

Hashim AL-Azzam

Porträts ohne Modelle


Porträts als künstlerisches Experiment und ihre ethischen Aspekte mit Beispielen aus der Antike (Themistokles) und der Renaissance (Mona Lisa)



Erschienen 2021 auf ART-Dok

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007632>

ORCID®

Hashim Al-Azzam  <https://orcid.org/0000-0003-1670-489X>



Dieses Werk ist unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 3.0 Deutschland Lizenz (CC BY-NC-ND 3.0 DE) veröffentlicht.

Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007632>

Lektorat: René Henoch

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	3
Einleitung.....	4
Konfrontierende Dimensionen.....	6
Beispiel: Themistokles	7
Beispiel: Mona Lisa.....	9
Experiment: Porträts.....	12
Der Subtext.....	17
Moralische Bildung und kunstpädagogische Aspekte	19
Literaturverzeichnis	23
Abbildungsnachweis	26

Abstract

Der Text befasst sich mit einem postmodernen Phänomen bzw. mit dem Phänomen des Re-Idealismus. Die Schönheit erlebt gerade ihre zweite Renaissance und das Streben nach Schönheitsidealen tritt extremer auf. Nach wie vor wird Schönheit und daher der Anreiz, der vom Menschen ausgeht sowie das Pathetische zur ideologischen Verschleierung instrumentalisiert. Heute lassen sich solche idealistischen bzw. antirealistischen Merkmale, die vom Digitalismus und Dataismus eingesetzt, und fließen sogar in den Körper jedes Subjekts ein. Anhand von berühmten Porträts der Kunstgeschichte und eines meiner Experimente wird in diesem Aufsatz die Relevanz heutiger künstlerischen Haltungen für die Bildung des Subjekts diskutiert und untersucht. Dadurch könnte auf das Gute, das in einer Kultur der Oberflächliche und der überstrapazierten Ästhetik verblendet worden ist, fokussiert werden. Ferner wird in diesem Aufsatz die Natur bzw. das Naturschöne als Vorbild des Kunstschönen, das von der heutigen kapitalistischen Ideologie angegriffen, angezweifelt und entfremdet wird, gezeigt und vorgestellt.

Einleitung

Porträt ist eine Gattung, die in der Kunst eine lange Vorgeschichte hat. Oftmals entstanden Portraits aus mythologischen bzw. religiösen, politischen und sozialen Hintergründen. In der griechischen Kunst der klassischen Antike sind beispielsweise Feldherren, Philosophen und Politiker durch idealisierte und individualisierte Porträts gezeigt worden. Solche griechischen Porträtdarstellungen sind viel später in der Renaissance wieder aufgegriffen worden (*Dorothee, 2005; vgl. Dresden, S.: 1967, S. 48 ff*). In diesem Zeitpunkt stehen aber keine Halbgötter und idealisierten vergöttlichten unbesiegt Helden, Feldherren und Politiker im Mittelpunkt, sondern Menschendarstellungen, in denen die Menschen im Fokus bzw. mit selbstbestimmten Haltungen und rätselhaften Blicken erscheinen. Das heißt, dass durch solche Bildnisse die humanistischen und anthropologischen Werte der Renaissance ausgedrückt werden sollten (*ebd., S. 225 ff; vgl. Dorothee, 2005*). Danach und vor allem in der klassizistischen Zeit konnten die porträtierten Persönlichkeiten weitere Botschaften wie Reichtum, Pracht, majestätische Übermenschen bzw. ideologische Inhalte präsentieren. Die Kamera hat später solche Funktionen übernommen und die Kunst sehr stark beeinflusst. Seit dem Impressionismus und Expressionismus zeigt sich das Innere an den Porträts, beispielsweise den Selbstporträts von Van Gogh, Kirchner und Beckmann. Parallel dazu konnte auf die Macht der Kunst der alten Tradition nicht verzichtet werden, da die Ideologien des 20. Jahrhunderts die Ideale der Kunst und ihre Aura immer wieder instrumentalisierten, z. B. die rassistische Kunst des Dritten Reiches, kommunistische und sozialistische Skulpturen und Denkmäler (*ebd.*). Anders gesagt: Es gibt Beispiele von Porträts in der Kunstgeschichte, die bestimmte Rassen bevorzugten und kritischen Ideen dienen. In der heutigen Ära wird anhand von digital behandelten Foto-Porträts weiterhin nach einer idealisierten Erscheinung gestrebt. Auf dieses Phänomen trifft Aby Warburgs These zu, dass die Ausdrucksformen der Antike immer noch weiterleben (*Wedepohl, 2018, S. 9 ff*). Meinungsmacher wie Stars und Schauspieler, Politiker, Businessmen, Ästhetiker und Fashionistas wollen mithilfe der Technologie an den idealistischen Charme herankommen. Dies wird ohne die künstlerischen Mittel real und virtuell-digital tendiert. Das heißt, die Auswirkungen der Wirklichkeit werden unmittelbar technologisch und medizinisch beseitigt oder es wird mithilfe von Photoshop und anderen Apps im Augenblick eine gefilterte, geschönte Probe gefertigt, die einen gewissen Perfektionismus der Person bzw. ihr ideales und übermenschliches traumhaftes Erscheinungsbild zeigt. Das eigentliche Ziel, das solche postmodernen „Übermenschen“ durch einen idealen Perfektionismus suchen, ist meines Achters Macht.

Dieser Aufsatz beschäftigt sich mit dem Thema Porträt als einem Prozess, der eine neue Relation zwischen dem Künstler-Subjekt und dem Porträt als Objekt in dem heutigen digitalen Zeitalter

anbieten kann. Heute werden überbetonte Reinheiten und Vollendungen anvisiert. Anhand solcher in den sozialen Netzwerken veröffentlichten idealisierten Porträts können postmoderne Phänomene und Krisen abgelesen und diagnostiziert werden. Das heißt, dass ein Idealismus bzw. Schönheitsideale der Antike wieder gebraucht und angewendet werden. In der Tat lässt sich dies nicht nur virtuell, sondern auch real finden, indem die Ästhetiker der Gegenwart durch die Schönheitschirurgie solche Ideale erreichen und dadurch ihr Altersaussehen oder die Farbe überwinden wollen. Dieses Ziel verfolgt auch die Präimplantationsdiagnostik trotz ihrer ethischen Kontroverse (*siehe: Precht, 2007, S. 250 ff*). Der Preis ist hoch, indem Menschen äußerliche künstliche Erscheinungen favorisieren, die von neuen Idealen der Marktindustrie und Neoideologien¹ bestimmt, delegiert und instrumentalisiert werden. „Es geht um die Realisierung des Virtuellen und nicht um Virtualisierung der Realität: real virtuality und nicht virtual reality“, sagt Bazon Brock (*Brock, 2021, S. 86*). Ein Selbstporträt wird in der späteren Phase der industriellen Revolution in die Realität umgesetzt. Das heißt, dass das Subjekt danach strebt, sein ideales Selbstporträt an seinem eigenen Körper zu verwirklichen und zu maximieren. Ohne Zweifel unterscheiden sich beispielsweise die nahöstlichen von den westlichen Kulturen darin, wie sie auf die neue Welt der Technologie reagiert haben. Fredric Jameson hat bereits zu der westlichen postmodernen Kultur betont: „Eine neue Oberflächlichkeit (nach dem Verlust der Tiefendimension), die sich sowohl auf die zeitgenössische Theorie als auch auf die gesamte neue Kultur des Bildes oder des Simulakrums erstreckt [...].“ (*Jameson, 1986, S. 50*) Heute wird sogar der Körper durch die Bestimmungen des kapitalistischen Marktes als Objekt angesehen und behandelt. Eine Transformation des Selbst wird nicht innerlich, sondern äußerlich umgesetzt, wo Menschen sich von der Reinheit, Ästhetisierungen der Technologie, ihren Virtualisierungen und deren Phantasmen verblüffen und transformieren lassen. Dieses Phänomen betrifft auch den Osten, indem der Osten von den westlichen Idealen so beeinflusst und dominiert wird, dass die Ideale von Hollywood und Barby an dem Aussehen von Menschen und ihren künstlichen Erscheinungen erkannt werden (*vgl. Radi, 2007, eine Internetqu.; vgl. Heise, 2017, eine Internetqu.*). Arabische Regisseure bedauern, dass zahlreiche Schauspielerinnen ihre Individualitäten verloren haben, nachdem sie sich durch Schönheits-OPs idealisieren bzw. verwandeln lassen.

An solchen Re-Idealisierungen können auch kritische kulturelle Inhalte, die den Begriff der Rasse ersetzen wollen, verstanden werden. Auch wenn sie mit der Ideologie einer postmodernen Spaßgesellschaft assoziiert werden, können diese ästhetischen Praktiken so betrachtet werden, dass sie auf Effekte menschlicher Triebe und auf bestimmte Kausalitäten gezielt sind, z. B. Mode, Sexualität, Marketing, Rassismus oder Selbstverfremdung. Solche Willensregungen und

¹ Solche Ideologien nehmen die heutigen Medien als ihre Bühne.

