zu den überraschenden Formfindungen der drei Architekten mit einer frontispizartigen Eingangssituation. In Schwarz-Weiß bemächtigt sich links im Vordergrund eine tropische Kletterpflanze (eine *Monstera deliciosa*) mit kräftigen Schlingwurzeln und großen saftigen Blättern des massiven Stützpfilers – über die rückwärtigen Mauern scheinen Bäume das Innere der Anlage erobern zu wollen. Das Wechselspiel zwischen Architektur und ursprünglicher Natur gibt die reale Situation auf dem Gelände der Kunsthochschule wieder. Auf den folgenden Zeichnungen entwickelt der Künstler collageartig ein Spannungsverhältnis zwischen schwarz-weißen Gebäudekomplexen und farbig aquarellierten, blüten- und fruchtreichen Pflanzenphantasien. Üppige Naturkräfte scheinen die Bauwerke ihres Fundaments zu entheben und ins Utopische zu transportieren. Überdimensionale, von tropischem Reichtum humboldtscher Entdeckungen auf Kuba inspirierte und zugleich mit vegetabler, anthropomorpher und deutlich erotischer Formensprache aufgeladene Körper beleben die gebauten Orte mit Energie. In Erinnerung an die gesellschaftlichen Visionen der Planer, im Bewusstsein der jetzt dort lehrenden und lernenden Künstler, in Bewunderung der Sinne und Kommunikation anregenden Architektur schafft Schmückles aus dem Schwebestand von Verfall und Nutzung, von Rückeroberung durch Natur und denkmalhaftem Vorschein surreale Bilder einer schöpferischen freien Kultur.



Beide Arbeiten *Architektur-Capriccio*, Fettkohle, Farbtusche auf Malkarton, 150 x 103 cm, 2003

O.T., Farbtusche, Öl auf Malkarton, 150x103 cm, 2003

Silke Radenhausen: Miron Schmückle – Architektur-Capriccios

Claus Mewes spricht in seinem schönen Text im Katalog („Bailar en la casa del trompo“ 2004) von den mit „vegetabler, anthropomorpher und erotischer Formensprache aufgeladenen Körpern“ in Miron Schmückles Veduten.

Mewes sagt dort: „Naturkräfte scheinen die Bauwerke ihres Fundaments zu entheben und ins Utopische zu transportieren.“

Schmückle zitiert in seinen Architektur-Capriccios Ruineteile der - vorerst - für eine durchaus vorwärts gerichtete Utopie geplanten Kunstschulen am Rande Havannas.

Seit der Renaissance verweisen Darstellungen überwucherter Ruinen auf lange zurück liegende goldene Zeitalter, auf rückwärts gewandte Utopien.

Die Idee zu diesem Baukomplex entstand 1961, als Fidel Castro und Che Gevara sich bei einer Runde Golf auf dem gepflegten Green des Country Clubs der ehemaligen High Society Havannas vergnügten. Ein Kunstzentrum, nämlich die Kunsthochschulen, sollte die neue revolutionäre Identität Kubas mit schaffen helfen, sollte Hoffnungen und Erwartungen des sozialistischen Aufbruchs einer neuen spanisch-afrikanischen Gesellschaft spiegeln.

Geplant als Absage an den vom Bauhaus beeinflussten „International Style“ der Moderne mischen sich spanische und afrikanische Bautraditionen mit modernen so genannten „organischen“ Stilelementen.

Seit William Morris, der den Begriff „organic architecture“ prägte, ist dieser mit Vorstellungen einer utopisch-sozialistischen Lebensweise verbunden.

Die Kreolisierung Kubas verband sich mit starken antiimperialistischen Tendenzen, und der *negrismo* fand in Kunst und Kultur deutlichen Niederschlag.

Mit den Kunstschulen lieferte Kuba in seinem tropischen Ambiente und seinem ausgeprägten Sensualismus einen bedeutenden Beitrag zur Enteuropäisierung der Moderne.

Doch die Anlage ist nie zu Ende gebaut worden. Nach der Kuba-Krise hat Fidel Castro wortlos den Architekten seine Unterstützung entzogen.

Heute zeugen überwucherte Ruinen vom Scheitern einer großen Idee.

Das malerische Ambiente wird zur Zeit immer mehr von Touristen und Architekturhistorikern besucht. Es entstehen bereits Ideen einer gewinnbringenden Vermarktung für den Tourismus, und schon nennt Castro die Anlagen seine „Jugendliebe“!

Ganz in der Tradition klassischer Kunst fügt Miron Schmückle den Ruinedarstellungen römischer Bauten als elegischen Metaphern des Scheiterns die der modernen Ruinen eines südamerikanischen Landes hinzu.

Und ganz in der barocken Tradition nennt Schmückle seine Zeichnungen *Capriccios*.

