

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Hana Saturková**

**Komentovaný překlad: Schön? Schön! – Schönheit  
in der zeitgenössischen Kunst**

(Commented translation: Beautiful? Beautiful! – Beauty  
in the contemporary art)

Vedoucí práce: PhDr. Tomáš Svoboda, Ph.D.

Praha 2013

Ráda bych vyjádřila poděkování PhDr. Tomáši Svobodovi, Ph.D. za cenné rady a inspirující podněty při vedení mé bakalářské práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 10. srpna 2013

podpis:

## **Anotace**

Bakalářská práce se zabývá překladem tří článků z německého časopisu *art – Das Kunstmagazin* a jejich odborným komentářem. Cílem je vytvoření takového překladu, který by mohl být publikován v obdobném českém periodiku zabývajícím se současnou světovou uměleckou scénou. Práce se skládá ze dvou stěžejních částí, z vlastního překladu a z komentáře na základě kontrastivního porovnání textů v německém a českém jazyce. Porovnání se realizuje v rovině gramatické, lexikální a syntaktické. Zároveň jsou v komentáři zohledněny překladatelské problémy a strategie, především podle definic Jiřího Levého. Komentář se opírá také o překladatelskou analýzu vnětextových a vnitrotextových faktorů podle Christiane Nordové. Zvláštní pozornost se soustředí na četné anglicismy, kompozita, ale i frazeologismy a metafory v textu, jejich fungování v jazyce originálu a jejich reflektováním v jazyce překladu.

**Klíčová slova:** kontrastivní lingvistika, komentovaný překlad, český jazyk, německý jazyk, současné umění, Yves Saint Laurent, Charlotte Posenenske

## **Abstract**

The thesis deals with the translation of three articles from German magazine *art – Das Kunstmagazin* and their commentary. The aim is to develop such translations that could be published in adequate scientific Czech magazine which deals with current world's art ambient. The thesis consists of two major parts: the translation itself and a commentary based on contrast comparison of Czech and German languages. The comparison implements grammatical, lexical and syntax aspects. The commentary reflects translational problems and strategies as were defined by Jiří Levý. The commentary is also based on translational analysis of extratextual and intratextual factors by Christiane Nord. Thesis exceptionally focuses on frequent anglicisms, composites, as well as phraseologisms and metaphors in the text and their functioning in the original language and the language of the translation.

**Key words:** contrastive linguistics, commented translation, czech language, german language, contemporary art, Yves Saint Laurent, Charlotte Posenenske



# OBSAH

<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>2. VLASTNÍ PŘEKLAD</b> .....	<b>8</b>
2.1 Krásné? No dobrá! – Krása v současném umění.....	8
2.2 Marakeš, mon amour .....	14
2.3 Skoncování se svým „já“ .....	18
<b>3. METODOLOGIE PŘEKLADU A PŘEKLADATELSKÉ POSTUPY</b> .....	<b>22</b>
<b>4. PŘEKLADATELSKÁ ANALÝZA PODLE CHRISTIANE NORDOVÉ</b> .....	<b>24</b>
4.1 Vnětextové faktory .....	24
4.1.1 Vysílatel textu a autor textu .....	25
4.1.2 Intence autora .....	25
4.1.3 Příjemce originálu, příjemce překladu .....	25
4.1.4 Médium .....	26
4.1.5 Místo a čas komunikace .....	26
4.1.6 Motiv a funkce textu .....	26
4.2 Vnitrotextové faktory .....	27
4.2.1 Téma a obsah textu .....	27
4.2.2 Presupozice .....	28
4.2.3 Výstavba a členění textu .....	28
4.2.4 Nonverbální prostředky.....	29
4.2.5 Jazykově-stylistické prvky (lexikum, syntax, suprasegmentální prvky).....	29
<b>5. KONTRASTIVNÍ POROVNÁNÍ JAZYKOVÝCH JEVŮ A JEHO PROMÍTNUTÍ DO KONKRÉTNÍCH PŘEKLADOVÝCH ŘEŠENÍ</b> .....	<b>30</b>
5.1 Gramatická rovina .....	30
5.1.1 Dějové pasívum vs. zvrtné pasívum.....	30
5.1.2 Gramatická kategorie konjunktiv cizího mínění vs. lexikální prostředky.....	31
5.1.3 Mužská podoba příjmení vs. přechylování .....	32
5.1.4 Určitý člen vs. ukazovací zájmeno.....	33
5.1.5 Kompozita vs. lexikální prostředky .....	34
5.2 Lexikální rovina .....	34
5.2.1 Frazologismus vs. stylově neutrální prostředky .....	34
5.2.2 Metafora vs. stylově neutrální prostředky.....	35
5.3 Syntaktická rovina.....	36
5.3.1 Neosobní zájmeno <i>man</i> vs. všeobecný podmět osobní .....	36
5.3.2 Bohatě rozvitý shodný přívlastek vs. vztažná věta či přívlastek stojící za podstatným jménem .....	37
5.3.3 Infinitivní konstrukce s <i>zu</i> vs. prostý infinitiv či věta vedlejší.....	37

5.3.4 Dvojtečka či středník vs. tečka či čárka .....	38
<b>6. CHARAKTERISTICKÉ RYSY VÝCHOZÍCH TEXTŮ, KONKRÉTNÍ PŘEKLADOVÁ ŘEŠENÍ.....</b>	<b>40</b>
6.1 Publicistický styl .....	40
6.2 Krásné? No dobrá! – Krása v současném umění.....	40
6.2.1 Anglicismy .....	40
6.2.2 „Funktionsverbgefüge“ (přísudková sousloví).....	42
6.2.3 Dílčí překladatelská úskalí .....	42
6.2.3.1 Slovní hříčka v názvu .....	42
6.2.3.2 Časové údaje.....	43
6.2.3.3 Reálie .....	43
6.2.3.4 Chybná duplicita.....	43
6.2.3.5 Obtížněji přeložitelné metafory, metonymie a jiné slovní hříčky.....	43
6.3 Marakeš, mon amour .....	44
6.3.1 Vnitřní vysvětlivky .....	44
6.3.2 Galicismy .....	44
6.3.3 Dílčí překladatelská úskalí .....	45
6.3.3.1 Časové údaje.....	45
6.3.3.2 Skloňování jmen.....	45
6.3.3.3 Obtížněji přeložitelná kompozita .....	45
6.4 Skončováním se svým „já“ .....	46
6.4.1 Dílčí překladatelská úskalí .....	46
6.4.1.1 Otázka překladu názvu, zejména pojmu <i>Ichigkeit</i> .....	46
6.4.1.2 Problematika řešení německých názvů děl .....	46
<b>7. ZÁVĚR.....</b>	<b>48</b>
<b>8. BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>49</b>
<b>9. PŘÍLOHY .....</b>	<b>50</b>
9.1 Popisky obrázků .....	50
9.2 Seznam reálií .....	51
<b>10. VÝCHOZÍ TEXTY V ORIGINÁLE.....</b>	<b>53</b>
10.1 Schön? Schön! – Schönheit in der zeitgenössischen Kunst.....	53
10.2 Marrakesch, mon amour.....	61
10.3 Schluss mit der Ichigkeit.....	66

# 1. ÚVOD

Pro překlad, který je předmětem mé bakalářské práce, jsem vybrala tři články z německého časopisu *art – Das Kunstmagazin*. Jedná se o měsíčník věnující se současnému umění, který vychází již od roku 1979 v hamburském nakladatelství Gruner + Jahr. Podobným periodikem by u nás mohl být například čtrnáctideník současného výtvarného umění *Ateliér* nebo *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, který dvakrát do roka vydává pražská Akademie výtvarných umění. Vzniklý překlad by dle mého názoru mohl být zařazen do obou z nich.

Hlavní článek s názvem *Schön? Schön! – Schönheit in der zeitgenössischen Kunst (Krásné? No dobrá! – Krása v současném umění)* se zabývá pojmem „krásy“ v umění 20. století. Jedná se vlastně o jakýsi přehled a porovnání předních světových umělců, galerií a aukčních síní, u čtenářů se tedy předpokládá již hlubší znalost uměleckého dění, zejména v posledních dvou stoletích. Druhý článek, *Marakesch, mon amour (Marakeš, mon amour)*, líčí světoznámého módního návrháře Yvesa Saint Laurenta a jeho vazby na alžírské město Marakeš. Text je doplněn barvitými úryvky z Laurentových deníků. Třetí článek *Schluss mit der Ichigkeit (Skoncování se svým „já“)* pojednává o německé umělkyni první poloviny 20. století, Charlottě Posenenske, kterou začalo umělecké publikum na začátku nového tisíciletí znovu objevovat a doceňovat. Právě název prvního a třetího článku byl z hlediska překladu poměrně komplikovaný. Vynořil se tu problém, jak plnohodnotně přenést smyslovou podstatu a zároveň neochudit název o jeho údernost a expresivitu. V případě názvu prvního článku se ještě přidala možnost mnohoznačného výkladu.

Články lze zařadit do populárně-naučného publicistického stylu s rysy stylu uměleckého, neboť se v jejich textu hojně objevují expresivní výrazy, frazeologismy a barvitě metafory. A právě ty představují pro překladatele mnohdy oříšek, protože dodávají textu osobitý styl a jejich adekvátní překlad bývá problematický. Každý jazyk má obrazná přirovnání či frazémy, které zřídka mají přesný ekvivalent v jazyce jiném. Je třeba přenést jejich sémantickou hodnotu. Další charakteristickým rysem komentovaných článků je poměrně hojný výskyt anglicismů. Překladatelská řešení vycházejí zejména z předpokladu, zda mohou takové výrazy fungovat v českém jazykovém systému. Pokud ne, je namísto otázka míry lexikálního ochuzení a naopak kompenzace, tedy odpovídající náhrady se zřetelem na percepci příjemce překladu.

## 2. VLASTNÍ PŘEKLAD

### 2.1 Krásné? No dobrá! – Krása v současném umění

autor: Almuth Spiegler

Dynamické, intenzivní, inteligentní, energické, komplexní, originální, estetické – tolik různých přívlastků můžeme dát umění. Ale slovíčka chvály vyřkneme jen nesměle v interním diskurzu o umění. Šetříme si je pro Botticelliho dokonalé ženské postavy nebo pro Monetovy lekníny, nebo – jako tvůrci výstavy „Documenta 12“ – jako provokativní „bojový pojem“: krásné! A přece se zdá, že akceptování nezpochybnitelné krásy, toho, co je na první pohled líbivé, se v letech 2008 až 2010 pomalu mění. Dosavadní vrchol byl dosažen v roce 2009, kdy umělec Richard Wright, žijící v Glasgow, obdržel za „krásu“ svého díla britskou Turnerovu cenu, která obvykle spíše oceňovala pronikavou provokaci nebo strohou křehkost.

A přece se tentokrát mezinárodní porota překvapivě nerozhodla pro objekty z plastinovaného hovězího mozku od favorita Rogera Hiornse, nýbrž pro monumentální zlatý ornament Richarda Wrighta, který „je tak zatraceně krásný, že před ním člověk stojí jako zkamenělý“, jak jásal umělecký kritik britského deníku „Daily Telegraph“. Během několikátýdenní práce pokryl devětačtyřicetiletý malíř společně se svými asistenty zeď dekorativním vzorem z lístkového zlata pomocí freskové techniky starých mistrů, načež vzor po výstavě – jak už tomu u „skutečné krásy“ bývá – zase zmizel, byl totiž přemalován. Podíváme-li se na tuto soutěž soudobého umění podrobněji, zjistíme, že porota pro udělení Turnerovy ceny neměla žádnou jinou možnost, nežli ocenit „krásu“. Neboť i Wrightův konkurent Hiorns využívá pro své umění alchymistickou krásu, konec konců nebyl primárně nominován za své hovězí mozky, ale za modrou pohádkovou krystalovou jeskyni: V roce 2008 naplnil londýnský byt síranem měďnatým a po několika týdnech se stěny zcela pokryly tmavě modrými krystaly. Neskutečně krásné, ne?

Co vůbec dnes chápeme v umění pod pojmem krása? A odkud se toto tíhnutí ke kráse vzalo? **Je snad „dekorativní“ umění výsledkem prostupných hranic mezi uměním, designem a médií?** Stane se esteticky líbivé umění viditelnější, protože publikum pociťuje

v době ekonomické krize silnější touhu po eskapistickém rozptýlení? Nebo je „krásné zboží“ jen mizící fenomén boomu uměleckého trhu v prvním desetiletí 21. století? Dostane neokonzervativní společnost jednoduše umění, které si zaslouží? Anebo západní umělci reagují svými díly na novou konkurenci umění, které nepochází ze Západu a ve kterém není pojem krásy drážděn modernou, jež se staví krajně skepticky proti tomu, co je, nebo se krásným zdá?

Na bienále a veletrzích umění, které se na začátku tisíciletí vyrojily všude po světě, se tyto umělecké vývojové směry náhle vzájemně plnohodnotně střetávají. Každopádně v minulých letech slavilo malebné, opulentní, dekorativní, narativní nebo přepychové ornamentální umění tvůrců z Indie, Asie anebo islámských zemí triumfální tažení kolektivními výstavami a aukčními síněmi. Má za sebou také majetnou místní základnu obdivovatelů, která má v uměleckém průmyslu stále hlasitější poslední slovo, ať už jsou to oligarchové, mughalové nebo šejkové. Například Raqib Shaw je jednou z mladých hvězd fantastického, barvami hýčícího indického umění, které slaví úspěch v Londýně. Jeho díla jsou vystavena v galerii „White Cube“, jež udává v umění tón. Zatímco na aukcích umění středního východu, pořádaných mezinárodními aukčními domy, přesáhly ceny za kaligrafické abstrakce Mohammeda Ehsaie (narozeného v roce 1939 v Íránu), které svými křiklavými barvami připomínají téměř pop art, milion dolarů. Na současné scéně těchto zemí se doposud projevoval především vliv západního umění. Přesto bychom ale měli začít pomalu přijímat fakt, že se tu neodehrává žádný kolonialistický monolog, nýbrž vzrušující, mezikulturní dialog (v neposlední řadě také pomocí internetu).

Zdali jsme opravdu už tak daleko, že východní umění ovlivňuje západní, v tom sice Cheyenne Westphalová, šéfká oddělení současného umění v aukčním domě Sotheby's, nemá ještě zcela jasno. Potvrzuje ale, že „jedno je jasné v každém případě – krása je kritérium, které se žádá.“ Jako příklad jmenuje malíře Petera Doiga nebo Gerharda Richtera, jehož obraz svíčky dokázal její aukční dům vydražit za téměř osm milionů liber, tj. 245 milionů Kč. „Jsou to umělci, kteří sice takto pracovali už dříve, vysokých cen dosáhli ale teprve po roce 2000. Devadesátá léta určovalo spíše umění surové, jako například dílo Marca Quinna – hlava ze zmražené krve.“

Během boomu na uměleckém trhu se umělcům změnily produkční podmínky: galerie převzaly roli institucí – mohly si to dovolit –, hradí zálohu na projekty svých hvězd. „Existovaly nápadně gigantické produkce, které téměř postrádaly podstatu,“ pozastavuje se Kathrin Rhombergová, kurátorka berlínského bienále. „Zdá se mi, že krása, estetika a patos

zaznamenaly značnou konjunkturu. Surovou krásu jsem ale přitom výrazněji pozorovala v Německu a Anglii, v zemích, které hrají na uměleckém trhu velkou roli. V porovnání s tím si vezměte Izrael nebo Egypt, tam je společenskopolitická situace tak důležitá, že není možné se na něčem takovém nepodílet.“ Půjde-li to s trhem umění z kopce, bude mít umění opět hlubší podstatu? „V každém případě to v následujících letech bude opět napínavější,“ míní Rhombergová. „Přičemž krása byla v umění vždycky – zajímavá je otázka, zda bude opět přínosnější.“

**P**ro Arne Ehmann z galerie Thaddaeus Ropac (Salcburk/Paříž) je období „krásy, vznešenosti a reprezentace“ rovněž omezeno léty rozkvětu 2001 až 2008, „kdy na trh proudily zcela nové, méně vzdělané vrstvy kupců“. V roce 2009 naopak prý prodal „tolik ‚těžkých‘ děl, jako ještě nikdy“. Možná bylo příznačné, že se dnes již legendární aukce na konci období rozkvětu jmenovala „Beautiful Inside My Head Forever“. Byl to rekviem, který zinscenoval Damien Hirst. Přesně v den, kdy zkrachovala banka Lehman Brothers, nechal prodat celoroční produkci své dílny přímo přes aukční síň „Sotheby’s“. Potom to šlo s obchody z kopce. A teď, když se trh s uměním opět pomalu zotavuje? Teď Hirst prostě zase maluje, vlastní rukou, úplně jako romantický, geniální malíř. A své tmavě modré, morbidní obrazy à la fin de siècle vystavil v jedné z nejexkluzivnějších svatyní krásy, v soukromé Wallace Collection v Londýně, která uchovává i jeden z nejpůvabnějších obrazů v dějinách umění, Houpačku od rokokového malíře Jeana-Honoré Fragonarda.