Bestrebungen verleihen Schopenhauers These Aktualität, wenn er sagt, dass der Wille, rein an sich betrachtet, erkenntnislos sei und dass er ein blinder, unaufhaltsamer Drang sei, wie er in der anorganischen und vegetabilischen Natur und ihren Gesetzen wie auch im vegetativen Teil des eigenen Lebens zu sehen sei (*Vosskühler, 2004, S. 110*). Aufgrund dessen sagt Schopenhauer: „Der Mensch kann zwar tun, was er will, aber er kann nicht wollen, was er will.“ (*Garewicz, 2002, S. 19*) Schopenhauers These ist im Zeitalter der Technologie treffend, indem das Subjekt ästhetisch animiert wird, es seinen Willen und seine Mündigkeit verlieren soll bzw. sein Selbst und sein Wollen instigiert und ausgenutzt werden. Desgleichen können solche Idealisierungsstrategien der Moderne auch als Versuch einer Überwindung des Todes und seiner Sorge reflektiert werden. Bei anderen Fällen kann dies beispielsweise als eine Überwindung der eigenen Identität wahrgenommen werden. Als Beispiel ist die Schönheitsoperation des amerikanischen Popstars Michael Jackson zu erwähnen.

Es geht aufgrund dessen um eine künstlerische Rezeption bzw. Transformation des Selbst, jedoch nicht durch Täuschungen, Reinheit, ästhetische Überdosierungen und Exzesse der Technologie, sondern durch die Gestaltungs- und Wahrnehmungsprozesse der modernen Kunst. Welche Rolle kann moderne Kunst bzw. können dreidimensionale Porträts für die geistigen Fähigkeiten des Subjekts und seine moralische bzw. transkulturelle² Bildung spielen? Kann moderne Kunst zu einer moralischen Bildung beitragen?

Konfrontierende Dimensionen

Bevor ich mit der Rolle der Kunst und mit den Potenzialen ihrer Beziehungen beginne, lohnt es sich, kunsthistorische Beispiele miteinzubeziehen, die einen gewissen anti-idealistischen bzw. dialektischen Charakter zeigen und daher eine andere Wahrnehmung sowie Lern- und Bildungsprozesse anbieten. Der fremde Ausdruck solcher Porträts ist die wesentliche Frage dieser Porträtbeispiele. Es ist noch nicht begründet worden, ob dieser fremde Ausdruck beispielsweise von Künstlern bewusst oder unbewusst gezeigt wurde. Die Rätselhaftigkeit erscheint als ihr gewordener Inhalt, der sprachlich noch nicht vollkommen erklärt worden ist. Des Weiteren ist nicht weniger interessant herauszufinden, was die Porträts von ihrer Zeit behalten haben. „Mediensysteme sind Speicherformen, mit denen bestimmte Formzusammenhänge auf Dauer fixiert, aufbewahrt und

² Transkulturalität wurde zum ersten Mal 1940 von dem Kubaner Fernando Ortiz verwendet. Anfang der 1990er Jahre hat Wolfgang Welsch den Begriff wieder aktualisiert. Er hat sich damit beschäftigt und hat ihn historisch analysiert, politisch und kulturell auf seine Wurzeln zurückgeführt und gesellschaftlich konzipiert. Welsch erkennt eine transkulturelle Entwicklung durch kulturelle Verflechtungen und die Überwindung von nationalistischen Lebensformen. Welschs Überlegungen basierten auf der Wahrnehmung kultureller Grenzen, die sich durch drei Phänomene der westlichen Moderne kennzeichnen lassen: „durch soziale Homogenisierung, ethnische Fundierung und interkulturelle Abgrenzung“ (*Welsch, 1994*). Verflechtung, Durchmischung, Gemeinsamkeit, Austausch und Interaktion sind nach Welsch die sozialen Formen einer transkulturellen Gesellschaft (*ebd.*).

weitergegeben werden können“, sagt Hans-Dieter Huber, der das Kunstwerk als ein Mediensystem versteht und beschreibt (Huber, 2007, S. 41). Mnemosyne war die dritte Liebe von Zeus und gebar für ihn die Gebirgsgöttinnen (Thriac-Musen), die über die Kunst herrschen sollten (Davey, 2000, S. 40). Mnemosyne heißt die griechische Muse des Gedächtnisses, des Behaltens der geistigen Freiheit und der erinnernden Aneignung (ebd., S. 42 f), die nach Gadamer am Kunstobjekt und mit seinem dauerhaften empfänglichen ästhetischen Charakter zu verbinden ist (ebd., S. 43). Der Philosoph hat sich mit der Erfahrung der Kunst, die ein gewisses Verstehen und daher ein hermeneutisches Denken potenzialisieren kann, befasst. Bei einer ästhetischen Wahrnehmung war für ihn das Fremde der Verstehenshorizont, der das Kunstwerk veranlassen kann und wo das Erinnern eine wesentliche Rolle spielt (ebd., S. 35 f). Diese befremdende Erfahrung stammt vom ästhetischen Gedächtnis-Erinnern und der neuen Sinnggebung, die das Kunstwerk ermöglicht und noch etwas enthüllen bzw. vorausahnen kann. Gadamers Ästhetik betrifft die vergangenen Künste, die bis heute vom Gedächtnis ihren Raum und ihre Zeit enthüllen können, sowie die aktuellen Kunstmethoden, die anhand des Kunstobjekts die ästhetischen Erfahrungen, Erinnerungen und das Wissen objektivieren, verwandeln und dadurch dem Kunstwerk einen vorausahnenden Charakter verleihen können.

Beispiel: Themistokles

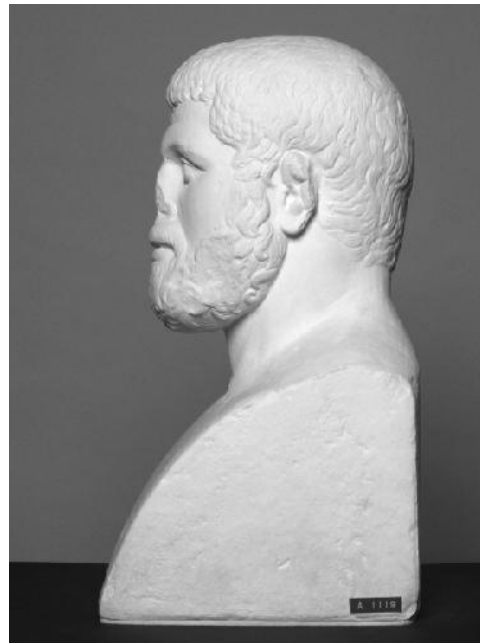
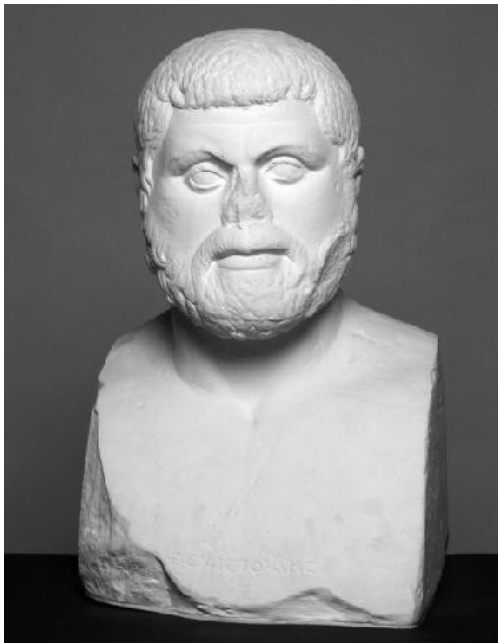


Abb. 1 & 2: Themistokles, 5. Jahrhundert v. Chr., Marmor, Höhe 0,5 m, Breite 0,295 m, Tiefe 0,27 m, Ostia.