Gewölbeschalen und verschachtelte kubische Oberflächen schieben sich ineinander wie Scherben. Bögen und Kuppeln, Treppen und Mauern ziehen vorüber, Orchideen-Girlanden umspielen einen Trauerzug.

Es ist die Chiffre des gescheiterten Versuchs, eine neue Gesellschaft aufzubauen, in der alle Menschen in schöner Gleichheit und Freiheit zusammen leben würden.

Den weißen Untergrund in Schmückles Blättern kennen wir von botanischen Kupferstichen seit dem 17.Jh. Auf ihnen wurden z.B. tropische Pflanzen in Europa bekannt gemacht, klassifiziert, katalogisiert und nach morphologischen Ähnlichkeiten in ein Entwicklungssystem eingereiht.

Dieser scheinbar neutrale, weiße Untergrund kann als ästhetisches Mittel der Dekontextualisierung angesehen werden. Auf dem „unschuldigen“ Weiß erstehen Blatt für Blatt riesige Pflanzenatlanten als ganz und gar europäische Aneignung der tropischen Pflanzenwelt: Durch neue lateinische Namen (nach den sog Entdeckern!) und durch Einordnung der Habitusmerkmale in eine Hierarchie innerhalb einer monokausalen Naturgeschichte. (Linné) Indigene Texte der Kolonien, aus denen die Pflanzen stammen, (Namen, Heilkunde, Handel...) verschwinden im Weiß. (Diese „politics of plants“ übrigens werden von den „politics of races“ begleitet – auch Einwohner der Kolonien werden vermessen und auf Grund von Habitusmerkmalen hierarchisiert.)

Die ästhetischen Mittel dieser Dekontextualisierung sind neben dem weißen Untergrund die Aufhebung der Zeit (Knospen, Blüten und Früchte werden an einer Pflanze gleichzeitig dargestellt), und eine Ausdünnung, Verdrehung und Biegung der Pflanzen in die Fläche. Unter dem Vorwand wissenschaftlicher Genauigkeit entstehen geklappte und verbogene Hybriden, die es so in der Natur nicht gibt. („hyperrealistische Zombies“, Karin Görner)

Miron Schmückles hypertrophe Orchideenwelten nun übersteigen das ganze Szenario der barocken Pflanzenblätter mit deren eigenen ästhetischen Mitteln ins Groteske.

Dazu sind Orchideen ganz und gar geeignet. Es ist die artenreichste Familie der pflanzlichen Natur, es gibt ca. 25.000 von ihnen und jährlich werden um die 100 neue Arten entdeckt. Es ist die jüngste Pflanzenfamilie, und Orchideen sind über den ganzen Globus verteilt, vom Polarkreis bis in die Tropen. Dem fügt der Mensch jährlich ca. 700 neue Züchtungen hinzu!

Schmückle hybridisiert die Hybriden ein weiteres Mal und in großem Stil. Er stellt die Taxonomien einer kartierten Natur-geschichte auf den Kopf, - besser: wieder auf die Füße.

Und wie er das tut, möchte ich im folgenden erläutern:

Farbenprächtig und anspielungsreich, Capriccios in labyrinthischen Wucherungen, Netzwerke ohne Zentren, Rhizome, Filigrane, eine

ausgesucht bizarre und kostbare Verwilderung. Ein ständig sich neu abbildendes System, unvollendbar im Prinzip, aber sprunghaft in immer neuen Einfällen, unendliche Arabesken der Phantasie.

Auf dem weißen Grund mäandrieren die Stengel und Stiele ineinander, hin und her ins Konkave und Konvexe. Da, wo sie ihre Richtungen ändern, im Stau der Knickpunkte, sammeln sich Energien und aus diesen Umkehrpunkten treiben neue Blüten und Blätter hervor.

Das Gemalte und das nicht Gemalte teilen sich nicht auf in Figur und Grund, sondern in gefüllten und leeren Raum in wechselseitigem Werden. Das Weiß nun erscheint bei Schmückle als eine Art von unbegrenzt sich ausdehnendem Quellgrund.

Miron erzählt, wie er im Katharinenpark in St.Petersburg in der Abenddämmerung die Silhouetten der barocken Parkvasen wahrgenommen habe und, mit dem Blick an deren Umrissen entlangwandernd, sich ihm die bewegten, sich einwärts und auswärts krümmenden Umrisslinien vor dem Abendhimmel eingepägt hätten.

Im Durchschreiten des Parkraums schienen deren Oberflächengrenzen im wechselnden Licht zu fluktuieren.

Mit dieser Erzählung vom Park in St.Petersburg reiht sich Miron Schmückles Arbeit ein in die Diskussion um die barocke Kurvilinearität, den Diskurs der „Faltentheorie“, der seit dem Erscheinen von Gilles Deleuzes „Die Falte – Leibniz und der Barock“, bekannt wurde. Dies bedeutet die Absage an Gradlinigkeit und Perspektivismus.