Právě dva z nejvlivnějších umělců prvních deseti let 21. století, Hirst a Olafur Eliasson, se zabývali výslovně krásou: Hirst se svými obrazy motýlů, blýskajícími se lebkami a zlatými telaty. Eliasson s inscenacemi umělé přírody, právě „Beauty“ se jmenuje práce, se kterou v roce 1993 poprvé vzbudil zájem širší veřejnosti, je to uměle vyrobená duha. Umělec, který v dubnu roku 2009 pořádal velkou retrospektivu v budově Martina Gropia (Martin-Gropius-Bau), však prorazil až o deset let později svou instalací, jež statisícům lidí zjednodušila přístup k současnému umění: umělé slunce v Turbínové hale galerie Tate Modern nenechalo snad žádného z dvou milionů návštěvníků chladným, bylo jednoduše, ano, příliš krásné. Příliš krásné na to, aby bylo skutečné. Patrně důležité kritérium právě v estetickém hodnocení krajinomaleb. Ty totiž poskytovaly vyváženou směs kulturní a přirozené krajiny, aby nás neznepokojovaly: v popředí obdělávaná pole, v pozadí divoké hory, slunečné nebe, ale s několika obláčky, tak popisuje geograf kultury Werner Bätzing po staletí pěstovaný obraz Alp.

Takovéto krajinky ale nejsou pravděpodobně to, co by si profesionálové na poli umění jako Cheyenne Westphalová a Kathrin Rhomborgová přáli mít na zdi. **Zatímco až do moderny určovala v uměleckém světě avantgarda, co má být krásné, vládne v postmoderní a postpostmoderní době rozmanitost.** Dokonce ani dva svazky časopisu Kunstforum International vydané v roce 2008, které se zabývaly „krásou“, nedospěly k žádnému obecně platnému závěru, kromě toho, že umění a krása jsou v „komplikovaném milostném poměru“. To, co lze na jednu stranu slavit jako triumf svobody, na to jiní, jako Umberto Eco, pohlížejí jako na „orgie tolerance“, před kterými budou „výzkumníci budoucnosti“ muset „kapitulovat“. Od tohoto spisovatele pocházejí populární „Dějiny krásy“, které byly v roce 2009 vydány už v třetím vydání. Stručněji o tom pojednal rakouský filosof Konrad Paul Liessmann ve svém svazečku „Krása“ vydaném v roce 2009. Pojem krása vystihl jednou z nejpoetičtějších definicí, jež pochází od francouzského spisovatele Stendhala: „Krása není než příslibem štěstí.“ **Od antiky do renesance byla však představa krásy určována pragmatičtějšími kritérii,** která jsou slučitelná s „velkou teorií“ polského estetika Władysława Tatarkiewicze: **Proporcionalita** (zlatý řez), **harmonie a symetrie** spojená s pravdivostí a morálním dobrem.

**Až** v renesanci bylo umění definováno jako exkluzivní jeviště krásy: umělecká krása byla stavěna nad krásu přírodní. V období klasicismu se opět stala vzorem idealizovaná řecká antika, Johann Joachim Winckelmann jí přiznával „ušlechtilou jednoduchost“ a „tichou velkolepost“. V romantismu se už požadavek krásy nevztahoval jen na umění, ale rozšířil se na celý život, jak tomu bylo později v období fin de siècle. Kolem roku 1900 se však už krása nespojovala s životem, nýbrž spíše se smrtí. Ve 20. století se klasicistní ideál krásy, považovaný za projev měšťáctví, stal s konečnou platností štvanou zvěř. Tím, že se jím řídily právě totalitní režimy, se dodatečně stal podezřelým. Na krásu v umění se nahlíželo jako na morální zradu, shrnuje Liessmann.

Rehabilitace začala až s příchodem kýčovitého umění Jeffa Koono nebo Takashiho Murakamiho. V roce 2009 na velkolepé výstavě o mramoru představila Gagosian Gallery Koonovu autoportrétní bustu společně s mramorovou sedačkou od designéra Marca Newsona jako zakončení vývoje, který se započal anatolskými idoly. Galionovou figurou nového benátského soukromého muzea velkosběratele Françoise Pinaulta je zářivě bílá neoneoklasicistní socha amerického umělce Charlese Raye, která zpodobňuje mladíka, jenž drží v ruce žábu.

Tento návrat do dějin umění lze v současném umění pozorovat na mnohých příkladech očividné „krásy“. Ať už se jedná o mramorová zahalená těla Maurizia Cattelana, která připomínají „Zahaleného Krista“ Giuseppa Sanmartina umístěného v kostelíku Cappella Sansevero v Neapoli, nebo o nástěnnou zlatou fresku Richarda Wrighta či opuštěné, téměř monochromatické krajiny Elgera Essera a fotografie krajin romantického malíře Caspara Davida Friedricha od Hiroyukiho Masuyamase. Anebo nápadný sklon k vytváření sakrálních okenních výplní, jenž začal Gerhardem Richterem, pokračoval Neem Rauchem až k Spencerovi Finchovi. Nejen v evropském středověku, ale také v islámském světě má být patrná ve světle a lesku nejdokonalejší krása (božská). Neměli bychom zde zapomenout na první místnost benátského bienále jakožto na programové prohlášení „ušlechtilé krásy“. Mnozí zbožně prodlévali pod zářícími provazci zlatých vláken, vytvořenými brazilskou umělkyní Lygií Pape, která zemřela 2004.

Dějiny umění se ale opět zabývá i zcela mladá generace. Kurátorka Kathrin Rhombergová se domnívá, že se mladá generace umělců na „bývalém Západě“ stáhla do svých ateliérů a bytů jako způsob protireakce na pozlátky hýřící, povrchní trh s uměním. Konstatuje, že se objevuje téměř „romantická“ tendence upřednostňování klasických médií a „neuvěřitelný zájem o dějiny umění a formální aspekty“. Příkladem této scény by byla malířka Tomma Abtsová se svými maloformátovými křehkými abstrakcemi. V roce 2006 za ně obdržela Turnerovu cenu. Přitom je z principu zarážející, že právě umělkyně se dosud ve hře s krásou držely spíše zpátky. „Krása mě nudí“, tvrdila jednoduše například Cindy Shermanová v jednom rozhovoru. V ženských uších pravděpodobně ještě dnes doznívá bolestivá mantra Mariny Abramovičové, která v roce 1975, když si brutálně pročešávala vlasy kovovým hřebenem, jako modlitební mlýnek opakovala: „Art must be beautiful. Artist must be beautiful.“ 35 let poté už krása není důvodem rvát si vlasy. Naproti tomu krása umělců... nechceme to přehánět.

### **Od ideálu k teroru krásou: Německé Hygiene-Museum v Drážďanech se ptá: „Co je krásné?“**

**H**urá, krásu můžeme změřit! Výzkumníci z univerzity v Regensbugu vyvinuli měřítko krásy, pomocí kterého se na škále od 1 do 7 určuje tělesná atraktivita – dosud jen u žen, na mužských parametrech se pracuje. Vzorec zní:  $Y = b_0 + b_1 \cdot x_1 + b_2 \cdot x_2 + \dots + b_n \cdot x_n$ . Za necelých deset euro a odeslání jedné fotografie v bikinách se všechny, milé dámy, můžeme



dozvědět, jestli náš vzhled odpovídá ideálu krásy německého obyvatelstva. Teď by si mohl někdo pomyslet, že tyto služby jsou jen další známkou současného globálního šílení po kráse, a tu, která dostane nižší známku než tři, pošlou hned do nejbližší ordinace kosmetické chirurgie.

Avšak přání „napasovat“ krásu do vzorců a rovnic je mnohem starší. Již stoupcem řeckého filosofa Pythagora (6. století před Kristem) byli přesvědčeni, že dokonalost vesmíru jakož i hudby spočívá ve vypočitatelných číselných vztazích. Později spatřoval Platón v pozemské kráse pouze chudší odlesk božské skutečnosti a obzvláště k uměleckým dílům choval velkou nedůvěru. Avšak ani on se nedokázal vyhnout harmonii tónů a geometrických těles. Číslo hrálo vždy klíčovou roli při určování a také při produkování krásy. V tomto smyslu vytvořil například římský architekt Vitruvius svou teorii o neodolatelné a půvabné stavbě: půvab budovy tvoří podle Vitruvia proporcionalita, eurytmie a symetrie. Netrvalo dlouho a podobná měřítka se přenesla i na lidi a jejich obrazy – není divu, že odsud umělci převzali interpretační svrchovanost nezbytných vzorců. Ideální obrazy, které tvořil třeba Leonardo da Vinci jakožto věrný syn antikou a krásou posedlé epochy, se řídí přísným učením o proporcionalitě. Souměrnost, všeobecné zalíbení a trocha nudy nás na renesančních sochařských dílech fascinují ještě dnes. Také Dürer převzal měřítka od klasiků a ze svého vlastního výrazného vzhledu. V pozadí věčného hledání krásy stojí i zcela praktický příslib, a sice štěstí při výběru partnera. Vědec Winfried Menningshaus nevysvětloval touhu po kráse jako evolučně biologický pozůstatek pro nic za nic. Svádivé sexuální vzorce u zvířat a u lidí neustále zajišťují nejlepší místa v konkurenci při rozmnožování.

Stále zůstává otázka: Co je vlastně krásné? Poněvadž ideály krásy jsou proměnlivé a úzce souvisí s módou a aktuálním etnickým a kulturním charakterem. Výstava, která probíhala od 27. března 2010 do 2. ledna 2011 v německém Hygiene-Museum v Drážďanech, se točila kolem věčných kardinálních otázek. Ty byly tematicky a výstižně uspořádané do jednotlivých místností. Téma „Touha a přísliby“ si bere na mušku klišé a stereotypy, „Moc a strůjci krásy“ se zaměřuje na klinickou a mediální produkci lidské dokonalosti a „Norma a diference“ nahlíží hlouběji do dějin ideálů krásy. V poslední místnosti nechává berlínská videoumělkyně Gabriele Nagelová vyprávět lidi o jejich osobním vztahu ke krásným předmětům, událostem a zážitkům. Mezi místnostmi s „krásou“ jsou návštěvníci při průchodu 70 metrů dlouhou uličkou se zrcadly nemilosrdně konfrontováni se svým vzhledem a jeho nedostatky. K tomu je zapotřebí jen kritické oko a vlastně není nutné žádné měřítko krásy pomocí nějakého vzorce. Proti diktátu takových norem se ostatně již dlouho ozývají odpůrci

z oblasti kyberprostoru. Iniciativa se jmenuje „Fight Lookism“, obrací se proti kolektivnímu tlaku k atraktivitě a propaguje odvahu k ošklivosti.

## **2.2 Marakeš, mon amour**

autor: Gerhard Mack

Yves Saint Laurent (1936–2008) je považován za nejdůležitějšího módního designéra 20. století. To, že sám se označoval i za umělce, vědělo jen málo lidí. Časopis *art* exkluzivně představuje výběr ze zápisků z jedné dosud neznámé sbírky – v Maroku tento velký designér uskutečnil s velkou pompou svůj osobní sen o Orientu.

**D**rogy, večírky a slunce, tak si představujeme život bohatého „hipíka“. Sejdou se přátelé, „kouř stoupá k modrému marakešskému nebi, line se kolem šťastných obličejů a halí je do svého kouřového klamu. Slunce putuje přes zábradlí pergoly, mátový čaj vydává svou svěží vůni, měděné podnosy a čajová konvice rozjasňují ošoupané pruhy koberce. Plujíce mezi nebem a zemí, jsme unášeni tóny Debussyho hraného na pianolu. Když si 35letý Yves Saint Laurent zaznamenal do svého deníku tuto atmosféru Marakeše roku 1970, vyjádřil tak, jako snad nikdo jiný, životní pocit jedné generace. Je poddajný jako vzduch v Oranu, alžírském městě jeho dětství, experimentuje s drogami a při každé příležitosti létá do Marakeše, města hippies, kde spolu s Talithou a J. Paulem Gettym, synem ropného magnáta, probdívají dny a noci. V New Yorku a v Paříži vymetá s Andy Warholem kluby. Často ho doprovází Paloma Picasso či Catherine Deneuvevá, která při něm stojí i v těžkých časech. Je krásný, zvláštní a nepochopitelný. V 19 letech začal svou kariéru u Christiana Diora v Paříži, od konce 50. let ovládal mezinárodní módu.

Yves Saint Laurent vymyslel pro moderní sebevědomé ženy kalhotový kostýmek a smoking, prostřednictvím modelek z nejrůznějších kulturních kruhů šířil představy o kráse a pod průhlednými halenkami nechával lehce prosvítat nahá prsa. Pro designové návrhy dámských oděvů používal kousky z pánského šatníku. Sametové bundy a řetízkové pásky ve své první pánské kolekce navrhl tak, aby u žen vyvolaly nadšení. Bianca Jaggerové poslal před svatbou s Mickem bílý kalhotový kostýmek, a protože to měl být oděv svatební, vyšil na něj patchworkem motto „Love Me Forever Or Never“. Byl módním návrhářem popu, a protože to vyžadovalo všechno pro všechny, zveřejnil Saint Laurent, jako první designér

z exkluzivních pařížských módních kruhů, svou vlastní značku konfekčního oblečení. Když v roce 1966 otevřel butiky, módy znalá, moderní mládež dychtivě rvala z polic modely Prêt-à-porter z „Rive Gauche“, jižní části Paříže rozkládající se na levém břehu Seiny. Miuccia Prada, tehdy ještě studentka dramaturgie v Miláně, nosila tyto modely, když rozdávala letáky.

Tak silný instinkt pro ducha doby stojí hodně síly. Vyčerpání, deprese a drogové excesy představovaly odvrácenou strany úspěchu, dům v Marakeši se stal útočištěm před hektičností módního byznysu. Yves Saint Laurent a Pierre Bergé, který firmu vedl, dům koupili v roce 1967. Yvese Saint Laurenta vždy fascinoval název domu Dar el-Hanch, který znamenal „Dům hada“, jenž byl od počátku obsažen v logu z jeho propletených iniciál. V marakešském deníku se tento motiv opakuje tak často jako potřeba klidného vznášení a unášení.

Veřejnost deník dosud nezná. Je součástí svazku s více než 360 listy, který Yves Saint Laurent mezi lety 1990 a 1992 daroval jednomu pracovníkovi firmy, se kterým v této době udržoval milostný poměr. Když se dotyčný jednoho rána vzbudil a spatřil nad sebou velkého módního návrháře s vázou v ruce a s úmyslem ji o něj rozbít, rozešel se s ním a přestěhoval se do jižní Francie. Tento vztah zanechal hluboké stopy, Saint Laurent upadl do krize a materiální a psychickou podporu našel až u bádenského investora, který obchodoval v Monaku. Jemu daroval onen svazek poté, aby se osvobodil od minulosti. I dnes se oba raději na veřejnosti neukazují. Aukční dům Sotheby's zápisky přezkoumal a potvrdil jejich pravost. V časopisu *art* se nyní výběr z díla představí veřejnosti poprvé.

Kresby a koláže odhalují části ze zákulisí osobního života velkého návrháře. Narazíme na nich jak na pády, tak na pokusy o záchranu a osvobození. Úspěch a pochyby jdou ruku v ruce. Posedlost módou kráčí plynule po boku posedlosti tělem. Topíce se v sebevražedných náladách, zobrazuje **Yves Saint Laurent** sám sebe jako lebku, **v severoafrické atmosféře jeho dětství oslavuje své milované Maroko s krásnými mladými muži a koupe se v erotických fantaziích**. V neposlední řadě dává na stránkách svazku prostor svým snům o uměleckém světě, jehož se cítil být součástí, pro který mu ale po všedním dnu v módní branži zůstávalo jen omezené množství času.

Již Laurentův mistr Christian Dior mladíka upozorňoval, ať si najde alternativy, které podporují fantazii jinak než módu. Tímto jiným světem bylo pro Yvesa Saint Lauranta divadlo. Jeviště a jeho nádhera ho fascinovaly, už když byl dítě. Doma si postavil své vlastní divadlo. Jeho matka navštěvovala představení v rodném Oranu. Když ji jako třináctiletý směl doprovodit na Molièrovu „Školu pro ženy“ s Louisem Jouvetem v hlavní roli a scénou od

Christiana Bérarda, snil o tom, že jednou takovou výpravu navrhne sám. V roce 1959 už tak daleko byl. Mladý choreograf Roland Petit ho v Paříži poprosil o navržení výpravy pro jeho nový balet „Cyrano z Bergeracu“. Výsledek oba nadchnul tak, že spolupracovali mnoho let. Když si ve zmíněném svazku prohlédneme skicy k divadelním hrám jako „Lucrezia Borgia“ od Victora Huga nebo k baletu k Lautréamontovým „Zpěvům Maldororovým“, uvidíme hluboký cit pro prostor jako pro místo vyprávění. Saint Laurent nechtěl, aby jeviště jen ohraničovalo dění, nýbrž aby samo vyprávělo část příběhu, kterou herci nemohou výslovně vyjádřit. Jasně ale také je, jak blízké si byly volné návrhy pro divadlo a pro módní kolekce. Mají stejný střih, srovnatelný druh abstrakce a zjednodušený návrhářský jazyk, především se ale podobné pojetí výpravy jeví jako součást živého prostředí. Když Saint Laurent navrhoval kostýmy, představoval si jejich nositelky neustále v pohybu. Naopak jevištní hrdiny oblékal tak samozřejmě, jako by byli součástí našeho světa.