Die Abbildungen (Abb. 1 & 2) zeigen die Seiten einer Kopie einer Bildnisherme des Feldherrn Themistokles (525 v. Chr. – 459 v. Chr.). Sein Vater stammte aus Athen und seine Mutter als Metöke aus Arkarnanien (*Viamus II, o. J., eine Internetqu.*). Sein Porträt gilt als eines der umstrittensten Porträts der griechischen Kunst. Seitdem es ausgegraben wurde, ließ sich in dem archäologischen stilistischen Diskurs von einer Individualität des 5. Jahrhunderts v. Chr. Sprechen (*Viamus I, o. J., eine Internetqu.*). Die Meinungen haben sich voneinander gespalten, weil der Staatsmann und Feldherr nicht durch eine Idealdarstellung gezeigt wurde. Es ging um die Frage, ob die stilistischen Merkmale in der damaligen Zeit dem Portrait beispielsweise einen negativen oder positiven Ausdruck verleihen sollten. Durch die Schlacht von Salamis, in der Themistokles 1200 persische Kriegsschiffe zerstörte, ist Themistokles zum Feldherrn des griechischen Volkes ernannt worden (*Funke, 2006, S. 145*); *Blösel, 2010, eine Internetqu.*). In der Tat drückt sein Porträt die Eigenschaften eines starken, heldenhaften und ehrgeizigen Kriegers aus. Durch seine Schlachten hatte Themistokles viele Feinde und wurde vor allem von den Spartanern beneidet, was als ein Grund seines späteren schlechten Rufes gesehen werden kann. Zu den negativen Betrachtungen können seine ungewöhnlichen Gesichtszüge gezählt werden; zum einen sind die kugelförmigen Augen mit einem Löwenblick zu vergleichen, zum anderen beschreiben die Stirnfalten und seine aufgespannte Haltung individuelle Merkmale, die zu dieser Zeit nicht üblich waren. In diesem Fall könnten solche Bezüge als negativ bezeichnet werden, da das menschlich-tierische Mischwesen in der griechischen Mythologie öfter als bedrohlich und böse angesehen wurde oder zumindest den Göttern und Helden mit ihren reinen idealisierten menschlichen Erscheinungen untergeordnet war (*Friebe, o. J., eine Internetqu.*). So taucht Herakles als Held anhand der Löwenhaut auf. Das Löwenfell ist als Attribut des Sieges zu verstehen. Das Tierische wurde daher von den dargestellten Figuren von Halbgöttern und Helden getrennt dargestellt. Das Themistokles-Porträt trägt jedoch Tiermerkmale und dadurch wirkt es, als ob Themistokles mit Löwenmerkmalen gemischt würde. Dies könnte so begründet werden, dass Themistokles Halbathener war und das Fremde mit dem Barbarischen angeglichen wurde (*ebd.*). Was diese These unterstützt, ist, dass Themistokles durch ein Scherbengericht aus Athen verbannt wurde. Angeblich hatte er ein Bündnis mit den Persern geschlossen und wurde daher als Verräter Athens angeklagt (*Viamus I, o. J., eine Internetqu.*). Somit könnte das Porträt Themistokles aufgrund der individuellen Charakteristika entweder als Helden oder Verräter darstellen. Wird das Porträt weit von dem stilistisch-archäologischen Diskurs betrachtet und interpretiert, könnte die Rätselhaftigkeit in dem Porträt eine Besonderheit und hohe Aufmerksamkeit des Feldherrn begründen. Sie ist als ein Anlass neuen Wissens und der Neugier zu sehen, wobei das Fremde in der Antike im Verdacht stand. Themistokles wird individuell und eigenartig betrachtet, insofern sich sein Abbild von den Idealen der griechischen Porträts des 5. Jahrhunderts v. Chr. unterscheidet. Ein ideales Aussehen bei

politischen Persönlichkeiten und Philosophen war ebenso mit der Vernunft und der Bildung der dargestellten Person verbunden. Bei Themistokles könnte es sich aufgrund der unausgeglichene Gesichtsproportionen (z. B. fleischiges Gesicht und Stiernacken) um ein nichtidealisiertes Bildnis handeln. Die Frisur mit kurzen Haaren kann als eine Demokratenmode interpretiert werden (*Viamus II, o. J., eine Internetqu.*). Anders ausgedrückt: In dem Portrait von Themistokles wird eine politische Persönlichkeit dargestellt, in der sich die gesamte politische Unruhe und die geist- und zeitgeschichtlichen Zusammenhänge damaliger Zeit widerspiegeln. Ob es sich um eine Nobilitierung oder Herabwürdigung handelt, bleibt aufgrund der an dem Porträt versammelten widersprüchlichen Merkmale und Erzählungen unklar.

Beispiel: Mona Lisa

Als ein vergleichbares Beispiel ist Leonardo da Vincis „Mona Lisa“ (Abb. 3) in Betracht zu ziehen, die als das berühmteste Werk der Kunstgeschichte gilt. In den Werken der Renaissance sind Charakteristika und Thematisierungen zu sehen, die mit der Antike verglichen werden können. Das französische Wort Renaissance bedeutet „Wiedergeburt“ und in der Kunstgeschichte die Wiederbelebung der Antike, in der viele Werte der Antike gesucht wurden, z. B. Humanismus, Selbstbestimmung, Individualität usw. (*Dresden, 1967, S. 48 f, S. 221 ff*). Eine in einem Stuhl auf dem Balkon sitzende Frau, die die rechte Hand auf die linke lehnt, sie blickt den Betrachter an, deutet ein rätselhaftes Lächeln an und ist ohne Augenbrauen dargestellt. Sie trägt einen transparenten Schleier und ein faltenreiches Kleid, das teilweise auf die linke Schulter gelegt ist. Auf dem Hintergrund ist eine wirklichkeitstreue Landschaftsdarstellung zu sehen. Nach der Zeit des Mittelalters war eine solche Darstellung nicht ganz selbstverständlich. Sie kann als eine Wiederfindung der Natur und der humanistischen Werte, die durch die mittelalterliche Metaphysik und die Werte des Mittelalters dominiert wurden, reflektiert werden (*ebd.*). Auf der anderen Seite ist das Porträt der Mona Lisa nicht als eine mustergültige Ausprägung der damaligen Zeit zu betrachten. Mit anderen Worten: Einerseits offenbart die Mona Lisa Inhalte, die das Menschenbild in das Zentrum der Welt hochstufen. Dies kann in der Renaissance als eine hochgeachtete Darstellungsweise und als Rückkehr zu antiken Werten, in denen die Stellung und Selbstbestimmung des Menschen durch seine individuelle und idealisierte Attitüde in Erscheinung treten, angesehen werden (*ebd., S. 63 ff*). Solche aufklärerischen Werte waren für die griechischen Philosophen der Antike bekannt (*ebd.*). Andererseits wird das Bild der Mona Lisa trotz seiner Bekanntheit immer noch mit der Frage



Abb. 3: Leonardo da Vinci „Mona Lisa“, Öl auf Holz, 77 x 53 cm, 1503-1506, Musée du Louvre, Paris. Foto (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado.

konfrontiert, ob es ein Porträt ist, da die Abbildung weiterhin Rätselhaftes enthält. Es gibt zahlreiche Theorien, die sich mit der Identität des Porträts und mit seiner Ästhetik beschäftigen. Z. B. ist die Klärung der Frage, ob es sich um die Florentinerin Lisa del Giocondo handelt, trotz der hohen Wahrscheinlichkeit noch unsicher. So existieren auch Thesen, die für die Meinung stehen, dass die Mona Lisa Da Vincis Mutter sein solle (Sidorova, 2017, *eine Internetqu.*). Eine weitere These stammt von Roberto Zapperi, dass es sich um Pacifica Brandani aus Urbino handle. Giuliano de Medici war in sie verliebt, sie sei von ihm mit einem unehelichen Sohn schwanger gewesen und bei seiner Geburt gestorben (AP: 2009, *eine Internetqu.*). Für den geborenen Sohn, der seine Mutter nie gesehen hat, sei Da Vinci mit einem idealisierten Porträt einer Mutter beauftragt worden (*ebd.*). Die Aura der Mona Lisa ist trotz veränderter Schönheitsideale im Laufe der Zeit nie degeneriert worden. Das Bild bewahrt seine Besonderheit und Rätselhaftigkeit immer noch (vgl. Clark, 1969, S. 109 ff).

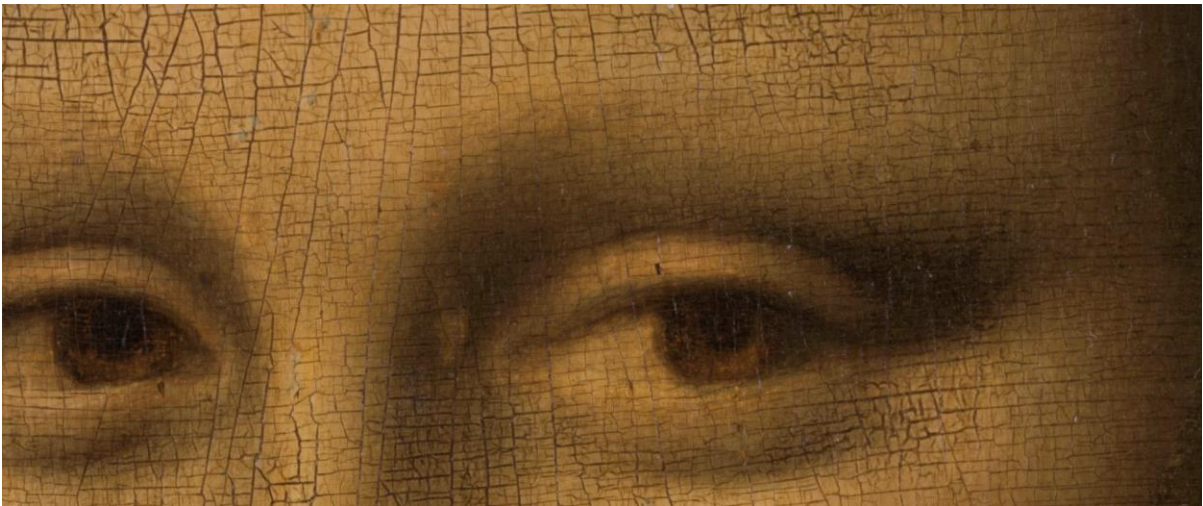


Abb. 4: Die Mona Lisa (ein Ausschnitt).