Vor allem in der sog. Neuen Architektur (Stanford Kwinter, Gregg Lynn) werden Entwicklungen der Geometrie und Mathematik, der Naturwissenschaft und Politik mit der Logik der Kurvilinearität zusammen gelesen. Das Paradigma der „verflochtenen Faltungen“ oder der „Durchfaltung“ mit seinen festen Knoten von Komplexität und Biegsamkeit wird zur Leitidee zeitgenössischen Bauens.

Hier definiert sich der Gegenstand nicht durch eine wesentliche (einmalige), geprägte Form, sondern wird verstanden als eine Oberfläche mit variablen Krümmungen und zeitlichen Modulationen, die eine kontinuierliche Variation der Materie ebenso wie eine kontinuierliche Entwicklung der Form implizieren.

Das Objekt wird Ereignis („Objektil“, Deleuze).

In den Stilllebenfotos Schmückles erscheint häufig eine Muschel. Das Schneckengehäuse, das Haus, das im gleichen Verhältnis spiralgig von innen heraus wächst wie seine Bewohner größer werden, ist ein sublimer Gegenstand der Kontemplation, der Träumerei über das Bauen von innen.

Miron Schmückle baut seine Capriccios von innen heraus: in dem ornamentalen Raum der Arabeske, den Inflexionsenergien der Roccaite, ist die Grundform aller Dinge von vorn herein da. An ihnen entlang erfindet und gestaltet, zeichnet und tuscht Miron unendlich weiter, auf den Wegen des Kurvilinearen kann sich im Verschieben nicht endender Umrisse alles in alles verwandeln.

Die Natur in Schmückles Blättern, die Natur, die die kubanischen Ruinen überwuchert, ist also alles andere als Natur. Die Architekturfragmente der Kunstschulen und die Orchideenwelten sind sich - so gesehen - ganz ähnlich.

Beide sprechen von der Instrumentalisierung durch den Menschen.

Statt einer von heillosen Ansprüchen und Forderungen überwältigten Natur - heillos, weil es gescheiterte Ansprüche utopischer (politischer) Forderungen waren, die sich an Pflanzen, Gebäude und die Künstler richteten - „statt einer überwältigten, taxierten und ideologisierten „Natur“ zeigt Schmückle Naturphantasien, die es eben immer nur geben kann. Immer - nur.

Es ist eine andere Naturgeschichte, „vegetabil, anthropomorph, erotisch aufgeladen“, Ein- und Ausfälle des élan vital.

(Rede zur Eröffnung der Ausstellung von Miron Schmückle in der Galerie Anita Beckers, Frankfurt, 2004)

Literatur

Claus Mewes. Miron Schmückle. Kubanische Architektur-Capriccios. Bailar en la casa del trompo. 2004

John A.Loomis. Revolution of Forms. Cuba's forgotten Art Schools. New York 1999

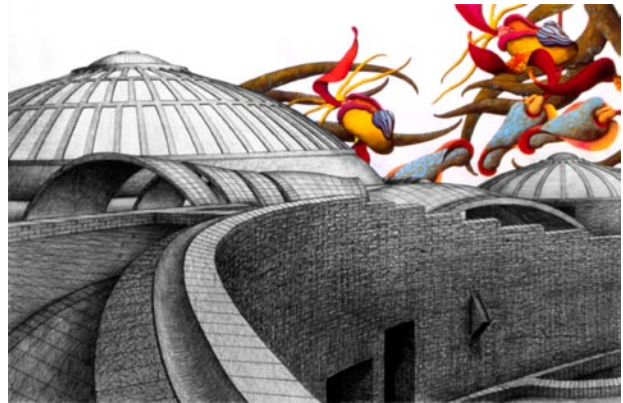
Gerrit Confurius. Meine Regierung hat kein Interesse mehr am Schönen. Raketen sind besser als Akademien: Wie Castro die Kubaner schließlich doch nicht zu Künstlern bildete. in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 19.3.04

Karin Goerner. Verordnete Natur: Botanische und ethnografische Bilder von Louise von Panhuys. in: Frauen Kunst Wissenschaft – Hybrides aus Natur, Wissenschaft, Kunst und Geschlecht. Heft 23, 1997

Hans Holländer. Piranesis Carceri. Capriccio und Kalkül. in: Ekkehard Mai, Joachim Rees (Hrsg.), Kunstform Capriccio. Köln 1997

Günter Oesterle. Skizze einer ästhetischen Theorie des Capriccio: Laune – Sprung - Einfall. in: Ekkehard Mai, Joachim Rees (Hrsg.), Kunstform Capriccio Köln 1997

Gaston Bachelard. Poetik des Raumes. Frankfurt 1987



Architektur-Capriccio, Fettkohle, Farbtusche auf Malkarton, 103 x 150 cm, 2003