A kromě toho, u žádného jiného návrháře není hra s umělci a epochami tak různorodá jako u Yvesa Saint Laurenta. Nejen, že na šaty aplikuje Mondriánovy vzory, nechá je ušít tak, že nošené působí plošně jako obraz. Navrhl kolekci Pop s obličejí a tělesnými partiemi, které se spojují ve hru pozitivních a negativních reliéfů. Picasso a Braque ho inspirovali stejně jako Velázquez, Goya a van Gogh. Je jedno, jestli jde o látky a předměty ze severní Afriky, umění Západu nebo beatnické kožené bundy konce 50. let. Všechno se spojuje ve velké obrazové paměti, ze které Yves Saint Laurent čerpal, v podstatě velmi podobně jako to dnes dělá mnoho umělců, kteří vyrůstali s tím, že mezi způsoby zobrazení hranice neexistují. Saint Laurent se v posledních letech stal průkopníkem úzkého vztahu módy a umění.

On a jeho partner Pierre Bergé si i v soukromí umění a designu cenili nade vše, o víkendech se nadšeně vydávali nakupovat umění do pařížských galerií. Yves Saint Laurent miloval zařizování domů, které postupně v Marakeši získávali. Celé dny se toulal po soukácích v nedalekém starém městě a hledal ručně vyráběné krásné předměty. Barevný arabský svět jeho dětství se měl rozvinout v osobitý styl. Proto zmínil ve svých denících každou čajovou konvici a každý kousek dřeva. Chtěl do nich vměstnat celou kulturu.

Když v roce 2008, po smrti svého životního partnera, nechal Bergé v pařížské aukční síni Christie's vydražit cennosti, udivilo veřejnost, jaké poklady pár ve svém pařížském bytě na Rue de Babylone a v dalších sídlech nashromáždil. V průběhu jedné z největších krizí na trhu s uměním za posledních deset let vydělal Bergé 374 milionů euro. Umění bylo elixírem vybraného životního stylu a zároveň prostředkem tišícím nervy. S tím se pojil i požadavek na vytvoření artificiálního prostoru, za jehož vzor si Yves Saint Laurent zvolil Marcela Prousta.

Uzavřený svět na konci jedné epochy před sto lety, Saint Laurent vnímal tehdejší ztrátu kultivovanosti jako model své vlastní situace: Starý konzervativní svět se svými jasnými konvencemi se od konce 50. let rozplýval i ve Francii. Budoucnost patřila popu, globální kultuře, která nastupovala své vítězné tažení z Ameriky.

Jako symbol životního stylu jedné generace se Yves Saint Laurent angažoval i v emancipaci homosexuálů. Dostatek trýznivých zkušeností se společenským zavržením jeho sexuální orientace získal jak z života outsidera, kterého si ve škole dobírali, tak z pozdního přiznání se svému otci krátce před jeho smrtí. Spolu s Pierrem Bergém se svým vztahem nikdy netajili. Přesto bylo šokující, když Yves Saint Laurent na přehlídce vystavil své nahé tělo. „Chci skandál“, řekl fotografovi Jenaloupu Sieffovi, když v roce 1971 vstoupil do jeho ateliéru. Navrhl parfém pro muže. Už to byla v době, kdy si silnější pohlaví natíralo tváře pitralonem, beztak provokace. Fakt, že pro reklamu na parfém „Pour Homme“ chtěl nyní pózovat nahý, vzbudil u mnohých současníků pocit nevhodnosti. Pětatřicetiletý Saint Laurent seděl se svým perfektním tělem a dlouhými, vlnitými vlasy na polštáři. Z dnešního pohledu zcela neškodné. Tehdy se to zdráhala spousta magazínů otisknout. V sedmdesátých letech se stal pro hnutí homosexuálů ikonou. Poprvé se homosexuální hvězda světového formátu nechala veřejně fotit nahá. A krátce nato složil Saint Laurent hold stylu transvestitů, zvanému camp. Viděl ho ve Warholově The Factory. V roce 1964 ho popsala newyorská spisovatelka Susan Sontag ve své proslulé eseji „Poznámky ke stylu camp“. „Je to dobré, protože je to ohavné“, formulovala kulturní kritička maximu campu. Pod titulkem „Debakl Yvesa Sainta“ prohlásil magazín Time „dobrého kumpána“ Andyho Warhola zodpovědným za vliv campu.

Yves Saint Laurent podlehl tomuto vnitřnímu impulsu z vlastní minulosti. Můžeme to poznat ze značné části kreseb, které jsou obsaženy ve svazku jeho bývalého milence. Popisuje a črtá zde minarety okolních mešit jako růžově zbarvené penisy. Na návrzích dekorů na látky se linie kroutí do změti ztopořených mužství. **Bezpočet stránek zaplnil ale především reálnými nebo smyšlenými milenci.** Zcela ve stylu Roberta Crumba, kreslíře pornokomiksů, zde vystupují muži, jejichž těla se derou ven z košil a kalhot. Pohlaví mohou ve své velikosti držet krok se vším, co v červnu 2008 publikovalo nakladatelství Taschen ve své knize „Big Penis Book“. Mezi kresbami je řidič a zahradník, stejně jako milenec, náhodný arabský spoluhráč, životní partner Pierre Bergé nebo zemřelý zpěvák rockové hudební skupiny Queen, Freddie Mercury. V nekonečném opakování se otevírá katalog homosexuálních oděvů, rituálů a pozic, ve kterých se tolikrát nalézal kdysi hubený, nyní urostlý Yves Saint Laurent. Bývalý milenec vyprávěl současnému majiteli svazku, že je Saint Laurent jednou zveřejnit chtěl.

Na tom, že se toho Yves Saint Laurent obával, nemá zřejmě vinu jen tlak partnera Pierra Bergého. Ani on nechtěl ohrozit to, jak Laurenta veřejnost vnímala. Velice dobře věděl, že přes všechny pády, přes všechny závislosti na prášcích, alkoholu a drogách se stal módním návrhářem, který ztělesňoval módu 20. století jako nikdo jiný, ani jako Coco Chanel, se kterou ho pojila oboustranná úcta. Ženě, kterou osvobodili Christian Dior a Coco Chanel, oblékl kalhoty, ke konci padesátých let vnímal nejvíce ze všech, kam se bude doba ubírat, a vyjádřil to ve svých módních návrzích a parfémec. Co se na ulici přihodilo, přetvořil v drahocenné oděvy, aby je pak jako konfekční oblečení jako první módní návrhář pro butiky Prêt-à-porter přiblížil lidem. Když bylo tzv. haute couture na odchodu a nová generace produkovala vše jak na běžícím pásu, trval na vysoké řemeslné zručnosti, ušlechtilém střihu a klasické důstojnosti. Byl klasikem, majákem módy století, ke kterému mohli všichni směřovat. Z jeho maleb se dá mnohé z toho vycítit.

### **2.3 Skoncování se svým „já“**

autor: Mirja Rosenau

Vyráběla vizionářské předměty z plechu a lisovaných i jiných lepenek. V roce 1968 se Charlotta Posenenske rozhodla s uměleckou prací skončit. Důvodem rozhodnutí tehdy bylo, že umění dostatečně nepřispívá k proměně společnosti. Nyní, 25 let po její smrti, se slaví znovuobjevení německé minimalistické a koncepční umělkyně.

**Burkhard Brunn** se zřejmě jen na chvíli zastavil na tramvajové zastávce a cíleně zíral na fasádu protilehlého nádraží, na které byly upevněny kovové roury, načež se vedle něj odehrál následující rozhovor. „Odvzdušňovací roura, tam nahoře, tak to jsem ještě nikdy neviděl,“ řekl jeden. Druhý mu odpověděl: „Odvzdušňovací roura? Vždyť je přece z obou stran otevřená!“ Třetí konečně objasnil účel nefunkční kovové věci nahoře slovy: „Pak to musí být nejspíš umění!“

Psal se rok 1989. Charlotta Posenenske, umělkyně, která je autorkou „čtyřhranných rour“ připevněných na fasádě, byla již čtyři roky po smrti. A Brunn, Charlottin životní partner, který spravoval její pozůstalost, nejen, že pohledy kolemjdoucích nasměroval na její nenápadné všednodenní umění, ale nejdříve je tam nahoru i sám pro ni upevnil. Za svého života Posenenske umístila své roury na křižovatku v Offenbachu nebo na frankfurtské letiště

– Brunn je po její smrti přinesl do garáží radnice, předsednického patra banky nebo do velkoobchodní haly. Umělkyně si pro svá díla totiž přála „společenská místa“. Místa, na kterých se rozdělují lidé, peníze a majetek. Zřejmě podobně, jako odvzdušňovací roura převádí vzduch z jedné místnosti do druhé.

Dříve zapomenutou, ač jako „umělkyni umělců“ vysoce ceněnou, žákyni Williho Baumeistera, Charlottu Posenenske, širší umělecká veřejnost zná, nejpozději od doby, kdy v rámci výstavy Documenta 12 visely pod střechou Fridericiana i její roury. V roce 2010 by oslavila své 80. narozeniny, zároveň se po pětadvacáté vzpomene výročí jejího předčasného úmrtí. Znovuobjevené umělkyni vzdávají poctu dvě retrospektivní výstavy v Paříži a v Curychu. A to, co je dnes na životním díle minimalistické a koncepční umělkyně, roku 1930 narozené ve Wiesbadenu, především fascinující, je paradoxně fakt, že Posenenske v roce 1968 s uměním skoncovala – ze svobodného rozhodnutí, definitivně a z věcných důvodů. „Připadá mi těžké, smířit se s tím, že umění nemůže přispívat k řešení naléhavých politických problémů.“ objasnila v jednom manifestu, zveřejněném v časopise „Art International“.

Ostatní, kteří se vzdali umění, se paralelně vydali různými cestami. Také přátelé Posenenske, například umělec Peter Roehr a obchodní zástupce, později majitel galerie Paul Maenz, měli „umění a reklamy plné zuby“. V roce 1968 prodávali ve svém obchodě „Pudding Explosion“ raději „věci, které jsme považovali za správné“. Šlo o „psychodelikatesy a potřeby pro hippies“ jako hašišové dýmky, bible maoismu, antinacistický sprej a indické vonné tyčinky. A Konrad Fischer, alias Konrad Lueg, se vzdal malby ve prospěch nově koncipovaného výstavního prostoru.

Posenenske ještě krátce před svou smrtí demonstrovala proti výstavě Documenta: „Když stojíte před objekty na této výstavě, myslíte usilovně na to,“ píše se nabádavě na jednom jejím letáku, „že v tom samém okamžiku jsou lidé vražděni, děti upalovány, ženy zneuctívány.“ Válka ve Vietnamu, právě vznikající trh s uměním, vládnoucí kapitalistický společenský systém – mezi tím vším se daly vystopovat souvislosti. „Bylo to jako dědičný hřích“, vysvětluje Brunn. „Vinni jsme byli stále, ať jsme produkovali, konzumovali nebo se pokoušeli odstoupit. Jedinou alternativou bylo obrátit se proti „systému.“

Brunn popisuje Posenenske jako exaktní myslitelku, **jako zdvořilou, ale uzavřenou, málomluvnou, ale ve všem, co poslěze řekla**, „velmi rozvážnou“ a „neuvěřitelně chytrou“. Na ostatní působila odměřeně. Po rozchodu s architektem Paulem Posenenske spolu zřetelně provizorně žili v neonovém světle mezi ocelovými regály („stejnými jako na univerzitě“), obklopeni sloupcovými diagramy a jinak jen bílými zdmi. Brunn jí je prý jednou vysvětlil tak,

že obyvatelé by měli „konat aktivně a ostře ohraničení od volných ploch“, a „nerozšiřovat své „já“ po zdech“.

Přítomnost svého „já“ odstraňovala umělkyně postupně také ze svých prací. Od roku 1967 nechala své plastiky anonymně vyrábět v různých dílnách, zprvu je ještě označovala iniciály, později už vůbec nijak. **„Umělec budoucnosti by měl pracovat s týmem specialistů ve své vývojové laboratoři“**, předpovídá ve svém závěrečném manifestu. Kromě „společenských míst“ patřil její zájem i „společenské práci“, kterou, poté co se odvrátila od umění a společně s Brunnem začala studovat sociologii, pečlivě analyzovala.

Diplomovou práci s obludným akademickým titulem „Vorgabezeit und Arbeitswert – Interessenkritik an der Methodenkonstruktion: Leistungsgradschätzen, Systeme vorbestimmter Zeiten, Analytische Arbeitsbewertung“ („Časové normy a hodnota práce – zájmová kritika konstrukce metod: hodnocení výkonnosti, systémy normování, analytické hodnocení práce“) předložila nakonec velké odborové organizaci (údajně jí odpověděli: „Odboráři nemají rádi cizí slova“, nato Posenenske bez váhání předložila zjednodušení). V rámci toho zkoumali opatření ke zvyšování výkonnosti v továrnách: „Chtěli jsme vědět, jak vykořisťování *opravdu* funguje, jak zaměstnanci bereme dobu života a on se nakonec stane pouhým kolečkem ve stroji.“

Nasazení Posenenske ve věci vykořisťovaných zdůvodňoval Brunn mimo jiné jejím životním příběhem. Jako dceru židovského lékárníka, který si pod tlakem nacistického pronásledování vzal život, ji – rozenou Liselotte Henriette Mayer – nacisti coby „míšence prvního stupně“ diskriminují, a přestože je nadaná a zapálená žákyně, vykážou ji ze školy. Dalšímu hanobení uniká, matka ji schová v jedné wiesbadenské prádelně.

Celý svůj život se po zkušenosti s nacismem zasazuje za demokratické způsoby organizace a stejné šance na vzdělání pro všechny. Chce, aby její umění bylo srozumitelné pro každého a v tomto smyslu, i po ztroskotání utopie moderny, odhodlaně setrvává ve víře, že umění má mít stejně přístupné univerzální formy jako geometrie. Ovlivněna Mondrianem, vkládá je do raných hranatých přírodních studií stromů v taunuských lesích, špachtlí rozetřených akrylových a olejových barev na papíře a dřevovláknitých desek. Později je nachází při cestách rovinnatým Holandskem, ze kterého roku 1968 tvoří spolu s Maenzem a Roehrem řadu 8 superfilmů s názvem „Monotonie ist schön“, v nichž se venkovní uplývající krajina rozplývá do souběžných pásů. „Naše filmy jsou nesmírně diletantské a nudné“, propaguje je umělkyně v dopise svým amsterodamským galeristům. „Například: začátek hráze – hráze – konec hráze. Nebo 47 stejných stromů.“



Od roku 1965/66 Posenenske skládá a napíná pravoúhlé plechy, vznikají tak „vlny“, „sklady“ a konečně „reliéfy“, které upevňuje ještě na zeď jako deskové malby. „Předměty se rozplynou v prostoru“, vysvětluje, „a prostory se zpevní do předmětu.“ Její objekty jsou vyrobené z materiálů, které jsou levné, průmyslově vyrobené, a tudíž prakticky pro každého přístupné (kromě plechu například také z dřevotřísky nebo lepenky). Vše ji přibližuje k americkým minimalistům, jejichž programem se prokazatelně důkladně zabývá.

Zatímco tito umělci ještě brání autonomní umění jako útočiště svobody v bouřlivých dobách, jiní od umělce vyžadují společensky prospěšné vize. A Charlotta Posenenske, při veškerém minimalismu svých tvarů, takovou vizi mohla nabídnout.

Například „Čtyřhranné roury“ zamýšlela jako stavebnici, jejíž „pravoúhlé roury“, „kolena“ a „otvory“ si „konzumenti“ mají nanejvýš demokraticky a vzdáleni jakékoliv okolím ovlivněné organizaci práce sestavit v hravé souhře – princip, který je podle Brunna „srovnatelný s podnikovým spolurozhodováním v Německu“. Také Posenenske „rotor“, ve kterém rozhodují návštěvníci pomocí křídlových dveří o zapojení či odpojení, vybízí ke kooperativnímu hledání řešení. „Rozdělovač prostoru“, jehož koncept se měl uskutečnit na výstavě v Curychu právě jednou, chtěla umělkyně vidět ve zcela každodenním obytném a pracovním prostředí, poněvadž dle jejího manifestu mají být její práce „stále méně“ identifikovatelné „jako umělecká díla“.