Die beiden Porträts stammen einerseits aus verschiedenen Zeiträumen, politischen und sozialen Hintergründen. Andererseits können an den beiden Porträts Gemeinsamkeiten gefunden werden. Die Korrespondenzen zwischen der Individualität der Porträtierten und der Subjektivität der Künstler sind zu betrachten, die die Diskussion über die beiden Werke bereichert haben. Sowohl bei Themistokles als auch bei Mona Lisa gilt es als unsicher, ob diese Personen abgebildet worden sind oder nicht. Vor allem zeigt sich bei der Mona Lisa eine ähnliche Physiognomie, die auch in anderen Figurendarstellungen Da Vincis, z. B. Engel, Heilige und weitere, gefunden werden kann. Das heißt, Da Vinci hebt eine bestimmte Mimik, Gesichtszüge und Schönheitsideale hervor, die auf zahlreichen männlichen und weiblichen dargestellten Personen wiederzuerkennen sind. Andererseits könnten Züge auf dem Gesicht der Mona Lisa auf mögliche Krankheiten verweisen, z. B. die beiden Flecken vor dem linken Auge auf eine diagnostizierte Hyperlipidemie (Abb. 4). Diese können wiederum als

individuell betrachtet werden, so wie es sich bei dem Portrait von Themistokles um Züge handelt, die im Vergleich zu dem idealisierten Porträt des Staatsmannes Perikles, Themistokles Zeitgenossen, als fraglich wahrzunehmen sind. Bei den Schönheitsidealen, den individuellen Zügen und Physiognomien der beiden Porträts ergibt sich ein rätselhafter Ausdruck. Forscher, Kritiker und Historiker sind noch immer beschäftigt, weitere Ideen, Inhalte, Wissen sowie psychologische und subjektive Interpretationen herauszufinden (vgl. Zöllner, 2003, S. 245). Ob Themistokles als Held oder Verräter dargestellt ist, die Mona Lisa als eine echte Person oder eine Vorstellung Da Vincis, die froh oder traurig ist, bleibt als korrespondierender Ausdruck, durch den die Fantasie des Betrachters angeregt werden kann. Beide Porträts haben Inhalte aus der Natur aufgenommen, dadurch erscheinen die Portraitierten nicht als Übermenschen. Sie vermitteln auf diese Weise keine bestimmten mythologischen oder religiösen Aussagen und grenzen sich damit vom alten problematischen Begriff der Rasse bei den alten Griechen ab. Mit anderen Worten: Es handelt sich um zwei Welten, die sich auf einen kontinuierlichen Streit beziehen, der nie durch eine vollkommene Synthese beendet werden konnte.

Experiment: Porträts

Von der Rätselhaftigkeit solcher Porträts kann bis heute künstlerisch gelernt werden. Dabei geht es nicht um eine Nachahmung solcher rätselhaften Porträts und daher eine geplante Rätselhaftigkeit, sondern vielmehr um eine Rätselhaftigkeit, die sich mithilfe einer künstlerischen Methodik mittelbar ergeben kann. Denn bei dem Rätselhaften der beiden oben beschriebenen Porträts (Abb. 1 - 4) könnte der Zufall eine Rolle gespielt haben.

In der heutigen Zeit können postmoderne Schönheitsideale, die sich unter dem Begriff Kulturalismus einstufen lassen und mit dem Begriff Rasse verglichen werden können, gefunden werden. Solche angestrebten Ideale werden anhand von experimentellen Porträts kritisch behandelt. In dem Gestaltungsprozess und der künstlerischen Verhaltensweise kann ein solches Identitätsstreben spätkapitalistischer Spaßgesellschaften untersucht, befragt und überwunden werden. In diesem Zusammenhang werde ich mich auf ein eigenes künstlerisches Projekt (vgl. Al-Azzam, 2021, S. 43) beziehen, das im Kunstunterricht konzipiert werden kann. In diesem Projekt geht es nicht nur um Handwerk und Technik, sondern um eine Chance, über heutige Identitäten und Werte nachzudenken, sich mit bestimmten Problemen wie Reinheit, Rassismus und Kulturidealen auseinanderzusetzen und eine andere Denkweise während des künstlerischen Schaffensprozesses und der Betrachtung zu verwenden bzw. weiterzuentwickeln, die an eine transkulturelle Bildung appellieren kann.

Entstanden sind Porträts (Abb. 7 - 9), die nicht nach bestimmten Personen modelliert und gemalt wurden, das heißt „Porträts ohne Modelle“. Anhand dieses Themas widme ich mich der folgenden Frage: Kann die transkulturelle Kunst ein Beispiel bzw. eine Übung für transkulturelle bzw. moralische und antirassistische Bildung sein?

Meine interkulturelle Erfahrung steht im Vordergrund meiner Skulpturen, indem meine unterschiedlichen Erfahrungen zwischen Ost und West eine Chance für eine reiche Konstruktion sein können. Das Gesehene, Gelernte und Erfahrene in den verschiedenen Kulturen kann Teil einer künstlerischen Erzählung werden. Traditionelle Kleidung, Schmuck, Naturbeobachtungen, Wissenserwerb, Symbole, Werbung, Logos usw. können an der Konstruktion teilnehmen und von dem Kunstobjekt gebraucht werden. Ich kam nach Deutschland mit großen Wünschen und Träumen und meine Erfahrung ist von Enttäuschungen geprägt worden. Europa, das ich als das Paradies und den platonischen Staat betrachtete, lässt sich mit meiner Traumvorstellung nicht vergleichen. In Deutschland ebenso wie in Jordanien herrscht noch das Extreme und lassen sich Ideologien und Denkfehler finden, z. B. Rassismus, Fundamentalismus, Dogmatismus etc. Obwohl beide Kulturen sich in der Postmoderne finden und die arabische von der westlichen Kultur dominiert ist, gibt es Unterschiede, Widersprüchlichkeiten bzw. Doppelmoral und stehen beide Kulturen für unterschiedliche Geistigkeiten. Die östliche Kultur sehnt sich nach Religiosität und Spiritualität und die westliche nach Wissenschaftlichkeit und Rationalität, wobei in den beiden Kulturen viele Phänomene auftauchen, die widersprüchlich sind, z. B. Re-Orientalismus in dem islamischen Kulturraum und Fundamentalismus in der westlichen Kultur. Solche Ideologien werden mittelbar und unmittelbar durch Bilderwerbungen des Tourismus und der Politik verwendet und abgelesen. Idealisierte Menschenbilder sollen bestimmte verlorene kulturelle Werte vermitteln. „Orientalische“ Frauen mit fantasiehaften Kostümen sollen westliche Touristen anlocken und politische Persönlichkeiten zeigen sich durch alte griechische Ideale, die meistens rechte Parteien vertreten.

Ich habe aufgrund dessen angefangen, Materialien und Ideen für meine Skulpturen zu sammeln. Während der Recherche bin ich auf die Idee gekommen, Schaufensterpuppen umzugestalten, da ich mich sehr intensiv mit dem Begriff „Spätkapitalismus im digitalen Zeitalter“ beschäftigt habe und der Frage nachging, wie dieser die Schönheitsideale und den Antagonismus östlicher und westlicher Kulturen durch die Digitalisierung, trotz ihrer großen Vorteile, beeinflusst.



Abb. 5 & 6: Schaufensterpuppe vor und während des Arbeitsprozesses.

Schaufensterpuppen lassen sich im Zusammenhang mit den postmodernen westlichen Schönheitsidealen von Topmodels und Stereotypen, mit gesundem Körper und sportlichem Aussehen betrachten. Andererseits können sie mit dem Alltag spätkapitalistischer Kulturen und dem Prestige ästhetischer Typen westlicher Kultur in Verbindung gebracht werden. Sie dienen als Werbemittel z. B. von Accessoires und Make-up-Marken (Abb. 5). Sie befinden sich im Schaufenster mit ihren postmodernen idealisierten Zügen und entsprechender Mimik, z. B. mit großen farbigen Augen, rundförmigem Mund und Schlankheit. Eine Schaufensterpuppe wird als positiv und gesund angesehen. Diese Merkmale sind bereits bei den griechischen Göttern zu erfahren, indem sie den Ausdruck einer Unsterblichkeit übermitteln sollten. Auf der anderen Seite wiederholen sich in der Alltagskultur die Schaufensterpuppen mit ihrer künstlichen inszenierten Erscheinung. In dieser ästhetischen Wiederholbarkeit lässt sich der Verlust der Individualität als ein Problem einer Warenindustrie, die die Menschenseinung und ihre idealen Vorstellungen beeinflusst hat, reflektieren, indem dadurch ein ästhetischer Konsensus herrscht. Auch in den außerwestlichen Kulturen zeigen sich die Puppen in den Vitrinen und parallel mit Hollywoods Ästhetisierungen können sie als ein Beispiel eines postkolonialen Phänomens wahrgenommen werden, indem sie heute in China produziert werden und mit ihren westlichen Schönheitsidealen als Vorbilder außerwestlicher Kulturen funktionieren. Mit den Schaufensterpuppen künstlerisch umzugehen, heißt auch, eine kritische und ethische Haltung gegenüber verschleierte Phänomenen eines „Überwachungskapitalismus“ weiterzuentwickeln.



Abb. 7: Hashim Al-Azzam „Rätselhafte Blicke I“. Plastik, (Schaufensterpuppe, Leder, Stoff, Münzen, Pappmaché, Öl/Acryl, Harzlack, Spachtelmasse), 2014. Foto: (C) Hashim Al-Azzam.

Das schrittweise Vorgehen dieses Experiments gestaltete sich anders als bei meinen anderen Experimenten, da die Suche nach Materialien und weiteren Elementen in einer Relation zu den Schaufensterpuppen, ihrer Ästhetik und Funktion stattgefunden hat. Im Verlauf meiner Recherchen kam ich auf die Idee, bestimmte Gegenstände aus dem Alltagsleben meiner Tradition mit den Schaufensterpuppen zusammenzusetzen und zu sehen, was dann passieren würde. Als eine Konstruktion anderer Art kann diese Zusammensetzung der Materialien beschrieben werden. Ich habe die Puppen mit weißem Sprühlack gefärbt und danach mit weißer flüssiger Spachtelmasse feingestrichen, damit die Öl- und Acrylfarbe festgehalten werden konnten. Die Augen und die anderen Gesichtszüge sind gemalt worden. Schmuck und Kleider bestehen auch aus unterschiedlichen gesprühten und gespachtelten Materialien (z. B. Stoff, Leder, Kunststoff, Münzen, Chips) (Abb. 6), die verfremdet und farbig behandelt worden sind. Die Schichtungsweise der Materialien ist intuitiv-konstruktiv weiterentwickelt worden. Das heißt, die Materialien sind nicht nach vorherigen Ideen oder Vorstellungen verbunden worden. Dies geschah durch ein blindes und zugleich reflektiertes Verhalten. Es lässt sich als ein rätselhaftes Handeln mit dem Kunstobjekt beschreiben, indem ich und das Kunstwerk in eine wechselseitige bzw. gegenseitige Beziehung treten konnten. Ich habe ohne Vorwissen getastet und bewusst beurteilt. Später habe ich das Gefühl gehabt, dass das Kunstwerk mir neue Wege, Möglichkeiten und Lösungen zeigt. Anders gesagt, das Kunstwerk bietet Anfänge von Erzählungen an, denen ich folgen und die ich materiell sowie technisch objektivieren sollte. Diese

Notwendigkeit des Kunstwerkes konnte ein benötigter Gegenstand oder Pinselstrich sein. Die Herausforderung bestand auch, dass das Kunstobjekt handwerklich bedient werden konnte. Diese Methodik ist nicht neu und wurde von Künstlern (Da Vinci, Kandinsky und Beuys) und Philosophen (Adorno) rezipiert, um eine gewisse Naturnachahmung zu erreichen. Eine Verbindung zwischen Porträtdarstellung und Naturnachahmung klingt ungewöhnlich, obwohl damit bereits von Da Vinci experimentiert wurde. Leonardo da Vinci hat die Haare mancher Figuren nach den organischen Kräften, Bewegungen, z. B. Wasserstrudel, und dem Wachstum von Naturlebewesen, z. B. Pflanzen usw., entworfen und gemalt (Clark, 1969, S. 156 ff; Müntz, 2012, S. 105 f).³



Abb. 8 und 9: Hashim Al-Azzam „Rätselhafte Blicke II & III“. Plastik, (Schaufensterpuppe, Leder, Stoff, Münzen, Pappmaché, Öl/Acryl, Harzlack, Spachtelmasse), 2014. Foto: (C) Hashim Al-Azzam.

Eine solche Darstellung hat nicht mit einer Selbst-Porträtierung oder Darstellungsidealen zu tun, sondern mit einem Plastizieren des Inneren, wenngleich sie sich an einer Inszenierung und Konstruktion aus eigener Biografie und eigenem Wissen orientiert. Ein Portraitieren des Selbst geschieht durch eine Verschmelzung zwischen dem Künstler-Subjekt und dem Kunstobjekt. Dies kann als kontinuierliche kritische und affirmative (bejahende) Relation zwischen Sender und Empfänger bezeichnet werden, wo die Grenzen zwischen Sender und Empfänger verschwinden. Die Skulpturen hegen den Anspruch, eine metakognitive Wahrnehmung anzubieten, indem ich über mein Denken zu denken, meine Gefühle zu fühlen und zu beurteilen angeregt wurde. Ferner können die

³ Hierzu auch Beispiele: Sintflut, 1517/18, Grotteske Figur, 1500/06 und Kopf der Leda, 1505/06, (von Holst, 2019/20, eine Internetqu.).

Skulpturen eine meditative Achtsamkeit anbieten, wo das Hier und das Jetzt gedanklich wiedergefunden werden können, indem Künstler und Betrachter von einem „Mindwandering“ entzogen werden (vgl. *Scobel, 2020, Youtube*). Östliche und westliche zeitgeschichtliche, geist- und kunstgeschichtliche Zusammenhänge lassen sich auch entziffern, sind aber mit der Empfindung verschmolzen. Es kann beispielsweise von der Aufklärung ein Bezug zur skulpturierten Frauendarstellung und von der Meditation ein Bezug zu den Abstraktionen an den Plastiken, die eine meditative Wahrnehmung veranlassen können, gefunden werden.⁴ Mit anderen Worten: Die Plastiken (Abb. 7 – 9) bieten ein gefühltes Wissen und ein reflektiertes Gefühl an, dadurch tritt die Kunst als eine Bildungsquelle hervor. Von diesem permanenten Dialog hat bereits Joseph Beuys gesprochen und diesen anhand des umgedrehten Stabes symbolisiert. Beuys bezeichnet diesen Prozess als eine „Reflexion“ (vgl. *Buschkühle, 1997, S. 126 f*). In diesem Experiment zeigt sich ein neuer Sinnzusammenhang von differierenden Motiven, Gegenständen und Farbaufträgen, die vom Geist des Kunstwerkes und seiner Notwendigkeit benötigt wurden. Das Resultat lässt sich verstehen als rätselhafte Porträts, die vom Betrachter ein ganzheitliches Denken anstrengen.

Der Subtext

„Erkenne dich selbst“ ist das Zitat von Chilon von Sparta, das am Apollotempel von Delphi stand. Es sollte heißen: Vergiss nicht, dass du kein Gott bist! Der Mensch ist sterblich und kann den Tod und seine Sorge nicht überwinden. Er ist für sein Leben und seine Bildung verantwortlich, wo er seine Individualität weiterentwickeln kann. Dazu gehören sein Leiden und Träume. Er kann sich von der Wirklichkeit nicht trennen und ist mit der Natur verbunden, indem er den Tod nicht besiegen kann. Er bleibt von den Naturgesetzen anhängig, obwohl er sich danach sehnt, sie zu beherrschen. Diese Aussage scheint mir mit Heideggers Sorge-Philosophie vergleichbar zu sein. Heidegger hat vom existenziellen Streit zwischen Himmel und Erde, der in den existenziellen Dimensionen der Kunst gefunden werden kann, gesprochen.⁵ Obwohl die beiden Porträts von Themistokles und Mona Lisa als Individuen und nicht als rein ideal wahrzunehmen sind, können dabei Bezüge von idealisierten

⁴ „Orient“ und „Okzident“ sind die benachbarten Kulturen, die sich in einem permanenten Streit befinden und sich gegenseitig als bedrohlich wahrnehmen, einander aber vielseitig beeinflusst haben.

⁵ Heidegger hat vom „Geviert“, in dem eine Welt erzeugt wird, gesprochen. Die Rede sei, wo die Erde eines der >>Vier<< der Vierung sei: Erde und Himmel, Sterbliche und Göttliche (vgl. *Vattimo, 1985, S. 77*). Alle Vier sind voneinander abhängig und zugleich streiten sie sich gegenseitig. Sie lassen sich als Himmel und Erde sowie Vergangenheit und Zukunft interpretieren (vgl. *Maas, 2015, S. 198*). Heidegger schreibt: „Sich-Vorweg im Schon-sein-in als Sein-bei“ (zit. n. *Buschkühle, 2017, S. 160*). Diesen außergewöhnlichen Satz hat Heidegger in Bezug auf seine philosophische These geschrieben, dass der Mensch durch seine Sorge, durch seine Angst vor dem Tod, vor seiner Sterblichkeit, seine Zukunft gestaltet und sich auf sie richtet. Das Leben ist seine Sorge und wird dadurch verändert. Alles, was um den Menschen herumsteht, wird von ihm und durch seine Sorge handelnd bewältigt (*ebd.*). Dies kann ohne die Vergangenheit bzw. ohne geschichtliche Bezüge und Traditionen nicht geschehen, die Teil seines Lebens sind und auf ihn Einfluss nehmen. Handelnd kann das erreicht werden, indem die anderen und die Dinge seinen Bezug gewinnen, bei denen er ist (*ebd.*).