Z nasazení jejího správce pozůstalosti mohou mít proto její díla jen užitek. Je to někdo, kdo se připojí k lidem na zastávce, aby jejich pohled usměrnil na umění Posenenske, které se téměř rozpouští ve společenském životě. Někdo, kdo dává její série určené k nekonečné reprodukci znovu do výroby. Kdo dokonce platí galeristům, aby dnes znovu zastupovali nyní tak vysoce žádanou umělkyni, jež skončila s uměním. Chytrá umělkyně totiž na obranu proti každému kapitalistickému požadavku stanovila, že její plechové roury se smějí prodávat pouze za jejich výrobní ceny.

### 3. METODOLOGIE PŘEKLADU A PŘEKLADATELSKÉ POSTUPY

Z hlediska překladatelských metod a postupů je základem mé bakalářské práce především metodologie Jiřího Levého. Podle něj je překládání sdělováním, při kterém „překladatel dešifruje sdělení, které je obsaženo v textu původního autora a přeformulovává (zašifrovává) je do svého jazyka“ (Levý, 1983: 42), přičemž zachovává ideově estetický obsah díla. A protože je výchozí text (VT) logicky podmíněn výchozím jazykem (VJ), není možné trvat na přesném přenesení jazykové formy.

Z Levého dvojčlenného komunikačního řetězce vyplývá, že překladatel musí být v první řadě dobrý čtenář, musí správně pochopit předlohu, vnímat originál nejen atomisticky, ale také jako celek vyjadřující určitý autorův záměr. A právě v oblasti ideově estetických hodnot díla vzniká mnoho posunů plynoucích z neporozumění předloze či chybného vyložení. Každý překladatel by si proto měl vytvořit určitou koncepci a stanovit si, co chce čtenářům překladu sdělit.

Překládání je reprodukční činnost, při které překladatel hledá a porovnává jazykové jednotky obou systémů. „Tvořivost překladatele je omezena na oblast jazykovou; nejen tím, že nové výrazy vytváří (neologismy), ale i tím, že cizí výrazy ve svém prostředí zdomácňuje (exotismy).“ (Levý, 1983: 108). Překladatel má k dispozici řadu pracovních postupů a řešení, která vycházejí z dialektiky obecného a zvláštního, jež úzce souvisí s volným, popř. věrným překladem. „Věrný překlad se upíná na momenty zvláštní. Proto připouští jen výměnu jazykového materiálu a ostatní prvky směřující k jedinečnosti zachovává jako součást koloritu, (...) na úkor obecného významu. Volný překlad klade důraz na obecné (...) a zavádí substituci do oblasti zvláštního.“ (Levý, 1983: 112). Přílišné upřednostňování obecného může vést až k lokalizaci či aktualizaci.

Levý rozlišuje následující pracovní postupy:

- a) *překlad v pravém slova smyslu* – odehrává se pouze o oblasti obecného, v případě, že existuje jednoznačný ekvivalent;
- b) *substituce* – jde o převod zvláštního náhradou domácí analogií, přičemž sdělení je zachováno a obsah se změní; v extrémním případě vede k adaptaci;

c) *transkripce* – taktéž v oblasti zvláštního, jedná se o převod zvláštního přepisem.

Mezi další překladatelské postupy a řešení patří například:

*konkretizace* – nutnost konkretizovat dané slovo tak, aby bylo pro cílového příjemce srozumitelné;

*kompensace* – pokud překladatel text někde ochudí, měl by to zákonitě někde jinde vykompenzovat. Tento postup se většinou používá při vyjadřování čistě jazykových zvláštností originálu, jako je například dialekt nebo hra se slovy.

Při překladu dochází i k negativním jevům, jako je například lexikální ochuzení, které plyne většinou z pohodlnosti překladatele. Rozlišujeme následující typy:

- a) *generalizace* – užití obecnějšího pojmu místo konkrétního,
- b) *stylistická nivelizace* – použití neutrálního výrazu místo citově zbarveného,
- c) *uniformita* – malé využívání synonym,
- d) *stylistické zesilování citových slov*.

Lze plně převzít Levého soud, že překladatel má sklony k zobecňování, neutralizaci a opakování.

Kromě lexikálního ochuzení vznikají nepřesnosti i tím, že se překladatel snaží dílo příjemci interpretovat. Dochází tedy k tzv. intelektualizaci (Levý, 1983: 145):

- a) *zlogičťování textu* – stírá se tak záměrné napětí mezi myšlenkou a výrazem,
- b) *vykládání nedořečeného* – nedořečená místa jsou často důležitou součástí díla,
- c) *formální vyjadřování syntaktických vztahů* – ubírá dojem svěžesti a bezprostřednosti textu.

## 4. PŘEKLADATELSKÁ ANALÝZA PODLE CHRISTIANE NORDOVÉ

Důkladná analýza textu je nezbytným požadavkem pro správné pochopení VT, a tím úspěšné zvládnutí překladu. Potřebu rozboru zdůrazňuje například i Levý ve své knize *Umění překladu*. „(...) každý překlad je více méně jasná interpretace. Má-li být interpretace správná, musí jejím východiskem být nejpodstatnější rysy díla a jejím cílem jeho objektivní hodnoty.“ (Levý 1983: 59)

Následující analýza vychází z modelu Christiane Nordové, který je uveden v knize *Textanalyse und Übersetzen*. Jedná se o rozbor dvou skupin faktorů, které Nordová nazývá vnětextové a vnitrotextové. Tyto faktory pomohou překladateli před započítím překladu samotného určit úskalí plynoucí z rozdílností VT a CT a vytvořit strategii jejich řešení, aby bylo možné dosáhnout co nejdělejšího převodu. Vnětextové faktory se odvozují z konkrétní komunikační situace, vnitrotextové rozebírají výchozí text. Tento model analýzy je rekurzivní, tzn., že jednotlivé faktory se vzájemně ovlivňují a jsou provázány.

Vzhledem k tomu, že se můj překlad skládá ze tří článků, každý z nich v případě potřeby analyzuji zvlášť. Články jsou pro zjednodušení označeny následujícími zkratkami:

1. Krásné? No dobrá! – krása v současném umění = KR
2. Marakeš, mon amour = YSL
3. Skoncování se svým „já“ = POS

### 4.1 Vnětextové faktory

Vnětextové faktory překladatel často analyzuje ještě před čtením textu, jelikož zná konkrétní podmínky jeho vzniku.

Vnětextové faktory vystihují otázky: kdo? (vysílatel a autor), k čemu? (intence autora), komu? (příjemce originálu, příjemce překladu), prostřednictvím jakého média?, kde? (pragmatika místa), kdy? (pragmatika času), proč? (funkce textu).

#### 4.1.1 Vysílatel textu a autor textu

Vysílatel a autor textu nemusí být vždy stejná osoba, popř. instituce. V mém případě se jedná o společného vysílatele a tři různé autory. Všichni tři jsou stálými spolupracovníky časopisu *art – Das Kunstmagazin*.

KR: vysílatel – časopis *art*, autor – Almuth Spiegler

YSL: vysílatel – časopis *art*, autor – Gerhard Mack

POS: vysílatel – časopis *art*, autor – Mirja Rosenau

#### 4.1.2 Intence autora

Záměrem autora prvního článku (KR) je rozbor současné umělecké scény, především v Evropě. Zabývá se zejména různými polohami pojmu „krása“ v umění. Kromě informativního záměru se můžeme domnívat, že autor chce i apelovat na čtenáře, aby umění jen nekonzumovali, ale také o něm přemýšleli v tom smyslu, že šokující nemusí vždy znamenat krásné, respektive estetické.

Autor druhého článku (YSL) se věnuje životu světoznámého módního návrháře Yvesa Saint Laurenta, zejména pak jeho deníkům, které vytvořil v alžírském městě Marakeš. Jelikož se jedná o jediné uveřejnění těchto deníků v časopisu *art*, má tento článek čistě informativní záměr.

Třetí článek (POS) popisuje život a tvorbu německé umělkyně Charlotty Posenenske, působící v polovině 20. století. Je možné říci, že se autor kromě záměru informovat snažil i o vzbuzení čtenářského zájmu o tuto osobnost, neboť v posledních deseti letech ji umění znalé publikum znovu objevuje.

#### 4.1.3 Příjemce originálu, příjemce překladu

Příjemcem originálu je německy mluvící odborné čtenářstvo nebo i laici, kteří se však orientují jak v dějinách umění, tak i v současné umělecké scéně, přičemž v případě článku POS je okruh příjemců pravděpodobně teritoriálně omezen. Příjemcem překladu je česky mluvící odborná veřejnost, eventuálně také laici s uměleckým rozhledem přesahujícím domácí teritorium. Předpokládá se ovšem specifický zájem o soudobé umění a jeho dobrá znalost, a proto se domnívám, že skupina příjemců překladu bude pravděpodobně užší,

poněvadž široká tuzemská veřejnost k přijetí estetiky soudobého umění – i vlivem historickým okolností – ještě nedospěla.

#### **4.1.4 Médium**

Výchozí text se skládá ze tří časopiseckých článků, médiem je tedy tištěné periodikum.

#### **4.1.5 Místo a čas komunikace**

Místem komunikace je Německo, jelikož všechny tři články byly publikovány v německém měsíčníku *art – Das Kunstmagazin*.

Analyzované články se objevily ve vydání časopisu *art* v březnu roku 2010. Text je tedy současný, a proto při překladu nedochází k žádným problémům s porozuměním, které by plynuly z velkého časového odstupu. Jediným úskalím by mohl být fakt, že autor v textech často odkazuje na události předešlého roku, popř. na události v předešlých dvou letech. Rozhodla jsem se takováto časová určení substituovat konkrétním časovým údajem, což vede k lepšímu porozumění ze strany příjemce překladu a zároveň text nezdůrazňuje překladový charakter článku.

#### **4.1.6 Motiv a funkce textu**

Motivem prvního článku (KR) je zamyšlení se nad současným stavem a budoucím vývojem moderní umělecké scény a estetickými hodnotami v umění, ale i ve společnosti vůbec. Druhý článek (YSL) je motivován zveřejněním Saint Laurentových marakešských deníků. Motivem třetího článku je nejspíš snaha přispět k znovuoobjevování německé umělkyně Charlotte Posenenske.

Texty se řadí k populárně-naučné publicistické literatuře, tudíž mají všechny v první řadě informativní funkci. První článek (KR) může mít do jisté míry i funkci apelativní v tom smyslu, aby se čtenáři více zamýšleli nad estetickými hodnotami uměleckých děl.

## 4.2 Vnitrotextové faktory

Analýza vnitrotextových faktorů buď potvrdí, nebo vyvrátí očekávání překladatele, která nabyl rozborem vnětextových faktorů.

K vnitrotextovým faktorům se vztahují otázky: o čem? (téma textu), co? (obsah textu), presupozice příjemce?, výstavba a členění textu?, nonverbální prostředky? jazykově-stylistické prvky?

### 4.2.1 Téma a obsah textu

Tématem prvního článku (KR) je pojetí a vnímání krásy, rozuměj estetiky, v moderním evropském umění. Druhý článek (YSL) se věnuje osobnosti velkého módního návrháře 20. století, kromě jeho tvorby přibližuje čtenářům Laurentův niterný vztah k Marakeši. Třetí článek (POS) představuje v současnosti znovu objevovanou umělkyni Charlottu Posenenske, zejména pak její revoluční a angažované umění.

Obsah prvního článku (KR) se odvíjí od různých úvah nad pojmem „krásy“ napříč uměleckými epochami. Autor zprvu klade čtenáři otázku k zamyšlení, co vlastně „krása“ znamená, poté porovnává moderní umění s klasickým a vyjmenovává díla, která „za krásu“ obdržela prestižní ocenění. Dále se zastavuje u období mezi léty 2001 až 2008, tedy léty rozkvětu uměleckého trhu, a komentuje působení nové umělecké generace. V závěru článku s nadsázkou líčí objev výzkumníků z Regensburgu, totiž rovnici, podle které lze vypočítat, jak moc je kdo krásný. Nakonec se ale filozoficky vrací k počáteční otázce: Co je vlastně krásné?

Druhý článek (YSL) začíná představením nevázaného životního stylu ikonického módního návrháře Yvesa Saint Laurenta. Na pozadí jeho osobních marakešských deníků autor líčí návrhářovu hvězdnou kariéru, milostné vztahy, ale i bouřlivé drogové období. Na několika stránkách se čtenáři odhaluje filozofie Laurentovy tvorby a života vůbec.

V úvodu třetího článku (POS) představuje Burkhard Brunn, životní partner Charlotty Posenenske, čtenáři její zdánlivě nenápadné a všední dílo. Na to navazuje autorovo líčení jejího složitého dětství a její cesty k revolučnímu odosobněnému umění, které s jistým nadhledem odráží tehdejší společensko-politickou situaci. V druhé polovině článku autor rozvíjí filozofii její tvorby, tedy tvorby v duchu anonymity a minimalismu.

### 4.2.2 Presupozice

U příjemce překladu se kromě znalosti historie předpokládá i hlubší znalost uměleckého vývoje až po současnost, neboť zaprvé zejména v prvním článku (KR) se objevuje mnoho jmen a děl moderních umělců, názvů uměleckých cen, ale i galerií a sbírek současného umění, a zadruhé autoři článků s oblibou porovnávají historii se současností, například umění velkých slohů s uměním 1. poloviny 20. století.

Užitečná je pro příjemce také elementární znalost anglického a německého jazyka, jelikož se v textu vyskytují různá motta a slogany v angličtině či němčině. Z důvodů, které vysvětluji níže v kapitole 6, jsem se rozhodla tyto výrazy nepřekládat, poněvadž překladem by se mohla setřít jejich expresivita, jazykové hříčky, nebo ozvláštňující rys překladu. Tyto výroky jsou navíc často obecněji známé právě v jejich originálním znění.

### 4.2.3 Výstavba a členění textu

Všechny tři články jsou logicky členěny významovými celky, které vždy začínají iniciálou. Celky obvykle zahrnují několik odstavců.

Na titulní straně každého článku se vždy pod nadpisem nachází perex, představující téma.

Typickým rysem časopiseckých článků jsou slogany neboli mezitextové upoutávky. Jedná se o publicistický prostředek sloužící k vyzvednutí určité myšlenky či jádra sdělení daného úseku textu. V překladu jsem tyto slogany graficky nijak nevyčleňovala, protože jde o výňatky z textu již přeloženého (byť lehce upravené kvůli stručnosti či srozumitelnosti) a jejich umístění do textu je záležitostí konečné typografické úpravy textu. Zdůraznění určité myšlenky textu může ovšem být intencí autora nebo vysílatele textu, a proto jsem textové úseky odpovídající graficky zvýrazněným sloganům v překladu vyznačila tučně. (Při konečné úpravě v CJ by tato tučná místa byla návodem pro typografa k podobnému grafickému vyčlenění, jaké nacházíme ve VJ).

K článkům patří i obrázky a fotografie, jejichž popisky jsou přeloženy v závěru překladu.

Syntaktické členění VT je pro němčinu typické. Objevují se v něm především dlouhá souvětí, bohatě rozvitě shodné přívlastky vsunuté mezi člen a podstatné jméno, mnohačetné vsuvky a také časté užívání interpunkčního znaménka dvojtečky či středníku. Určitou



výjimku zde představuje druhý článek (YSL), které je členěn do kratších a méně složitých souvětí, takže se v něm například rozvitě přívlastky vůbec nevyskytují.

#### **4.2.4 Nonverbální prostředky**

Nonverbální prostředky všech článků odpovídají publicistickému stylu. Články mají výraznou titulní stranu s velkým, graficky poutavým nadpisem, typograficky zvýrazněný (větším a odlišným fontem) perex a mezitextové upoutávky. Významové celky článků přehledně oddělují iniciály.

#### **4.2.5 Jazykově-stylistické prvky (lexikum, syntax, suprasegmentální prvky)**

Jazykem článků je spisovná němčina ozvláštňená žurnalismy, zejména tedy expresivními výrazy, s poměrně velkým množstvím anglicismů. VT dále obsahuje termíny a pojmy z oblasti dějin umění a názvy různých uměleckých technik a materiálů.

Ze syntaktického hlediska je text tvořen převážně dlouhými souvětími, která nemusí být po prvním přečtení vždy srozumitelná. V článcích se vyskytují citace a přímé řeči oddělené uvozovkami. Stylotvornou funkci dobře plní rétorické otázky (zejména v prvním článku, KR, kde podtrhují jeho úvahovost a apelativnost).

V textu se hojně vyskytují dvojtečky, převážně ve výčtech či jako znak oddělující následná vysvětlení. Podobnou členicí funkci má i středník. Na základě průzkumu užívání těchto interpunkčních znamének v obdobných českých periodikách a také všeobecně přijímaného názoru, že pro češtinu tak hojně užívání dvojtečky a středníku ve výše zmíněných případech není typické, respektive působilo by nezvykle, jsem se rozhodla nahrazovat je v CT klasickou tečkou v místech, kde výpověď lze přerušit nebo ukončit, a naopak čárkou v místech, kde by český příjemce vnímal dvojtečku či středník jako nevhodné.