Zügen reflektiert werden. Während Themistokles mit zerschlagenen Ohren eines Athleten und Mona Lisas diagnostizierte Krankheit erscheinen, zeigen sie sich doch durch selbstbewusste Haltungen, selbstbestimmte Darstellungen und Empathie, die von den griechischen Idealen beibehalten wurden. Bei Themistokles Bildnis wurde etwas von den Idealen der Götter bzw. Halbgötter hineingesetzt (z. B. Stärke und heldenhafte Erscheinung) und die Mona Lisa lässt sich von den mittelalterlichen Antiidealen befreien und auf die Schönheit der Antike zurückführen. An den beiden Porträts können ideale⁶ bzw. göttliche und zugleich individuelle Züge, existenzielles Leiden und Sorgen interpretiert werden. Anders ausgedrückt: Zwischen diesen widersprüchlichen Dimensionen lässt sich eine rätselhafte Dimension empfinden. Diese Rätselhaftigkeit kann ein Grund für die umstrittenen Meinungen sein.

Heute und in den heutigen Krisen wird die Renaissance bzw. die Aufklärung immer noch als Ziel, das nie erreicht worden ist, angesehen. Denn in dem heutigen digitalen Zeitalter geht die Balance zwischen Verstand und Gefühl verloren, die in der Kunst in eine wechselseitige Inspiration und Ergänzung gebracht werden kann. Kunst kann aufgrund dessen und in diesen Krisen als eine Bildungsquelle, in der solche Balance experimentiert und geschult wird, intervenieren. Das hat bereits Schiller durch seine berühmte Aussage angekündigt: „Der Mensch [...] ist da nur ganz Mensch, wo er spielt“. (*Schiller, 1795, 15er Brief*). Das heißt, der Mensch ist da nur ganz Mensch, wo er künstlerisch gestaltet, indem in der Kunst Stoff- und Formtriebe gemischt werden. Mit der Schönheit kann der Mensch spielen und dadurch seine Fähigkeiten weiterentwickeln. In Schillers Briefen wird die ästhetische Erziehung des Menschen thematisiert und wird das Spiel des freien Subjekts gefunden und rezipiert. Darauf hat sich Adorno später bezogen, indem dieses Spiel in der Kunst zur Naturnachahmung geführt werden kann. Adorno hat von einem Wechselspiel zwischen Mimesis und Konstruktion gesprochen, mit dessen Hilfe das Naturschöne an sich nachgeahmt werden kann. Das ist ein zwischen Intuition und Vernunft entwickelter künstlerischer Habitus. Zwischen Zufall und kritischer Beurteilung kann sich das Kunstwerk weiterentwickeln und zu einem Naturcharakter gelangen, der mit der Rätselhaftigkeit der Musik angeglichen werden kann. Das Resultat ist eine Synthesis zwischen Form und Gefühl, Material und Gedanke, die in einem permanenten Wechselspiel und in einer dialektischen Bewegung bleibt.

⁶ Idee stammt vom griechischen Wort „idein“ und bedeutete Sehen, Erkennen, Ansehen und ursprünglich den sinnlichen Anblick sowie den Anblick des inneren Wesens (vgl. Müller, 1962, S. 68). Bei Platon sind Ideen als vollkommene, unveränderliche, übersinnliche Urbilder und als metaphysische Realität zu verstehen, wovon die sinnlichen Erscheinungen nur Nachbilder sind (vgl. Müsse, o. J., eine Internetqu.). Die Idee des Schönen wird z. B. als das Schöne an sich verstanden (vgl. Stiller, 2013, S. 4). In dem Werk „Das Gastmahl“ beschreibt Diotima das Wesen der Schönheit im Einklang mit Platons Lehre, dass es ewig Seiendes und Unveränderliches sei, das weder wächst noch hinscheidet“ (vgl. Eckstein, 1966, S. 100 ff; hierzu auch Benardete, 1993, S. 80 ff; vgl. Bernert, 2013, eine Internetqu.).

„Formgefühl ist zugleich blinde und verbindliche Reflexion der Sache in sich, auf welche sie sich verlassen muß; die sich selbst verschlossene Objektivität, die dem subjektiven mimetischen Vermögen zufällt, das seinerseits an seinem Widerspiel, der rationalen Konstruktion, sich kräftigt. Die Blindheit des Formgefühls korrespondiert der Notwendigkeit in der Sache“, sagt Adorno (*zit. n. Buschkühle, 2007, S. 129*).

Einerseits gilt das Mimetische als ein unbewusstes, schnelles, emotionales, instinktives, blindes Verhalten, andererseits wird für diesen Gedanken oder Geistesblitz ein rationaler Sinn gefunden, als ob es sich um eine vorbereitete Entscheidung handeln würde. Diese Dialektik wurde bereits von Kandinsky hervorgehoben und philosophiert. Kandinsky hat immer wieder von einer „inneren Notwendigkeit“ gesprochen, die das Objekt von dem Künstler-Subjekt verlangt, die eine Eigenschaft des Kunstwerkes sein wird und seinen Inhalt bereichert (*vgl. Kandinsky, 1970*). Mit dieser Verhaltensweise sind die Skulpturen konstruiert und transformiert worden. Daher fühle ich mich von Kandinsky und Adornos Philosophien angesprochen. Die Plastiken lassen sich als transkulturelle Porträts beschreiben, indem sie aus kulturellen Kontrasten und Gegenschaften bestehen und zwischen kulturellen Gegensätzlichkeiten entstanden sind. Beduinische Kleider, Schmuck und Tattoos sind mit westlichen Zügen und postmodernen Idealen zusammengesetzt worden. Die Plastiken sind auch farbig behandelt worden (*vgl. Al-Azzam, 2021, S. 114 f*) Dies ist als Gegenentwurf zur postmodernen Oberflächlichkeit der Spektakel und der ideologischen Verführung von Fundamentalismus, Nationalismus usw. zu beschreiben. Dadurch erreicht das Kunstwerk seine Individualität und Tiefe, im Gegensatz zu postmodernen oberflächlichen, klischeehaften Erscheinungen. Nietzsche, der sowohl die Künstler der Moderne als auch der Postmoderne beeinflusst hat, hat vollkommen recht, wenn er deklariert: „Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens.“ (*Zit. n. Walter, 1985, S. 47*)

Moralische Bildung und kunstpädagogische Aspekte

Anhand dieser Experimente vertrete ich eine künstlerische Haltung, die sich an einer ganzheitlichen Denkweise orientiert. Diese bewegliche Denkweise wird während des Gestaltungsprozesses und bei der transformierten Form hervorgerufen. Zwischen dem Wissen und Nichtwissen lassen sich Ideen und Erzählungen wegen eines Sinnzusammenhangs des Kunstobjektes rational und intuitiv in Beziehung setzen. Joseph Beuys hat von der plastischen Theorie „Chaos – Bewegung – Form“ (*vgl. Stiller, 2013/2014, S. 3 ff*) gesprochen, die heute viele Impulse hat. Aus dem Nichts eine Wärme herausholen und sie schöpferisch formen. Durch dieses Projekt habe ich mich beispielsweise für bestimmte Fragen und Auseinandersetzungen interessiert, z. B. Identität, kulturelle Krisen, postmoderne Ideale und Reinheit, Hochkulturen und Kulturen der sog. Dritten Welt, die mit dem

Akademismus und seinen Einschränkungen nicht zusammenhängen. Ich habe kein Foto oder Muster nachgeahmt bzw. porträtiert, sondern mich mit Porträts befasst, die ich nie gesehen habe und die dadurch zugleich keine direkte Aussage zeigen. Sie zeigen zwar vieles von Wissenserwerb, Erfahrungen und weitere Zusammenhänge, die aber mittelbar im Subtext einfließen. Anders ausgedrückt: Das Kunstobjekt überwacht die Krisen seiner Zeit, die Notwendigkeit seiner Räumlichkeit bzw. seiner Umgebung und die Sorge des Schaffenden und empfängt dessen Wissen mittelbar in sich. Es zieht von dem Künstler-Subjekt alles heran, was dieses will, insofern die dominante Rationalität des Subjekts deaktiviert wird und der Künstler sich intuitiv auf das Kunstwerk einlässt. Dies ist das Moment, in dem das Künstler-Subjekt dem Kunstobjekt und seinen ergebnen erzählerischen Wegen folgt und darauf künstlerisch reagiert. Es kann als ein blindes Tasten beschrieben werden, das wieder kritisch korrigiert wird. Durch dieses Wechselspiel zwischen intuitivem Verhalten und rationaler kritischer Beurteilung kann eine naturähnliche Darstellung gelingen. Anders ausgedrückt: Die moderne Kunst hat neue Erzählungen, Verhaltensweisen und Thematisierungen mitgebracht, die als friedlich bzw. antiideal und antiideologisch schlechthin betrachtet werden können. Auf den Plastiken ist ebenso keine religiöse Symbolik und kein Streben nach Vollendung zu erkennen, sondern sind andere Erzählungen wahrzunehmen. In seinem Buch „Das postmoderne Wissen“ hat Lyotard zwischen den großen und den kleinen Erzählungen unterschieden und vom Ende der großen Erzählungen gesprochen. Die großen Erzählungen sind im Sinne von Lyotard auf religiöse, wissenschaftliche, philosophische, politische Inhalte hingesteuert, die in der Moderne Wahrheitsansprüche, Allgemeingültigkeiten und oberste Prinzipien vom Subjekt verlangten und beispielsweise die Themen der Kunst waren sowie die künstlerische Erzählung dominierten und instrumentalisierten (z. B. Gott, Vernunft, Systemtheorie, marxistische oder sozialistische Gesellschaftstheorien etc.) (vgl. Lyotard, 1994). Dies kann später bei den Impressionisten nachvollzogen werden, indem sie sich für die Kräfte der Natur interessierten und auf die großen Erzählungen verzichteten. Solche abstrakten Ausdrucksweisen zeigen sich an den Porträts als Teil ihres Subtextes und zugleich als Farbpigmente und Pinselstriche, die an sich reflektiert werden können. Künstlerische Erzählung befreit sich von den Grenzen der Disziplinen und schließt Emotionen, persönliche Erfahrungen, wissenschaftliche Erkenntnisse, technische und institutionelle Kompetenzen und moralische Reflexionen mit ein (vgl. Buschkühle, 2007, S. 51). Das heißt, als eine farbig-empfindsame, konkret-gedachte Wahrnehmung ergibt sich eine essenzielle Rätselhaftigkeit. Sie gilt auch als eine Reaktion auf die großen Erzählungen der heutigen Ideologien, die durch die digitalen Medien profitieren.