## 5. KONTRASTIVNÍ POROVNÁNÍ JAZYKOVÝCH JEVŮ A JEHO PROMÍTNUTÍ DO KONKRÉTNÍCH PŘEKLADOVÝCH ŘEŠENÍ

Překladatel musí mít při své práci na zřeteli odlišnosti jazykových systémů VJ a CJ, a to zejména v následujících rovinách: gramatická, lexikální a syntaktická. Rozdílnosti lze vysledovat v rámci těchto rovin, ale v překladatelských řešeních se uvedené roviny mnohdy prolínají. Ve své práci se zaměřuji hlavně na jevy, které se objevily v posuzovaném překladu.

Článek YSL se od dvou ostatních článků poněkud liší. Jazykové jevy, které jsou typické pro populárně-naučný styl, jsou v něm zastoupeny řídce. Naopak v něm lze nalézt více expresivních výrazů a frazeologismů. Příčinu spatřuji v tom, že je méně úvahový, kloní se spíše k jakési umělecké skice a vyznačuje se větší svěžestí a působivostí.

### 5.1 Gramatická rovina

#### 5.1.1 Dějové pasívum vs. zvrtné pasívum

Německé dějové pasívum (Vorgangspassiv) popisuje průběh děje, přičemž činitel děje zde není podmětem věty (nemusí být ani vyjádřen, pokud vyjádřen je, připojuje se předložkami *von* a *durch*). Tvoří se pomocí slovesa *werden* a příčestí minulého. V němčině se pasívum vyskytuje mnohem častěji než v češtině. Zatímco v němčině působí jako neutrální, jeho užití v češtině je omezeno spíše na odborný styl. Jinde může působit hyperkorektně.

Do češtiny se dějové pasívum častěji převádí zvrtným pasívem (viz příklady KR a YSL), které značí neutrální stylistický prostředek, nebo slovesem v aktivu (viz příklad POS).

#### 1. KR

(243) *In der Romantik wurde die Forderung nach Schönheit dann nicht mehr auf die Kunst beschränkt, sondern aufs Leben ausgedehnt, wie später im Fin de Siècle.*

V romantismu se už požadavek krásy **nevztahoval** jen na umění, ale **rozšířil se** na celý život, jak tomu bylo později v období fin de siècle.

#### 2. YSL

(102) *In art **wird** eine Auswahl davon nun erstmals der Öffentlichkeit **vorgestellt**.*

V časopisu *art* se nyní výběr z díla **představí** veřejnosti poprvé.

### 3. POS

(93) *Als trennscharfe Denkerin **wird** Posenenske von Brunn **beschrieben**, als höflich aber verschlossen...*

Brunn **popisuje** Posenenske jako exaktní myslitelku, jako zdvořilou, ale uzavřenou...

## 5.1.2 Gramatická kategorie konjunktiv cizího mínění vs. lexikální prostředky

Konjunktiv je slovesný tvar, který buď odpovídá českému podmiňovacímu způsobu, nebo vyjadřuje neskutečnost, možnost, nejistotu, subjektivní mínění či přání. V němčině plní ještě úlohu zprostředkování subjektivního názoru někoho jiného, proto se nazývá konjunktivem cizího mínění. Tvoří se změnou gramatické koncovky ve třetí osobě singuláru.

V němčině je jeho užití příznačné právě v publicistickém stylu. Čeština tuto možnost nemá, takže gramatickou kategorii nahrazuje v případě potřeby lexikálními prostředky (výrazy jako *prý*, *údajně*, *snad* – viz příklad POS). Někdy jejich užití není nezbytné, protože z kontextu je zřejmé, že jde o jiný názorežli autorův (viz příklad KR a YSL).

### 1. KR

(206) *Selbst 2008 herausgegebene Bände des Kunstforums Internationl über „Schönheit“ kommen zu keinem allgemein gültigen Schluss, außer dass Kunst und Schönheit „eine schwierige Liaison“ **seien**.*

Dokonce ani dva svazky časopisu Kunstforum International vydané v roce 2008, které se zabývaly „krásou“, nedospěly k žádnému obecně platnému závěru, kromě toho, že umění a krása **jsou** v „komplikovaném milostném poměru“.

### 2. YSL

(123) *Bereits sein Lehrmeister Christian Dior hatte den jungen Mann gewarnt, er **müsse** sich Alternativen **suchen**, welche die Fantasie anders fordern als die Mode.*

Již Laurentův mistr Christian Dior mladíka upozorňoval, **at' si najde** alternativy, které podporují fantazii jinak než módu.

### 3. POS

(104) Die **habe** sie Brunn einmal damit **erklärt**, dass die Bewohner „lebendig und scharf konturiert vor der freien Fläche agieren“ sollten, ...

Brunn jí je **prý** jednou **vysvětlil** tak, že obyvatelé by měli „konat aktivně a ostře ohraničení od volných ploch“, ...

### 5.1.3 Mužská podoba příjmení vs. přechylování

Němčina příjmení nepřechyluje, tj. nevytváří ženské podoby příjmení. Pro češtinu je přechylování pomocí ženských koncovek a přípon (například *-á, -ová, -ská, -cká*) typické (viz příklad KR). U příjmení cizího původu není povinné, doporučuje se z důvodů jednoznačné identifikace pohlaví dané osoby. Avšak překladatel přihlíží i k úzu, tzn. nejvíce užívané podobě jména (viz příklad YSL). Přípona *-ske* naznačuje, že jde o příjmení pro německý jazykový systém atypické, pro překlad se jeví jako nejlepší řešení příjmení nepřekládat (viz příklad POS).

#### 1. KR

(307) Die Malerin Tomma **Abts** mit ihren kleinformatigen, spröden Abstraktionen wäre ein Beispiel für diese Szene.

Příkladem této scény by byla malířka Tomma **Abtsová** se svými křehkými maloformátovými abstrakcemi.

#### 2. YSL

(262)... die New Yorker Schriftstellerin **Susan Sontag** hatte ihn bereist 1964 in ihrem berühmten Essay „Anmerkungen zum Camp“ beschrieben...

V roce 1964 ho popsala newyorská spisovatelka **Susan Sontag** ve své proslulé eseji „Poznámky ke stylu camp“...

#### 3. POS

(98) Und nach ihrer Trennung vom Architekten **Paul Posenenske** habe man gemeinsam betont provisorisch im Neonlicht und zwischen Stahlregalen (...) gelebt.

Po rozchodu s architektem **Paulem Posenenske** spolu zřetelně provizorně žili v neonovém světle mezi ocelovými regály...

### 5.1.4 Určitý člen vs. ukazovací zájmeno

Nahrazování určitého členu v němčině ukazovacím zájmenem v češtině se i v překladech interpretujících texty ve spisovném jazyce objevuje jako poměrně častý nešvar, který do spisovné češtiny proniká z její hovorové formy. Namísto je pouze tehdy, chceme-li odkázat na něco, co již bylo nazváno nebo je z předchozího textu známo (viz druhý příklad YSL). Stylisticky nezabarvené sdělení se bez ukazovacích zájmen obejde.

#### 1. KR

(73) *Das Malerische, Opulente, Dekorative, Narrative oder prächtig Ornamentale der Künstler aus Indien, Asien oder aus islamistischen Ländern feierte jedenfalls in den vergangenen Jahren einen Siegeszug durch internationale Gruppenausstellungen und Auktionssäle.*

Každopádně v minulých letech slavilo **malebné, opulentní, dekorativní a narativní nebo přepychové ornamentální umění** tvůrců z Indie, Asie anebo islámských zemí triumfální tažení kolektivními výstavami a aukčními síněmi.

#### 2. YSL

(21) *Als **der 35-jährige** Yves Saint Laurent diese Stimmung 1970 in Marrakesch in sein Tagebuch notiert, verkörpert er wie kaum ein anderer **das Lebensgefühl** einer Generation.*

Když si **35letý** Yves Saint Laurent zaznamenal do svého deníku tuto atmosféru Marakeše roku 1970, vyjádřil tak, jako snad nikdo jiný, **životní pocit** jedné generace.

(1) *Yves Saint Laurent (1936 bis 2008) gilt als wichtigster Modedesigner des 20. Jahrhunderts. Das er sich zeichnend auch als Künstler sah, war nur wenigen bekannt. art zeigt exklusiv eine Auswahl von Blättern aus einem bisher unbekanntem Konvolut – in Marokko zelebrierte **der große Designer** seinen privaten Traum von Orient.*

Yves Saint Laurent (1936–2008) je považován za nejdůležitějšího módního designéra 20. století. To, že sám se označoval i za umělce, vědělo jen málo lidí. Časopis *art* exkluzivně představuje výběr ze zápisků z jedné dosud neznámé sbírky – v Maroku **tento velký designér** uskutečnil s velkou pompou svůj osobní sen o Orientu.

#### 3. POS

(20) *Charlotte Posenenske, **die Künstlerin** der an der Fassade befestigten „Vierkantrohre“, war seit vier Jahren tod.*

Charlotta Posenenske, **umělkyně**, která je autorkou „čtyřhranných rour“ připevněných na fasádě, byla již čtyři roky po smrti.

### 5.1.5 Kompozita vs. lexikální prostředky

V němčině se, na rozdíl od češtiny, tvoří nová slova kompozicí velmi často a s velkou oblibou. Není nijak neobvyklé spojovat tři i více slov. Čeština nevyužívá kompozit tak hojně a spojení více než dvou slov nebo slovních základů jsou naprostou vzácností. Další odlišností je, že v češtině nelze tvořit složeniny libovolně.

Nejčastějším překladatelským řešením je nahrazení kompozita lexikálními prostředky – slovními spojeními. Jedná se tedy o přechod z roviny gramatické do roviny lexikální.

#### 1. KR

(319) ... während sie sich mit einem Metallkamm brutal die Haare striegelte, **gebetsmühlenartig** wiederholte: „Art must be beautiful. Artist must be beautiful.“

... když si brutálně pročesávala vlasy kovovým hřebenem, **jako modlitební mlýnek** opakovala: „Art must be beautiful. Artist must be beautiful.“

#### 2. YSL

(247) Dass er für „Pour Homme“ nun auch noch nackt werben wollte, forderte das **Schicklichkeitsgefühl** vieler Zeitgenossen heraus.

Fakt, že pro reklamu na parfém „Pour Homme“ chtěl nyní pózovat nahý, vzbudil u mnohých současníků **pocit nevhodnosti**.

#### 3. POS

(134) Darin untersuchten sie **Effizienzsteigerungsmaßnahmen** in Fabriken: ...

V rámci toho zkoumali **opatření ke zvyšování výkonnosti** v továrnách: ...

## 5.2 Lexikální rovina

### 5.2.1 Frazeologismus vs. stylově neutrální prostředky

Akademický slovník cizích slov definuje frazeologismus takto: „ustálené spojení slovních tvarů, v němž alespoň jeden tvar má jedinečnou funkci a význam spojení není přímo odvoditelný z významů tvarů.“ (ASCS I., 1995, str. 245)

Překlad frazeologismů je obtížný. Ekvivalentní frazeologismus se ve dvou jazykových systémech vyskytne jen ojediněle. Při jejich překladu se proto uplatňuje princip substituce – náhrady analogií CJ, přičemž se zachová ideově estetický obsah výrazu. Překlad může mít tedy podobu sémanticky ekvivalentního frazeologismu (viz příklad KR nebo POS), nebo opisu (viz příklady YSL).

#### 1. KR

(395) „*Sehnsucht und Versprechen*“ etwa **nimmt Klischees und Stereotypen aufs Korn**, ...

Téma „Touha a přísliby“ si **bere na mušku** kliše a stereotypy, ...

#### 2. YSL

(29) *Dort schlägt er sich mit Talitha und J. Paul Getty, einem Sohn des Ölmagnaten, Tage und Nächte um die Ohren.*

...kde spolu s Talithou a J. Paulem Gettym, synem ropného magnáta, **probdívají dny a noci**.

(237) *Er und Pierre Bergé machten nie eine Hehl aus ihrer Beziehung.*

Spolu s Pierrem Bergém se svým vztahem **nikdy netajili**.

#### 3. POS

(62) *Andere Kunstaussteiger (...) hatten „von Kunst und Werbung die Schnauze voll“.*

Ostatní, kteří se vzdali umění, (...) **měli** „umění a reklamy **plné zuby**“.

### 5.2.2 Metafora vs. stylově neutrální prostředky

Metafora je „přenášení významu na základě vnější podobnosti denotátů týkajících se tvaru (...), barvy (...), umístění (...), rozsahu (...), funkce (...).“ (ASCS II., 1995, str. 491)

Překlad metafor je obdobně svízelný jako překlad frazeologismů. V některých případech lze přeložit ekvivalentně (viz příklad KR a POS), jindy je třeba užít jiné metafory, aby nedošlo k ochuzení textu (viz příklad YSL). V ideálním případě je míra metaforičnosti stejně vysoká.

#### 1. KR

(264) *Und als Galionsfigur des neuen Privatmuseums von Megasammler François Pinault in Venedig dient die strahlend weiße, noneoklassizistische Skulptur...*

**Galionovou figurou** nového benátského soukromého muzea velkosběratele Françoise Pinaulta je zářivě bílá neoneoklasicistní socha...

## 2. YSL

(105) *Die Zeichnungen und Collagen zeigen Teile des privaten **Unterfutters** des großen Couturiers.*

Kresby a koláže odhalují části ze **zákulisí** osobního života velkého návrháře.

## 3. POS

(137) „ ...wie man dem Arbeiter seine Lebenszeit wegnimmt und er schließlich **zu einem bloßen Anhängsel der Maschine wird.**“

„... jak zaměstnanci bereme dobu života a on se nakonec **stane pouhým kolečkem ve stroji.**“

## 5.3 Syntaktická rovina

### 5.3.1 Neosobní zájmeno *man* vs. všeobecný podmět osobní

Německé neosobní zájmeno *man* je nejpoužívanější forma neosobního vyjádření podmětu, má zevšeobecňující význam a vyjadřuje libovolného jednotlivce nebo spíše libovolnou skupinu. Do češtiny se věty s *man* obvykle překládají pomocí všeobecného podmětu osobního – tj. lidé, člověk, někdo. Na rozdíl od němčiny může být podmět nevyjádřený. Jiným řešením, když se předmět z německé věty stane v překladu činitelem děje (viz příklad KR).

#### 1. KR

(93) *Bisher **nahm man** vor allem Einfluss westlicher Kunst auf die zeitgenössischen Szenen dieser Länder **wahr.***

Na současné scéně těchto zemí **se** doposud **projevoval** především vliv západního umění.

#### 2. YSL

(8) *Drogen, Partys und Sonne, so **stellt man** sich das Leben eines Luxushippies vor.*

Drogy, večírky a slunce, tak **si představujeme** život bohatého „hipíka“.

#### 3. POS



(89) „*Immer wurde man schuldig, ob man produzierte, konsumierte oder versuchte auszustiegen. Gegen ‚das System‘ zu sein, war die einzige Alternative.*“

„Vinni **jsme byli** stále, ať **jsme produkovali, konzumovali** nebo se **pokoušeli** odstoupit. Jedinou alternativou bylo obrátit se proti ‚systému‘.“

### 5.3.2 Bohatě rozvitý shodný přívlastek vs. vztažná věta či přívlastek stojící za podstatným jménem

Jedním z nejcharakterističtějších jevů němčiny – zejména v odborném stylu – je bohatě rozvitý shodný přívlastek, s příčestím jako jádrem, kladený mezi člen a podstatné jméno. Do češtiny se takový přívlastek překládá buď vztažnou větou (viz příklad KR a POS), nebo přívlastkem stojícím až za svým podstatným jménem.

#### 1. KR

(68) *Bei den zu **Beginn des Jahrtausends rund um die Welt aus dem Boden geschossenen** Bienalen und Kunstmessen treffen diese Kunstentwicklungen plötzlich gleichberechtigt aufeinander.*

Na bienále a veletrzích umění, **které se na začátku tisíciletí vyrojily všude po světě**, se tyto umělecké vývojové směry náhle vzájemně plnohodnotně střetávají.

#### 3. POS

(7) *Er musste sich nur kurz an die Straßenbahnhaltestelle stellen und zielgenau auf die **an der Fassade des gegenüberliegenden Bahnhofs befestigten** Metallrohre starren, bis sich neben Burkhard Brunn der folgende Wortwechsel ergab.*

Burkhard Brunn se zřejmě jen na chvíli zastavil na tramvajové zastávce a cíleně zíral **na fasádu protilehlého nádraží, na které byly upevněny kovové roury**, načež se vedle něj odehrál následující rozhovor.

### 5.3.3 Infinitivní konstrukce s *zu* vs. prostý infinitiv či věta vedlejší

Infinitivní vazba s *zu* je pro němčinu typickým rysem. Jedná se o infinitiv závislý, a to buď na slovese, podstatném jménu nebo přídavném jménu. Lze ho utvořit od všech sloves s výjimkou sloves modálních, sloves smyslového vnímání a pohybu, sloves *bleiben* a *lassen*, *lernen*, *lehren* a *helfen*. V případě, že má sloveso odlučitelnou příponu, vkládá se částice *zu*

mezi ně. Pomocí této infinitivní vazby lze za určitých podmínek krátit vedlejší věty se spojkou *dass*. Při změně vedlejší věty ve vazbu infinitivu s *zu* se vypouští spojka i podmět. V případě účelových a způsobových vět se užívá vazby *um zu*. Do češtiny se zpravidla převádí prostým infinitivem (viz příklad POS) nebo vedlejší větou (viz příklad KR a YSL).

#### 1. KR

(188) *Zu schön, um wahr zu sein.*

Příliš krásné na to, **aby** bylo skutečné.

#### 2. YSL

(135) ... *träumte er davon, selbst einmal solche Ausstattungen zu entwerfen.*

... snil o tom, **že** jednou takovou výpravu navrhne sám.

#### 3. POS

(198) *Und Charlotte Posenenske hatte, bei allem Minimalismus ihrer Formen, eine solche Vision zu bieten.*

A Charlotta Posenenske, při veškerém minimalismu svých tvarů, takovou vizi mohla **nabídnout**.

### 5.3.4 Dvojtečka či středník vs. tečka či čárka

Dvojtečky (viz příklad KR a POS) a středníky (viz příklad YSL) se v němčině užívají hojněji než v češtině. Jejich překlad je možný buď pomocí tečky, nebo čárky. Více viz kapitola 4.2.5

#### 1. KR

(296) *Aber auch eine ganz junge Generation beschäftigt sich wieder mit der Kunstgeschichte: Als eine Art Gegenreaktion zum glamourösen oberflächlichen Kunstmarkt, meint Kuratorin Kathrin Rhomberg, hat sich eine junge Generation von Künstlern im „ehemaligen Westen“ zurückgezogen in ihre Ateliers und Wohnungen.*

Dějiny umění se ale opět zabývá i zcela mladá generace. Kurátorka Kathrin Rhombergová se domnívá, že se mladá generace umělců na „bývalém Západě“ stáhla do svých ateliérů a bytů jako způsob protireakce na pozlátky hýřící, povrchní trh s uměním.

#### 2. YSL

*(97) Diesem schenkte er das Konvolut weiter, um sich von der Vergangenheit zu befreien; beide ziehen es auch heute noch vor, nicht an die Öffentlichkeit zu treten.*

Jemu daroval onen svazek poté, aby se osvobodil od minulosti. I dnes se oba raději na veřejnosti neukazují.

### 3. POS

*(109) Ihre eigene „Ichigkeit“ zieht die Künstlerin nach und nach auch aus ihren Arbeiten ab: Ab 1967 lässt sie ihre Plastiken anonym von Werkstätten herstellen...*

Přítomnost svého „já“ odstraňovala umělkyně postupně také ze svých prací. Od roku 1967 nechala své plastiky anonymně vyrábět v různých dílnách...

## **6. CHARAKTERISTICKÉ RYSY VÝCHOZÍCH TEXTŮ, KONKRÉTNÍ PŘEKLAADOVÁ ŘEŠENÍ**

### **6.1 Publicistický styl**

„Publicistický styl se vlastně odštěpil od stylu vědeckého, s nímž ho ještě spojuje řada charakteristických rysů, a na druhé straně má styčné body se stylem administrativním (zejména v inzerátech) a v řadě útvarů si podává ruku se stylem uměleckým.“ (Knittlová, 2000, str. 178) Výchozí text této definici odpovídá. Podobnosti s vědeckým stylem jsou markantní jak v lexikální rovině v podobě odborné terminologie, tak v rovině syntaktické – užitím bohatě rozvitých shodných přívlastků, dlouhých složitých souvětí s četnými vsuvkami a syntagmat složených z podstatných jmen a funkčních sloves (Funktionsverbgefüge). Zároveň ale používá prostředky z uměleckého stylu, a to metafory a frazeologismy, okřídlená slova a mnoho expresivních výrazů.

Dále se budu věnovat rozboru jednotlivých článků odděleně, poněvadž výše uvedené charakteristické rysy jsou v každém z nich zastoupeny různou měrou.

### **6.2 Krásné? No dobrá! – Krása v současném umění**

#### **6.2.1 Anglicismy**

Každý jazyk je obohacován slovy cizího původu, v případě němčiny (ale i češtiny) jsou to v posledních letech zejména anglicismy. Takto definuje anglicismus Akademický slovník cizích slov: „jazykový prvek přejatý z angličtiny do jiného jazyka nebo podle angličtiny v něm vytvořený“ (ASCS I, 1995, str. 52). Jedná se především o výrazy patřící do rychle se rozvíjejících oblastí, jako je internet, cestovní ruch, hitech elektronika, hudební průmysl či konzumní společnost nebo politika. Postupem času a častým užíváním zejména mladou generací se tato slova přirozeným procesem integrují do mateřského jazyka. Vzniká tak určitý hybrid, který sice grafickou podobou více méně připomíná angličtinu, systémově se však plnohodnotně řídí pravidly německé gramatiky. V češtině je tomu stejně.

Cizí slova jazyk na jednu stranu obohacují, na druhou ale vytlačují původní slova. Užívání anglicismů je módní záležitostí. V oboru moderního umění a designu jsou jistě

potřebné, neboť umění se stalo neodmyslitelnou součástí světové konzumní společnosti. Pozoruhodným zdrojem k tomuto tématu (naznačujícím, že přemíra anglicismů se vnímá nepatříčně) jsou stránky Svazu německého jazyka (Verein der deutschen Sprache) a jejich projektu Der Anglizismen-Index (<http://www.vds-ev.de/aindex-thema>), kde je mimo jiné možné vyhledat ke každému anglicismu jeho německý ekvivalent.

Odpověď na otázku, zda anglicismy překládat českým výrazem, nebo ne, není vždy jednoznačná. Je třeba pokaždé zvažovat, zda je v CJ daný anglicismus stejně zdomácnělý jako ve VJ. Užitečné je nahlédnout i do Českého národního korpusu na četnost užití. Pokud se daný výraz v češtině užívá jen okrajově nebo vůbec, musí se překladatel rozhodnout, zda ho nahradí českým výrazem, anebo jestli ho ponechá. Pro ponechání mluví zejména riziko ochuzení překladu o specifika originálu. V překladu KR jsem se velmi často rozhodovala anglicismy ponechat právě z důvodu specifčnosti článku.

a)

(53) *Wird ästhetisch gefällige Kunst nur sichtbarer, weil das Publikum in Zeiten der ökonomischen Krise ein stärkeres Verlangen nach **eskapistischen** Zerstreuung verspürt?*

Stane se esteticky libivé umění viditelnějším, protože publikum pociťuje v době ekonomické krize silnější touhu po **eskapistickém** rozptýlení?

Význam slova *eskapistisch* je srozumitelný již na lexikální úrovni jak pro německého, tak pro českého čtenáře. V tomto případě se právě jedná o pregnantnější vyjádření. Němčina přidala k výrazu pouze adjektivní koncovku *-isch*, čímž ho integrovala do svého gramatického systému. Užila jsem stejného principu i při překladu slova, neboť se jedná o explicitní výraz, který spoluutváří ráz VT.

b)

(153) *Er ließ genau an dem Tag, an dem 2008 die Lehman Brothers **crashten**, eine ganze Jahresproduktion seiner Werkstatt direkt über „Sotheby’s“ verkaufen.*

Přesně v den, kdy **zkrachovala** banka Lehman Brothers, nechal prodat celoroční produkci své dílny přímo přes aukční síň „Sotheby’s“.

Výraz *crashen* by se sice dal v ideálním případě přeložit do češtiny jako *crashnout*, nicméně stylisticky by do textu nezapadl, neboť se jedná o slangový výraz užívaný skupinou hráčů počítačových her. Pro překlad jsem zvolila neutrální *zkrachovat*.

c)

(412) *Gegen das Diktat von solchen Normen regt sich übrigens schon lange Widerstand im Cyberspace: „Fight Lookism“ heißt eine Initiative, ...*

Proti diktátu takových norem se ostatně již dlouho ozývají odpůrci z oblasti **kyberprostoru**. Iniciativa se jmenuje „Fight Lookism“, ...

V tomto případě bylo možné anglický výraz, tedy kalk, doslovně přeložit, jelikož se v češtině běžně užívá jako označení virtuálního počítačového světa.

V textu se vyskytly ještě následující anglicismy: *tougher, suspekt, Statement, glamourös, Beautycheck, Beauty-Terror a Serviceofferte*.

## 6.2.2 „Funktionsverbgefüge“ (přísudková sousloví)

Jedná se o predikáty složené z funkčních sloves a podstatných jmen. Funkční slovesa mají převážně nebo výlučně gramaticko-syntaktickou funkci, která svůj význam z velké části, popř. zcela ztratila. Významovou stránku predikátu tvoří právě podstatná jména. V odborných a teoretických textech představují charakteristický výrazový prostředek a posouvají text na vyšší stylistickou úroveň.

(72) *Das Malerische (...) feierte jedenfalls in den vergangenen Jahren einen Siegeszug durch internationale Gruppenausstellungen und Auktionssäle, hat eine potente lokale Fangemeinde hinter sich, die im Kunstbetrieb **zuletzt immer lauter das Sagen hatte**, seien es Oligarchen, Mogule oder Scheichs.*

Každopádně v minulých letech slavilo malebné (...) umění (...) triumfální tažení kolektivními výstavami a aukčními síněmi. Má za sebou také majetnou místní základnu obdivovatelů, která **má** v uměleckém průmyslu **stále hlasitější poslední slovo**, ať už jsou to oligarchové, mughalové nebo šejkové.

## 6.2.3 Dílčí překladatelská úskalí

### 6.2.3.1 Slovní hříčka v názvu

Originální název prvního článku zní *Schön? Schön! – Schönheit in der zeitgenössischen Kunst*. V úvahu přicházela dvě řešení. První spočívalo v zachování výrazu *schön* v celém řetězci *schön? – schön! – schönheit*, což by se dalo nahradit českou analogií

krásné? – krásné! – krása. Šlo by o přesný překlad, který by v CJ ale poněkud ztrácel ze své údernosti a melodičnosti. Duden slovo *schön* vykládá ale i jinak – jako výraz souhlasu, často ve spojení s výrazy *also* či *na*. Tomuto řešení jsem dala přednost. Podporuje ho i téma a obsah textu, kde se autor zamýšlí nad tím, zda vše, co je označováno za umělecké, je ve skutečnosti opravdu krásné.

### 6.2.3.2 Časové údaje

Časopis byl vydán v roce 2010, proto odkazy na předešlé roky bylo nutné substituovat konkretizovaným časovým údajem, aby nedocházelo k mylné domněnce, že se časová relace vztahuje k dnešku. Ze stejného důvodu jsem událost teprve se blížící zasadila do minulosti a doplnila vnitřní vysvětlivkou.

(392) *Die kommende Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden umkreist die ewige Gretchenfrage...*

Výstava, která probíhala od 27. března 2010 do 2. ledna 2011 v německém Hygiene-Museum v Drážďanech, se točila kolem věčných kardinálních otázek.

### 6.2.3.3 Reálie

Článek obsahuje mnoho reálií, které ovšem v překladu není nutné vysvětlovat s ohledem na příjemce CT – viz kapitola 4.2.2. Pro zajímavost je ale uvádím v příloze této práce.

### 6.2.3.4 Chybná duplicita

V tomto článku se v úvodu v rámci jediné věty vyskytlo dvakrát slovo *komplex*, což je evidentní chyba, kterou jsem proto při překladu odstranila.

### 6.2.3.5 Obtížněji přeložitelné metafory, metonymie a jiné slovní hříčky

**Nullerjahre** – označení let 2000–2009, v češtině pro toto rozmezí jednoslovné označení neexistuje, „někdy je užíván termín nultá léta 21. století nebo nepřesné označení počátek 21. století“ (<http://cs.wikipedia.org/wiki/2000-2009>, 4. 8. 2013). V překladu to ale řeším užitím spojení *první desetiletí 21. století*.

**Gretchenfrage** – jedná se o nepříjemnou, často trapnou otázku, která je zároveň pro určité rozhodnutí podstatná a obvykle položená v tíživé situaci. Výraz překládám jako *kardinální otázka*. Metafora je založena na otázce, kterou položila Goethova Markétka Faustovi. (Duden Universalwörterbuch, 2001)

**Macht und Macher** – v originále se jedná o název tematicky laděné expozice v rámci výstavy v Hygiene-Museum v Drážďanech. V češtině nelze tuto slovní hříčku zachovat, vyřešila jsem to vědomým ochuzením a posunem: *Moc a strůjci krásy*. Slovo *krásy* je doplněno jednak proto, že z popisu výstavy vyplývá, že se točí kolem krásy, jednak proto, že podle ČNK slovo *strůjci* nestává obvykle samostatně.

**Kunst und Schönheit seien „eine schwierige Liaison“** – výraz Liaison je přejatý z francouzštiny a znamená buď *vazba, spojení, vztah*, nebo *milostný poměr*. Pro překlad jsem záměrně vybrala expresivnější řešení *milostný poměr*. Výběr může zároveň kompenzovat ochuzení ve spojení *Macht und Macher*.

## 6.3 Marakeš, mon amour

### 6.3.1 Vnitřní vysvětlivky

K použití vnitřních vysvětlivek se překladatel uchyluje tehdy, je-li mezi kulturním pozadím příjemce originálu a příjemce překladu znatelný rozdíl. Zvážení následujícího případu mě přesvědčilo o jeho doplnění, neboť si nemyslím, že by tuto realii český čtenář, byť znalý světové módy, správně identifikoval.

(61) *Die modebewusste Jugend reißt die Prêt-à-porter-Stücke von „Rive Gauche“ aus den Regalen, als ab 1966 Boutiquen eröffnet werden.*

Když v roce 1966 otevřel butiky, módy znalá, moderní mládež dychtivě rvala z polic modely Prêt-à-porter z „Rive Gauche“, jižní části Paříže rozkládající se na levém břehu Seiny.

### 6.3.2 Galicismsy

Článek obsahuje výrazy z francouzštiny jako *Couturier, haute Couture, Boutique* či *exquisit*, které líčení o módní ikoně 20. století dodávají francouzský šmrnc a exotičnost. Českému příjemci překladu jsou však bezpochyby poměrně známé.



### 6.3.3 Dílčí překladatelská úskalí

#### 6.3.3.1 Časové údaje

S časovými údaji v tomto článku pracuji stejně jako s těmi v článku prvním. Viz 6.2.3.2 Časové údaje

#### 6.3.3.2 Skloňování jmen

**Pierre Bergé** – v souladu s Internetovou jazykovou příručkou ÚJČ skloňuji *Bergé, Bergého, Bergému, Bergého, o Bergém, s Bergém.*

**Yves** – v souladu s Internetovou jazykovou příručkou ÚJČ skloňuji *Yves, Yvesa/Yvese, Yvesu/Yvesi/Yvesovi, Yvesa/Yvese, o Yvesu/Yvesi/Yvesovi, s Yvesem*

#### 6.3.3.3 Obtížněji přeložitelná kompozita

**das Außenseiterdasein** – rozložením kompozita (der Außenseiter = outsider + das Dasein = život) vznikl význam *život outsidera*.

(232) *Er selbst hatte vom Außenseiterdasein des gehänselten Schülers bis zum späten Geständnis an den Vater kurz vor dessen Tod genügend quälende Erfahrungen mit der gesellschaftlichen Ächtung seiner sexuellen Orientierung gemacht.*

Dostatek trýznivých zkušeností se společenským zavržením jeho sexuální orientace získal jak z **života outsidera**, kterého si ve škole dobírali, tak z pozdního přiznání se svému otci krátce před jeho smrtí.

**das Schicklichkeitsgefühl** – nejpravděpodobnější překlad tohoto slovo by byl *pocit vhodnosti*, z kontextu ale logičtěji vyplývá pravý opak.

(244) *Er hatte ein Parfum für Männer entworfen. Das war ohnehin schon eine Provokation in einer Zeit, in der das stärkere Geschlecht sich Pitralon auf die Haut schmierte. Dass er für „Pour Homme“ nun noch nackt werben wollte, forderte das Schicklichkeitsgefühl vieler Zeitgenossen heraus.*

Navrhl parfém pro muže. Už to byla v době, kdy si silnější pohlaví natíralo tváře pitralonem, beztak provokace. Fakt, že pro reklamu na parfém „Pour Homme“ chtěl nyní pózovat nahý, vzbudil u mnohých současníků **pocit nevhodnosti**.

## 6.4 Skoncováním se svým „já“

### 6.4.1 Dílčí překladatelská úskalí

#### 6.4.1.1 Otázka překladu názvu, zejména pojmu *Ichigkeit*

Při překladu názvu, který v originále zní *Schluss mit der Ichigkeit*, bylo třeba mít na paměti zachování jeho údernosti a zároveň vysoké míry symboliky, v několika slovech totiž shrnuje celou filozofii práce Charlotty Posenenske. Slovo *Ichigkeit* je bezesporu autorským výrazem. Přípona *-igkeit* poukazuje na názvy vlastností jako abstraktních pojmů, v češtině jí většinou odpovídá přípona *-ost*. V tomto případě ovšem použitelná nebyla. Analogicky by se dal utvořit český výraz „jáství“. Termín zní ale příliš filozoficky a není na první pohled průhledný, tudíž už jen z tohoto důvodu je v názvu článku nepoužitelný. Na základě následujících konkrétních příkladů, jsem se rozhodla vyřešit překlad pouhým „já“, které ovšem v rámci kontextu nic ze svého ideově estetického obsahu neztrácí. A pro kompenzaci neotřelosti celého názvu článku jsem zvolila pro překlad slova *Schluss* expresivnější výraz *skoncování* namísto obyčejného *konec*.