Von solchen porträtähnlichen Plastiken, die einen Naturcharakter haben, hat sich das Rätselhafte ergeben, das einen offenen dialektischen Charakter hat. Es verlangt ein bewegliches Denken, weil es

einen konfrontierenden Charakter hat. Es lässt sich auch sagen, ein friedliches, antirassistisches Denken wird gebildet und geübt. Das Problem der Rasse und der Hass des Fremden kehren zur Antike zurück. So beschrieb Heraklit die Seele der Barbaren, die durch die ‚Wahrnehmung den Verstand nicht geschult haben‘: „Schlimme Zeugen sind Augen und Ohren den Menschen, sofern sie barbarische Seelen haben.“ (zit. n. Jüthner, 1923, S. 8) Einem Barbaren fehle es, so Heraklit, an einer geistigen Schulung. Sie seien ungebildet, roh, abergläubisch, ungeschickt, unverständlich und dumm (vgl., ebd.). Für dieses Problem hat der Sophist Antiphon die Natur als Nachweis hervorgehoben und sie als Lehrquelle rezipiert, indem er im Gegensatz zu Heraklit betont: „Von Natur aus sind wir alle in jeder Hinsicht gleichermaßen geschaffen ebenso Barbaren wie Hellenen zu sein.“ (zit. n. ebd., S. 17) Die Sophisten schafften es zwar nicht, die Kluft zwischen Ost und West zu überbrücken, aber die Idee von Freiheit und Gleichheit existierte dennoch (vgl. ebd.). Wie oben erwähnt, hat Da Vinci mit einem naturähnlichen Habitus angefangen, indem er die Haare seiner Figuren nicht nach Modellen malte, sondern nach Naturgegenständen (wie Wasser und Blumen) (Müntz, 2012, S. 105 f). In diesem Sinne hat sich Da Vinci nicht als Naturnachahmer verstanden, sondern vielmehr als Künstler, der eine parallele Welt zur Natur schaffen und gestalten wollte. Kandinsky hat danach versucht, die Kunst mit der Natur zu parallelisieren, aber mit anderen künstlerischen Mitteln. Dergestalt hat später auch Beuys anhand seines erweiterten Kunstbegriffs weiterentwickelt. Die Frage ist, was diese Künstler dadurch finden wollten. Alle drei Künstler haben von Verhaltensweisen und ihren pädagogischen Dimensionen gesprochen und diese erahnt. Was kann in diesem künstlerischen Handeln gelernt werden?

Das Pragmatische hat heutzutage den Vorrang und versucht, vieles zu dirigieren, sogar menschliche Erscheinungen und Idealvorstellungen. Eine Beschränkung auf das Äußere bzw. Körperliche und das Interesse an den äußerlichen Idealen wird heutzutage digital überwacht, für das Subjekt bestimmt und dadurch werden die geistigen Fähigkeiten degradiert (vgl. Zuboff, 2020). Stattdessen sollten meines Erachtens die geistigen Fähigkeiten und ein plastisches Denken gebildet bzw. geformt werden, welches vom heutigen Bildungssystem „PISA“ ausgeklammert wird. Die PISA-Studien steuern alles, was die Kulturindustrie benötigt, und versuchen, die Fantasie, die durch die Kunst weiterzuentwickeln ist, schlummern zu lassen, als ob sie sagen würden, alles, was das Subjekt von Fantasie und Wünschen braucht, wird von der Technik erfüllt. Davor hat schon Adorno gewarnt, indem er voraussah, dass es bei der Kulturindustrie und Massenkultur um eine „Pseudoindividualität“ und nicht um Subjekte und deren individuelle geistige Fähigkeiten geht (vgl. Ritsert, 2014, S. 2). Im Kunstgestaltungprozess geschieht hingegen eine Verschmelzung zwischen Künstler-Subjekt und Objekt, wo die Grenzen zwischen Sender und Empfänger verschwinden können und dies zu einem schöpferischen Prozess wird. Mithilfe des Rätselhaften und Musikähnlichen wird das Subjekt

(Künstler und Betrachter) angestrengt, nachzudenken und zugleich zu empfinden sowie zu einer Selbstreflexion und Selbstkritik zu gelangen. Denn das Rätselhafte wirkt provokant gegenüber dem Wissen des Subjekts und seinem sprachlichen Ausdruck. Vollkommen kann es nicht mit Worten beschrieben werden. Große Zusammenhänge werden ebenso hervorgerufen, die auf die menschliche Existenz einen Einfluss ausüben. Anders gesagt, eine Antidogmatik des Denkens lässt den Künstler zum Suchenden werden, der seine Biografie im Mittelpunkt betrachtet, aus der sich der Subtext seines Kunstwerkes speist.

Philipp Hübl sagt in Anschluss an Untersuchungen, dass die Moral den Kern der Identität bilde und daher Menschen für identitätsschützende Denkfehler anfällig seien (*Hübl, 2019, S. 17*). Der Philosoph stellt auch fest, dass die Menschen grundsätzlich autonom seien, indem sie ihre Moral und politische Gesinnung überdenken könnten. Auf der anderen Seite machen sie von ihrer Selbstbestimmung zu selten Gebrauch (*ebd., S. 13*). Hübl hat herausgefunden, dass die Moral emotional, biologisch, polarisiert und eine Entscheidung ist. Beispielsweise stammen Angst und Ekel (Abscheu) gegenüber dem Fremden aus Emotionen, die die Menschen schützen und zugleich täuschen können. Sie haben viele ihrer moralischen Entscheidungen und Werte im Laufe der Zeit vernünftig weiterentwickelt, indem sie anders als ihre Vorfahren in der Steinzeit handeln können. Trotzdem gibt es nach Hübl noch moralische Konflikte, die die Gesellschaften und Kulturen spalten (*ebd., S. 12–19, 40–49, 101–111*). Antirassismus und Transkulturalität lassen sich mit kreativer Ethik verbinden. Kreative Ethik kann durch die permanenten Prozesse, Wechselspiele und Korrespondenzen der Kunst bzw. der Plastik gebildet werden, indem das Denken und das Handeln bzw. Achtsamkeit und Empathie, kritische Reflexion und Einfühlung balanciert werden und sich wechselseitig korrigieren. Sowohl während des Arbeitsprozesses als auch während der Betrachtung sind solche geistigen Aktivitäten und Bildungsprozesse möglich und für eine transkulturelle und moralische Bildung relevant. Dadurch können meines Erachtens Denkfehler und kulturelle Starrheit überwunden werden. Mit anderen Worten: Es handelt sich in solchen plastischen Gestaltungsprozessen um ein ganzheitliches bewegliches plastisches Denken, das für eine existenzielle Kreativität des Subjekts, seine Lebensführung, sein soziales Leben und seine ethischen Urteile wesentlich ist.

Literaturverzeichnis

AL-Azzam, Hashim: Plastik als transkulturelle Erfahrung. Vom künstlerischen Handeln zu transkulturellen Prozessen, (Schriften zur Kunstpädagogik und Ästhetischen Erziehung Band 11), Hamburg 2021.

AL-Azzam, Hashim: Korrespondenz als Ausdruck. Plastik und ihr naturähnliches Charakteristikum als eine Gelegenheit der Metakognition und transkulturelles Handeln im Gegensatz zu vergangenen und postmodernen Reinheitsstrategien in Bezug auf Beispiele von Leonardo da Vinci, in: Art-Dok [07.12.2020], unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7015> (abgerufen am 08.07.2021).

Benardete, Seth: On Plato's Symposium, hrsg. von M. Heinrich, München 1993.

Bernert, Jan: Platon und die Idee des Schönen, in: Paideia [10.10.2013], unter: <http://diepaideia.blogspot.com/2013/10/platon-und-die-idee-des-schonen.html> (abgerufen am 08.07.2021).

Blösel, Wolfgang: Themistokles und die athenische Politik. War der Held von Salamis ein Verräter?, in: Damals.de [21.05.2010], unter: <https://www.wissenschaft.de/magazin/weitere-themen/war-der-held-von-salamis-ein-verraeter/> (abgerufen am 08.07.2021).