(104) *Die habe sie Brunn einmal damit erklärt, dass die Bewohner „lebendig und scharf konturiert vor der freien Fläche agieren“ sollten, und nicht „ihre ‚Ichigkeit‘ über die Wände verbreiten“.*

Brunn jí je prý jednou vysvětlil tak, že obyvatelé by měli „konat aktivně a ostře ohraničení od volných ploch“, a „nerozšiřovat své ‚já‘ po zdech“.

(109) *Ihre eigene „Ichigkeit“ zieht die Künstlerin nach und nach auch aus ihren Arbeiten ab.*

Přítomnost svého „já“ odstraňovala umělkyně postupně také ze svých prací.

#### 6.4.1.2 Problematika řešení německých názvů děl

V tomto článku se na dvou místech vyskytuje oficiální název díla v originálním německém jazyce. V prvním případě jde o název diplomové práce Charlotty Posenenske, který je vskutku velice komplikovaný a bez znalosti obsahu práce je reálné nebezpečí chybného překladu. Proto jsem ho i v překladu ponechala v originále, do závorek jsem ale pro srozumitelnost a nástin tématu práce uvedla jeho pravděpodobný překlad.

*„Vorgabezeit und Arbeitswert – Interessenkritik an der Methodenkonstruktion: Leistungsgradschätzen, Systeme vorbestimmter Zeiten, Analytische Arbeitsbewertung“*

*(„Časové normy a hodnota práce – zájmová kritika konstrukce metod: hodnocení výkonnosti, systémy normování, analytické hodnocení práce“)*

Druhým výskytem je název filmové řady „Monotonie ist schön“. V tomto případě jsem toho názoru, že název je pro českého čtenáře snadno pochopitelný, neboť i negermanista je schopný význam rozluštit. Zde překlad do závorek tedy neuvádím.

## 7. ZÁVĚR

Kontrastivním porovnáním tří článků jsem dospěla k následujícímu závěru: Jedná se sice o články z téhož zdroje – časopisu *art – Das Kunstmagazin* – a jejich styl lze obecně označit za publicistický, jejich zacílení na odborného, případně umění milovného a v oboru poučeného čtenáře, všechny mají ovšem silně autorský charakter. Vykazují totiž zajímavé odlišnosti v rovinách relevantních pro adekvátní překlad. Rozsah této práce mi však nedovoluje zabývat se jimi zevrubněji, proto jsem se soustředila na nejmarkantnější z nich.

Použití metodiky analýzy vnitrotextových faktorů při překladu dokázalo, že první článek (KR) je typickým příkladem publicistického žánru, neboť obsahuje jednak prvky z odborného stylu – odbornou terminologii, složité přívlastkové konstrukce a dlouhá souvětí – a jednak prvky stylu uměleckého – expresivní výrazy, metafory a rétorické otázky. Charakteristickým rysem tohoto stylu je i volba neotřelých výrazů, v tomto případě se jedná o hojný výskyt anglicismů. Druhý článek (YSL) se blíží svou expresivitou zejména stylu uměleckému. Vyskytuje se v něm množství barvitých a emotivně zbarvených slov či frazeologismů. Umělecký ráz podtrhují i krátké věty, které textu dodávají svěžest a spád. Naproti tomu třetí článek (POS) stojí na pomezí publicistického a odborného stylu, jelikož jeho autor užívá složitých větných konstrukcí, mimo jiné v podobě mnohonásobně rozvitých shodných přívlastků.

Při překládání jsem si jednoznačně potvrdila, že správná aplikace překladatelské metodologie, podle výše zmíněných poznatků z teorie překladu, umožňuje docílit takového překladu, který zprostředkuje správné přenesení ideově estetického obsahu z výchozího do cílového textu.

## **8. BIBLIOGRAFIE**

### **Slovníkové publikace a jazykové příručky:**

- BENEŠ, E., STEHLÍK, V., BALOUN, J.: Němčina pro vědecké a odborné pracovníky, Academia, Praha 1979
- ČMERKOVÁ, S.: Jak napsat odborný text, LEDA, Praha 1999
- DUDEN: Universalwörterbuch, Dudenverlag, 2001
- GÖRNER, H., KEMPCKE, G.: Synonymwörterbuch, VEB, Leipzig 1980
- GREPL, M. a kol.: Příruční mluvnice češtiny, NLN, Praha 2003
- HELBIG, G., BUSCHA, J.: Deutsche Grammatik, VEB, Leipzig 1975
- HLAVSA, Z. a kol.: Pravidla českého pravopisu, Academia, Praha 1993
- JEDLIČKA, A., HAVRÁNEK, B.: Česká mluvnice, SPN, Praha 1981
- KEPRTOVÁ, M.: Německo-český tematický slovník, Nakladatelství Olomouc, Olomouc 2005
- MARTINCOVÁ, O. a kol.: Nová slova v češtině – slovník neologismů, Academia, Praha 1998
- PETRÁČKOVÁ, V. a kol.: Akademický slovník cizích slov I., II., Academia, Praha 1995; (v textu zkratka ASCS)
- SCHÖNOVÁ, L.: Jak se to řekne německy, SPN, Praha 1975
- WAHRIG

### **Teorie překladu:**

- KNITTLOVÁ, D.: K teorii i praxi překladu, Univerzita Palackého, Olomouc 2000
- LEVÝ, J.: Umění překladu, Panorama, Praha 1983
- MOUNIN, G.: Teoretické problémy překladu, Karolinum, Praha 1999
- NORD, Ch.: Textanalyse und Übersetzen, Julius, Groos Verlag, Heidelberg 1995
- POPOVIČ, A.: Překlad odborného textu, SPN, Bratislava 1977

### **Jiné zdroje:**

- Wikipedie [http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavní\\_strana](http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavní_strana)
- Internetová jazyková příručka ÚJČ <http://prirucka.ujc.cas.cz/>
- Český národní korpus <http://korpus.cz/>

## 9. PŘÍLOHY

### 9.1 Popisky obrázků

#### **Krásné? No dobrá! – Krása v současném umění**

str. 24 – Photoshopová romantika: Hiroyuki Masuyamas, podsvícená fotografie „Caspar Davis Friedrich, klášterní hřbitov pod sněhem, 1817–19“ (2009)

str. 26 – Pro instalaci „Seizure“ (nahore) nechal Roger Hiorns v roce 2008 růst v jednom bytě krystaly; Mohammed Ehsai se u obrazů jako „He Is The Merciful“ (2007, 202 x 347 cm, nahore vpravo) nechal inspirovat arabskými kaligrafiemi; Sousoshi „All“ (2007, vpravo) Maurizia Cattelana v umělecké síni ve městě Bregenz

str. 30 – Valérie Belin si v digitálně upravených fotoportrétech bez názvu, z roku 2006, hraje s mužskými a ženskými znaky.

str. 31 – Ideální postavou renesance se stal „Homo bene Figuratus“ od Marka Vitruvia Pollia (1. století před Kristem); „Suzanne walking forward“ (2005, vpravo) od Juliana Opiese představuje krásu počítačové generace

#### **Marakeš, mon amour**

str. 32 – Slavná skandální fotografie: 1971 pózoval YSL pro svůj parfém nahý

str. 40 – Setkání gigantů: 1972 se Andy Warhol a Yves Saint Laurent bavili na jedné newyorské party

str. 40 – YSL byl mistrem adaptace: zde žerzejové šaty s mondriánovským vzorem z roku 1965

str. 40 – Catherine Deneuveová a módní návrhář, po jedné módní přehlídce v Paříži roku 1968

str. 41 – V Marakeši zachránil YSL zpustlou zahradu malíře Jacquesa Majorella (1886–1962), jeho modrý ateliér funguje dnes jako muzeum

str. 41 – V pařížské komické opeře prezentuje YSL svůj parfém „Kouros“ spolu s baletní legendou Rudolfem Nurejewem a Zizi Jeanmaire

str. 42 – V pařížské Rue de Babylone byli Yves Saint Laurent a Pierre Bergé obklopeni uměním; v roce 2009 byla díla na mimořádné aukci v Grand Palais vydražena

### **Skoncování se svým „já“**

str. 45 – Umělkyně si pro své volně kombinovatelné „čtyřhranné roury“ přála „společenská místa“. Instalace většiny z nich se uskutečnila až posmrtně

str. 46 – Inspirováno Mondrianem: raná „práce se špachtlí (strom)“, plakátová barva nanesená na papír (kolem 1959, 49 x 63 cm)

str. 47 – „Předmět, který se rozplynul v prostoru“: trojrozměrný „sklad“ z lakovaného hliníku z roku 1966 (75 x 75 x 14 cm)

str. 47 – Ještě přímo umělkyně: Charlotta Posenenske roku 1967 v jedné galerii v Schwenningenu

str. 48 – „Čtyřhranné roury série DW“ na výstavě „Dies alles, Herzchen, wird einmal dir gehören“, roku 1967 ve frankfurtské galerii Dorothea Loehr

str. 49 – Minimalismus s performativním užitím: „Rotor“ z lepenkových desek, instalováno posmrtně v Lučním pavilonu (Aue-pavillon) na festivalu Documenta 12 roku 2007

## **9.2 Seznam reálií**

### **Krásné? No dobrá! – Krása v současném umění**

- **Documenta 12** – Výstava současného umění, která se koná každých 5 let v německém Kasselu. V roce 1955 ji založil umělec Arnold Bode. Na výstavě bývají představeni umělci z celého světa. Koná se v mnoha budovách a pavilonech ve městě, mimo jiné i v městském zámku Fridericianum.
- **Fight Lookism** – Boj proti přehnanému zdokonalování zevnějšku a diskriminaci na základě vzhledu.
- **Gagosian Gallery** – Galerie současného umění, kterou vlastní a řídí Larry Gagosian, s pobočkami po celém světě.
- **Hygiene-Museum** – Muzeum dnes slouží spíše jako fórum vědy, kultury a společnosti. Obsahuje jednu stálou expozici „Abenteuer Mensch“ a dětské muzeum smyslů „Kinder-

Museum Unsere fünf Sinne“ a několik dočasných výstav. Muzeum bylo založeno roku 1912 v Drážďanech.

- **Kunstforum International** – Německý časopis zabývající se všemi oblastmi výtvarného umění. Vydává se šestkrát do roka v paperbackovém formátu od roku 1973.
- **Sotheby's** – Nejstarší a největší aukční dům s mnoha pobočkami po celém světě, mj. i v Praze.
- **Tate Modern** – Část britské národní galerie Tate Britain zabývající se moderním uměním. Sídlí v Londýně, v Turbínové hale.
- **Thaddaeus Ropac** – Galerie specializující se na současné umění Evropy a Severní Ameriky, založena v roce 1983. Sídlí v Salcburku a v Paříži.
- **The Wallace Collection** – Londýnské muzeum se světoznámou sbírkou dekorativního a krásného umění z 15. až 19. století. Velká část sbírek patří francouzskému umění 18. století.
- **Turnerova cena** – Ocenění britských umělců do 50 let, cenu uděluje galerie Tate v Londýně. Vznikla v roce 1984 a je nazvána po romantickém malíři J. M. W. Turnerovi.
- **White Cube** – Jedna z nejvýznamnějších galerií současného umění se sídlem v Londýně.

### **Marakeš, mon amour**

- **Camp** – Jde o určitý styl života, který myšlenkově nepřímo navazuje na dandysmus v 19. stol. Jeho vyznavači kladou velký důraz na estetický vzhled, jsou velmi individualističtí se sklony k výstřednosti (místy až ke kýči). Společným rysem s dandysmem je pojmání života (a světa) jako uměleckého díla.
- **The Factory** – Jméno newyorského studia Andyho Warhola, kde v letech 1962–1968 natočil desítky svých filmů.



## **10. VÝCHOZÍ TEXTY V ORIGINÁLE**

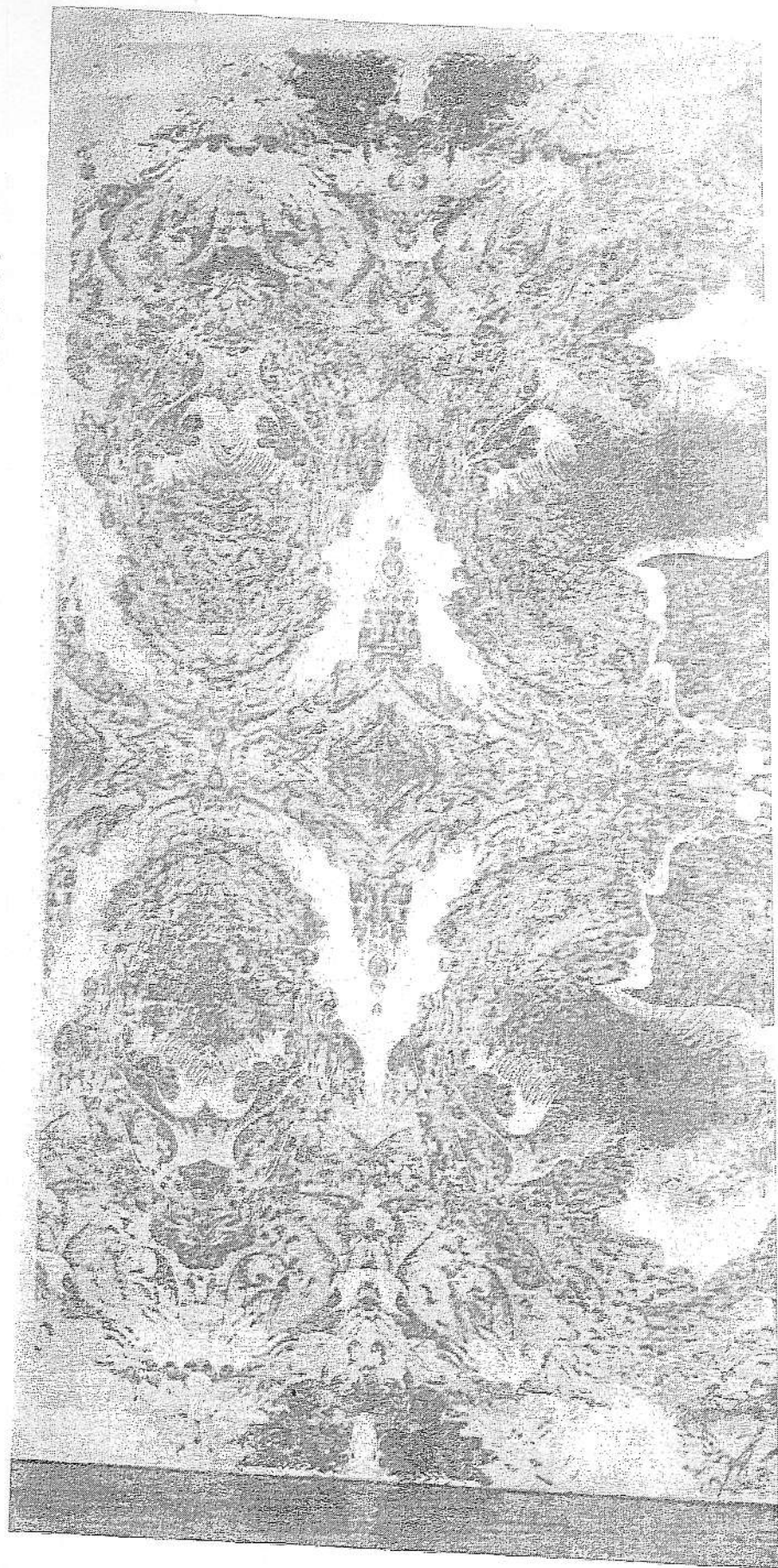
### **10.1 Schön? Schön! – Schönheit in der zeitgenössischen Kunst**

TEXT: ALMUTH SPIEGLER

**D**ynamisch, intensiv, intelligent, kraftvoll, komplex, originell, ästhetisch, komplex – all das darf man Kunst nennen. Aber ein Wörtchen des Lobes wird nur ganz schüchtern gehaucht im internen Kunstdiskurs. Das behielt man sich für Botticellis Idealfrauen oder Monets Seerosen auf, oder – wie die Macher der „Documenta 12“ – als provokanten „Kampfbegriff“: schön! Doch die Akzeptanz für das ungebrochen Schöne, das auf den ersten Blick Gefällige scheint sich in den vergangenen zwei Jahren schleichend geändert zu haben. Der bisherige Höhepunkt wurde voriges Jahr erreicht, als der in Glasgow lebende Künstler Richard Wright für die „Schönheit“ seines Werks den britischen Turner-Preis erhielt, der sonst eher schrille Provokation oder herbe Sprödeheit belohnte.