Brock, Bazon: Wie bedingen sich Distanz und Menschenwürde?, in: Online-Focus, [24.04. 2021], unter: https://www.focus.de/magazin/archiv/kultur-wie-bedingen-sich-distanz-und-menschenwuerde_id_13230475.html (abgerufen am 08.07.2021).

Buschkühle, Carl-Peter: Wärmezeit. Zur Kunst als Kunstpädagogik bei Joseph Beuys, Frankfurt am Main 1997.

Buschkühle, Carl-Peter: Die Welt als Spiel II. Kunstpädagogik. Theorie und Praxis künstlerischer Bildung, Oberhausen 2007.

Buschkühle, Carl-Peter: Künstlerische Bildung. Theorie und Praxis einer künstlerischen Kunstpädagogik (Kunst und Bildung Band 14), Oberhausen 2017.

Clark, Kenneth: Leonardo da Vinci, Hamburg 1969.

Davey, Nicholas: Mnemosyne und die Frage nach dem Erinnern in Gadamer's Ästhetik, in: G. Figal, J. Grondin und D. J. Schmidt (Hrsg.), Hermeneutische Wege Hans-George Gadamer zum Hundersten, Tübingen 2000, S. 35–62.

Dresden, Sem: Humanismus und Renaissance, München 1967.

Fauth, Dorothee: Kunstlexikon, in: Hatje Cantz-Online-Magazin [02.06. 2005], unter: <https://www.hatjecantz.de/portraet-5050-0.html> (abgerufen am 08.07.2021).

Friebe, Georg: Rezension zu: Pferdemann und Löwenfrau. Mischwesen der Antike (15.12.2000 – 22.04.2001), München, in: H-Soz-Kult [13.05.2001], unter: <https://www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-74> (abgerufen am 27.07.2021).

Funke, Peter: Die Geschichte Staatenwelt in klassischer Zeit (500-336 v. Chr.), in: H. J. Gehrke und H. Schneider (Hrsg.), Geschichte der Antike. Ein Studienbuch, Stuttgart 2006, S. 129 – 194.

Garewicz, Jan: Schopenhauers Philosophie der Freiheit, in: D. Birnbacher, A. Lorenz und L. Miodoński (Hrsg.), Schopenhauer im Kontext. Deutsch-polnisches Schopenhauer-Symposium, Würzburg 2000, S. 13–22.

Heise, Gudrun: Schönheits-OPs: Die Amerikaner haben die Nase vorn, in: DW [15.04.2017], unter: <https://www.dw.com/de/sch%C3%B6nheits-ops-die-amerikaner-haben-die-nase-vorn/a-38396956> (abgerufen am 23.07.2021).

Hübl, Philipp: Die aufgeregte Gesellschaft. Wie Emotionen unsere Moral prägen und die Polarisierung verstärken, München 2019.

Huber, Hans-Dieter: Kunst als soziale Konstruktion, München 2007.

Jameson, Fredric: Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: A. Huysen und K. R. Scherpe (Hrsg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 45–102.

Jüthner, Julius: Hellenen und Barbaren. Aus der Geschichte des Nationalbewusstseins, Leipzig 1923.

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern 1970.

Maas, Renate: Diaphan und gedichtet. Der künstlerische Raum bei Martin Heidegger und Hans Jantzen, Kassel 2015.

Müller, Max und Halder, Alois (Hrsg.): Herders Kleines philosophisches Wörterbuch, Freiburg 1962.

Müntz, Eugene: Leonardo da Vinci. Volume 2, New York 2012.

Precht, Richard-David: Wer bin ich – und wenn ja, wie viele?, Eine philosophische Reise, München 2007.

Radi, Lamia: Schönheitsideal. Araberinnen wollen Angelinas Lippen, in: Der Tagesspiegel [14.11.2007], unter: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/schoenheitsideal-araberinnen-wollen-angelinas-lippen/1096548.html> (abgerufen am 23.07.2021).

Ritsert, Jürgen: Ist die Kulturindustrie eine Entmündigungsmaschine? In Memoriam Heinz Steinert, Frankfurt am Main 2014.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Stuttgart 1991/1795.

Schloemann, Johan: Die Falle des Themistokles, in: Süddeutsche [25.09.2020], unter: <https://www.sueddeutsche.de/leben/historie-die-falle-des-themistokles-1.5043845> (abgerufen am 08.07.2021).

Schulz, Walter: Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik, Weinsberg 1985.

Scobel, Gert: Achtsamkeit – was dabei im Gehirn passiert, in: Youtube [30.01.2020], unter: <https://www.youtube.com/watch?v=YvwZ9rRfK7Q> (abgerufen am 08.07.2021).

Sidorova, Anna: Identifizierte Mutter von Leonardo da Vinci, in: Gallerix.ru [31.05.2017], unter: <https://de.gallerix.ru/news/full/ustanovlena-lichnost-materi-leonardo-da-vinchi/> (abgerufen am 08.07.2021).

Stiller, Joachim: Die plastische Theorie von Joseph Beuys, (o. O), 2013/2014.

Wedepohl, Claudia: Aby Warburgs Begriff der ›Antike‹, Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte (FIB), hrsg. v. Müller E. & Picht B., in: E-Journal [01/07. JG.], Berlin 2018, S. 9-14.

Welsch, Wolfgang: Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder, Thüringen 1994. Herder 1877–1913: Band 18, unter: https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf (abgerufen am 27.06.2019).

Vattimo, Gianni: Das Ende der Moderne, Stuttgart 1990.

Von Holst, Christian: Leonardo da Vinci – Jahrtausendausstellung im Louvre – (24.10.2019 bis 24.02.2020), in: Christianvonholst.de, unter: <https://christianvonholst.de/62-leonardo-da-vinci-jahrtausendausstellung-im-louvre-24-oktober-2019-bis-24-februar-2020/> (abgerufen am 08.07.2021).

Vosskühler, Friedrich: Kunst als Mythos der Moderne. Kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Würzburg 2004.

Zöllner, Frank: Leonardo. Sämtliche Gemälde, Köln 2003.

Zuboff, Shoshana: Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus, Frankfurt/New York 2020.

Online Seiten

AP: Mona Lisa zeigt nicht Mona Lisa, in: HNA [15.10.2009], unter: <https://www.hna.de/welt/mona-lisa-zeigt-nicht-mona-lisa-zr-494197.html> (abgerufen am 23.07.2021).

Mona Lisa war die Mutter von da Vinci?, in: Bild [01.12.2014], unter: <https://www.bild.de/unterhaltung/kultur/mona-lisa/da-vincis-mutter-war-das-vorbild-38797780.bild.html> (abgerufen am 23.07.2021).

Viamus I: Porträts des 5. Jahrhunderts v. Chr. (o. J), in: Viamus.uni-goettingen.de, unter: http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/_uni/c/02/01/index_html (abgerufen am 08.07.2021).

Viamus II: Themistokles (o. J), in: Viamus.uni-goettingen.de, unter: http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/schule/g/a_03/11 (abgerufen am 08.07.2021).

Abbildungsnachweis

(Abb. 1) Themistokles, Marmor, Höhe 0,5 m, Breite 0,295 m, Tiefe 0,27 m, 5. Jahrhundert v. Chr., Ostia: Porträts des 5. Jahrhunderts v. Chr. (o. J), in: Viamus, unter: http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/_uni/c/02/01/index_html (abgerufen am 08.07.2021).

(Abb. 2) Themistokles (Halbprofil), Porträts des 5. Jahrhunderts v. Chr. (o. J), in: Viamus, unter: http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/_uni/c/02/01/index_html (abgerufen am 08.07.2021).

(Abb. 3) Leonardo da Vinci „Mona Lisa“, Öl auf Holz, 77 x 53 cm, 1503-1506, Paris. **Foto: (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado.**

(Abb. 4) Leonardo da Vinci „Mona Lisa“ (ein Ausschnitt). **Foto: (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado.**

(Abb. 5) Hashim AL-Azzam: Plastik als transkulturelle Erfahrung. Vom künstlerischen Handeln zu transkulturellen Prozessen, Hamburg 2021, S. 47.

(Abb. 6) Hashim AL-Azzam: Plastik als transkulturelle Erfahrung. Vom künstlerischen Handeln zu transkulturellen Prozessen, Hamburg 2021, S. 47.

(Abb. 7) Hashim AL-Azzam, Rätselhafte Blicke I: Plastik, (Schaufensterpuppe, Leder, Stoff, Münzen, Pappmaché, Öl/Acryl, Harzlack, Spachtelmasse). 40 x 35 cm, 2014. **Foto: (C) Hashim AL-Azzam.**

(Abb. 8) Hashim AL-Azzam, Rätselhafte Blicke II: Plastik, (Schaufensterpuppe, Leder, Stoff, Münzen, Pappmaché, Öl/Acryl, Harzlack, Spachtelmasse). 40 x 35 cm, 2014. **Foto: (C) Hashim. AL-Azzam.**

(Abb. 9) Hashim AL-Azzam, Rätselhafte Blicke III: Plastik, (Schaufensterpuppe, Leder, Stoff, Münzen, Pappmaché, Öl/Acryl, Harzlack, Spachtelmasse). 40 x 35 cm, 2014. **Foto: (C) Hashim AL-Azzam.**