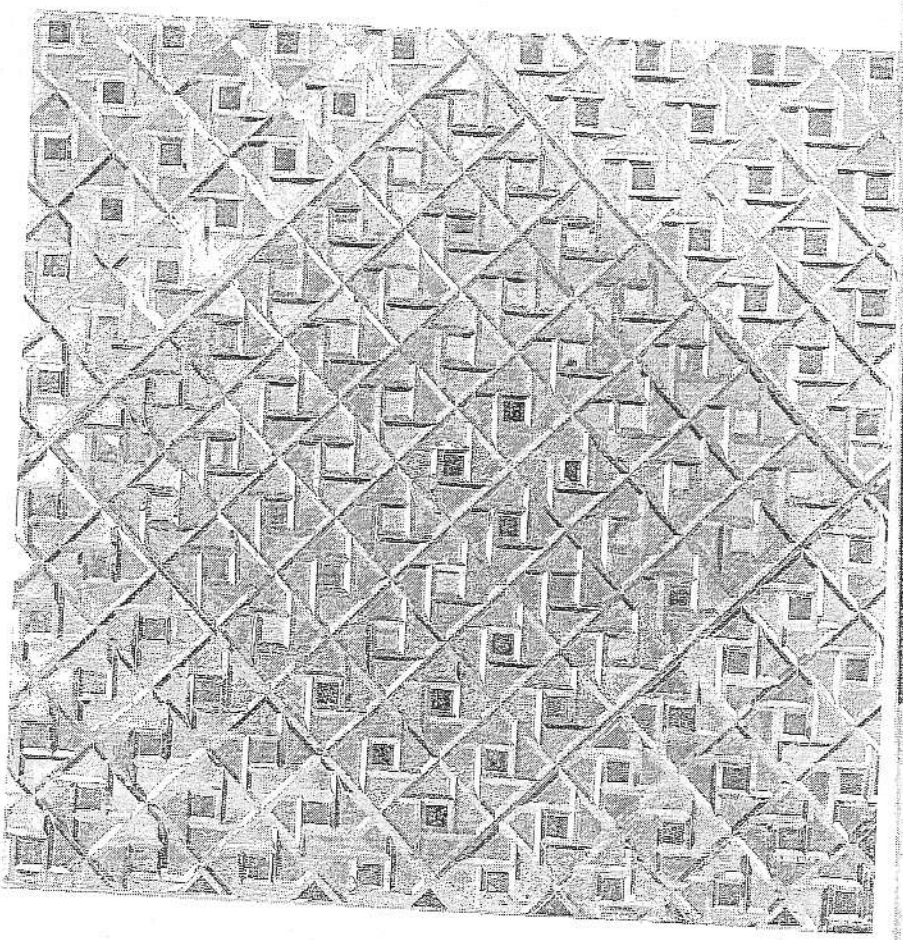
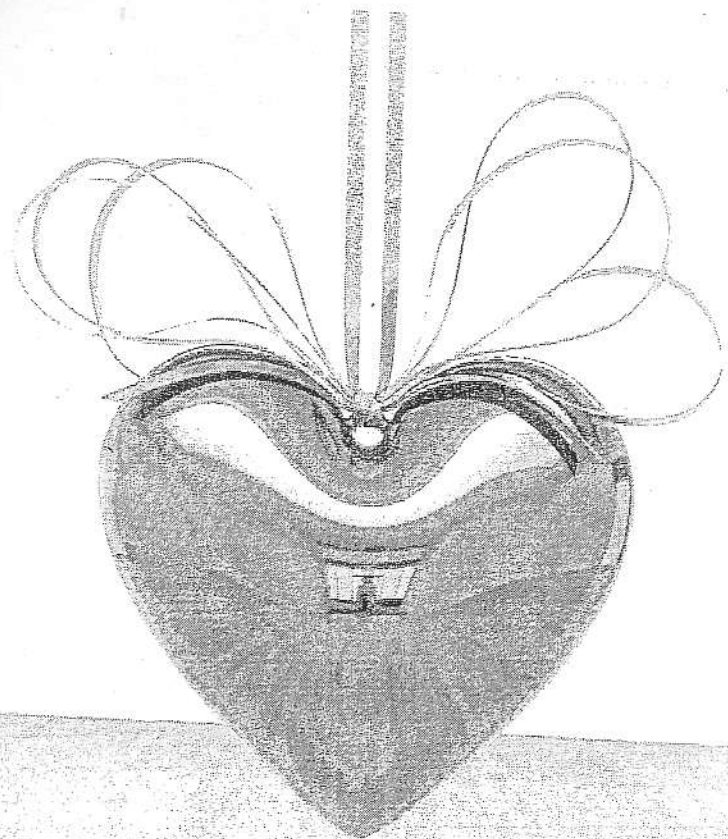
2 Doch entschied sich die international besetzte Jury diesmal überraschend nicht für die Objekte aus plastiniertem Rinderhirn von Favorit Roger Hiorns, sondern für das monumentale goldene Ornament Richard Wrights, das „so verdammt schön ist, dass man versteinert davor steht“, wie der Kunstkritiker des „Daily Telegraph“ jubelte. In wochenlanger Arbeit hatte der 49-jährige Maler samt Assistenten in altmeisterlicher Freskotechnik die Wand mit einem dekorativen Muster aus Blattgold überzogen, das nach der Ausstellung – wie es sich für „wahre Schönheit“ gehört – auch wieder verging, nämlich übermalt wurde. Betrachtet man diesen zeitgeistigen Kunstwettbewerb jedoch genauer, hatte die Jury des Turner-Preises diesmal gar keine andere Wahl außer der Schönheit. Denn auch Wrights Konkurrent Hiorns bedient sich für seine Kunst alchemischer Schönheit, er war schließlich nicht primär für seine Rinderhirne nominiert worden, sondern für eine blaue Märchengrotte aus Kristallen: Hiorns hatte 2008 eine Londoner Wohnung mit Kupfersulfat geflutet, worauf sie nach einigen Wochen über und über mit nachtblauen Kristallen bedeckt war. Unwirklich schön, oder?

Nur, was verstehen wir heute überhaupt unter Schönheit in der Kunst? Und woher kommt diese Hinwendung zur Schönheit? Ist „dekorative“ Kunst etwa das Ergebnis der porös gewordenen Grenzen zwischen Kunst, Design und Medien? Wird ästhetisch gefällige Kunst nur sichtbar, weil das Publikum in Zeiten der ökonomischen Krise ein >



Ist dekorative Kunst das Ergebnis der porösen Grenzen von Kunst und Design?

› stärkeres Verlangen nach eskapistischen  
Zerstreuungen verspürt? Oder ist „schöne  
Ware“ nur ein im Auslaufen begriffenes  
Phänomen des Kunstmarktbooms der Null-  
60erjahre? Bekommt hier eine neokonserva-  
tive Gesellschaft einfach die Kunst, die sie  
verdient? Oder reagieren westliche Künstler  
mit diesen Werken auf die neue Konkurrenz  
mit nichtwestlicher Kunst, deren Schön-  
65heitsbegriff nicht durch eine gegenüber  
dem schönen Schein äußerst skeptisch ein-  
gestellte Moderne irritiert wurde?

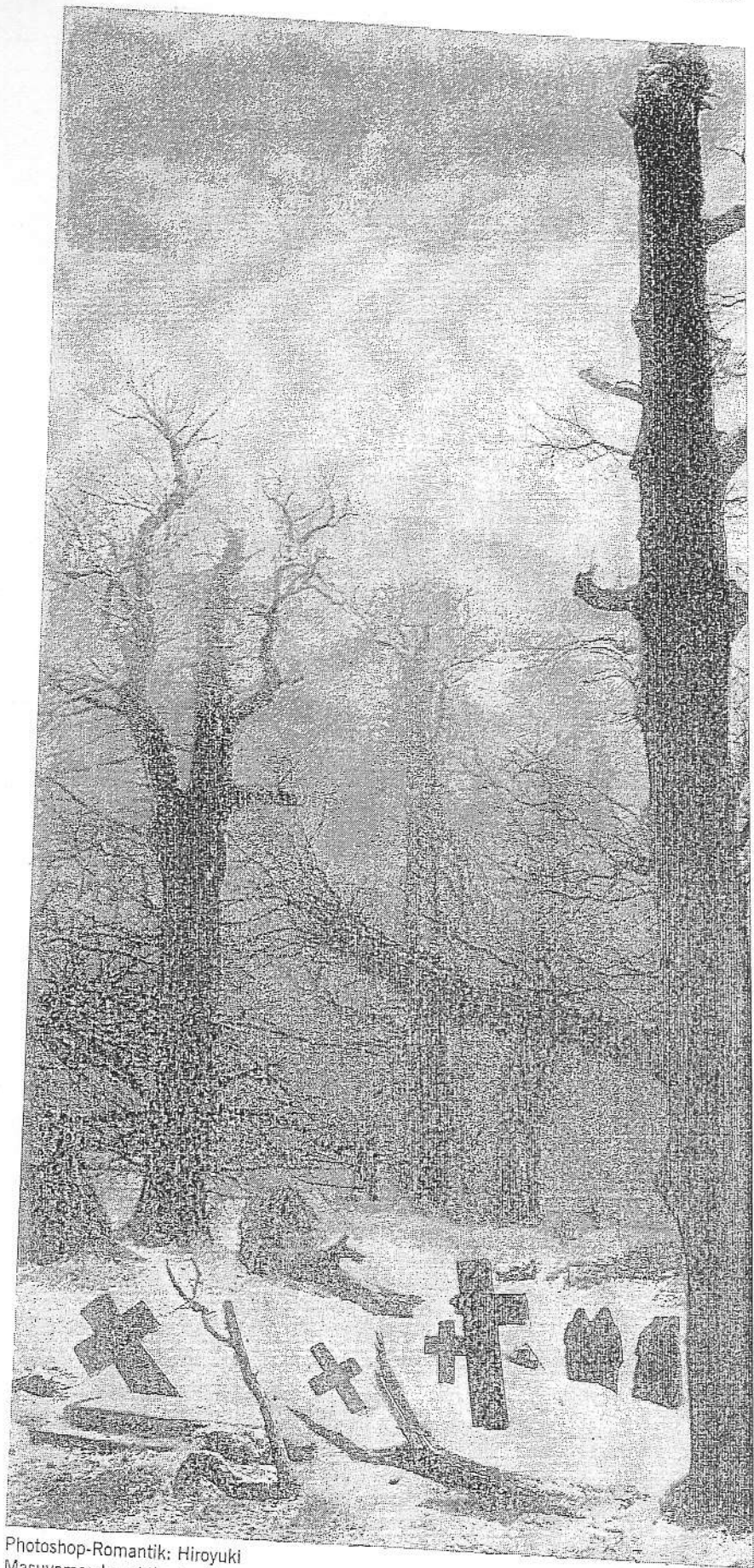


Bei den zu Beginn des Jahrtausends  
rund um die Welt aus dem Boden  
70 geschossenen Biennalen und Kunst-  
messen treffen diese Kunstentwicklungen  
plötzlich gleichberechtigt aufeinander. Das  
Malerische, Opulente, Dekorative, Narrati-  
ve oder prächtig Ornamentale der Künstler  
75 aus Indien, Asien oder aus islamischen Län-  
dern feierte jedenfalls in den vergangenen  
Jahren einen Siegeszug durch internationa-  
le Gruppenausstellungen und Auktionssä-  
le, hat eine potente lokale Fanggemeinde  
80 hinter sich, die im Kunstbetrieb zuletzt im-  
mer lauter das Sagen hatte, seien es Oligar-  
chen, Mogule oder Scheichs. Raqib Shaw  
zum Beispiel ist einer der jungen Stars einer  
fantastischen, farbenprächtigen indischen  
85 Kunst, die in London Erfolge feiert, er ist  
in der tonangebenden „White Cube“-Galerie  
vertreten. In den „Middle East“-Auktionen  
der internationalen Auktionshäuser errei-  
chen derweil die in ihren knalligen Farben  
90 fast schon an Pop Art erinnernden kalligra-  
fischen Abstraktionen eines Mohammed  
Ehsai (geboren 1939 im Iran) Preise jenseits  
der Million Dollar. Bisher nahm man vor  
dem Einfluss westlicher Kunst auf die  
95 zeitgenössischen Szenen dieser Länder wahr.  
Doch sollte man wohl langsam auch an-  
fangen zu akzeptieren, dass hier kein kolo-  
nialistischer Monolog, sondern ein (nicht  
zuletzt per Internet) spannender Dialog  
100 zwischen den Kulturen stattfindet.  
Ob wir wirklich schon so weit sind, dass  
westliche Kunst von östlicher beeinflusst  
wird, darüber ist sich Cheyenne Westphal,  
die Chefin des Zeitgenossen-Departments  
105 bei Sotheby's, zwar noch nicht ganz im Kla-  
ren. Aber „eines ist jedenfalls klar“, bestätigt  
sie. „Schönheit ist ein Kriterium, das ge-  
sucht wird.“ Den Maler Peter Doig nennt sie  
als Beispiel oder Gerhard Richter, dessen ›



110 Kerzenbild ihr Haus für rund acht Mil-  
 lionen Pfund versteigern konnte. „Das sind  
 Maler, die zwar auch schon früher so gear-  
 beitet haben. Die hohen Preise aber erzielten  
 sie erst nach 2000. Die neunziger Jahre wa-  
 115 ren eher von tougher Kunst bestimmt, Marc  
 Quinns Kopf aus gefrorenem Blut etwa.“  
 Im Zuge des Kunstmarktbooms haben  
 sich die Produktionsbedingungen für Künst-  
 120 ler geändert: Die Galerien übernahmen die  
 Rolle der Institutionen, konnten es sich leis-  
 ten, die Kosten für Projekte ihrer Stars vor-  
 zuschießen. „Es gab auffallend gigantische  
 Produktionen, die wenig Substanz hatten“,  
 125 fiel Kathrin Rhomberg, Kuratorin der Ber-  
 lin-Biennale, auf. „Mir scheint Schönheit,  
 Ästhetik und Pathos hatten eine ziemliche  
 Konjunktur. Brachial Schönes habe ich da-  
 bei aber verstärkt in Deutschland und Eng-  
 land wahrgenommen, die am Kunstmarkt  
 130 starke Rollen spielen. Wenn man im Ver-  
 gleich dazu Israel oder Ägypten nimmt –  
 dort ist die gesellschaftspolitische Situation  
 so relevant, dass man sich auf Derartiges  
 nicht zurückziehen kann.“ Geht es mit dem  
 135 Kunstmarkt bergab, wird es wieder tiefgrün-  
 diger? „Es wird jedenfalls wieder spannen-  
 der in den nächsten Jahren“, meint Rhom-  
 berg. „Wobei es Schönheit in der Kunst  
 immer gab – interessant ist die Frage, ob mit  
 140 ihr wieder mehr transportiert wird.“

Arne Ehmman von der Galerie Thaddaeus  
 Ropac (Salzburg/Paris) sieht die Zeit  
 von „Schönheit, Erhabenheit und Re-  
 präsentation“ ebenfalls auf die Boomjahre  
 145 von 2001 bis 2008 beschränkt, „als ganz  
 neue, ungebildete Käuferschichten auf  
 den Markt strömten“. 2009 dagegen habe er  
 „so viele ‚schwierige‘ Arbeiten verkauft wie  
 noch nie.“ Vielleicht war es ja paradigma-  
 150 tisch, dass die bereits legendäre Auktion  
 am Ende dieser Hochphase „Beautiful In-  
 side My Head Forever“ hieß. Es war der von  
 Damien Hirst inszenierte Abgesang. Er ließ  
 genau an dem Tag, an dem 2008 die Leh-  
 155 man Brothers crashten, eine ganze Jahres-  
 produktion seiner Werkstatt direkt über  
 „Sotheby's“ verkaufen. Danach ging es berg-  
 ab mit den Märkten. Und jetzt, wo sich der  
 Kunstmarkt langsam wieder erholt? Jetzt  
 160 malt Hirst eben wieder, eigenhändig, ganz  
 das romantische Malergenie. Und er hat  
 diese dunkelblauen, morbiden Fin-de-Siè-  
 cle-Bilder in einem der exklusivsten Tem- >



Photoshop-Romantik: Hiroyuki  
 Masuyamas Leuchtkastenfoto „Caspar  
 David Friedrich, Klosterfriedhof im  
 Schnee, 1817–19“ (2009)

› pel der Schönheit, der privaten Wallace  
165 Collection in London, ausgestellt, wo auch  
eines der reizvollsten Bilder der Kunstge-  
schichte verwahrt wird, „Die Schaukel“ von  
Rokoko-Maler Jean-Honoré Fragonard.

Gerade zwei der einflussreichsten Künstler  
170 der Nullerjahre, Hirst und Olafur Eliasson,  
haben sich ausdrücklich mit der Schönheit  
beschäftigt: Hirst mit seinen Schmetterlings-  
bildern, glitzernden Schädeln und goldenen  
Kälbern. Eliasson mit seinen Inszenierun-

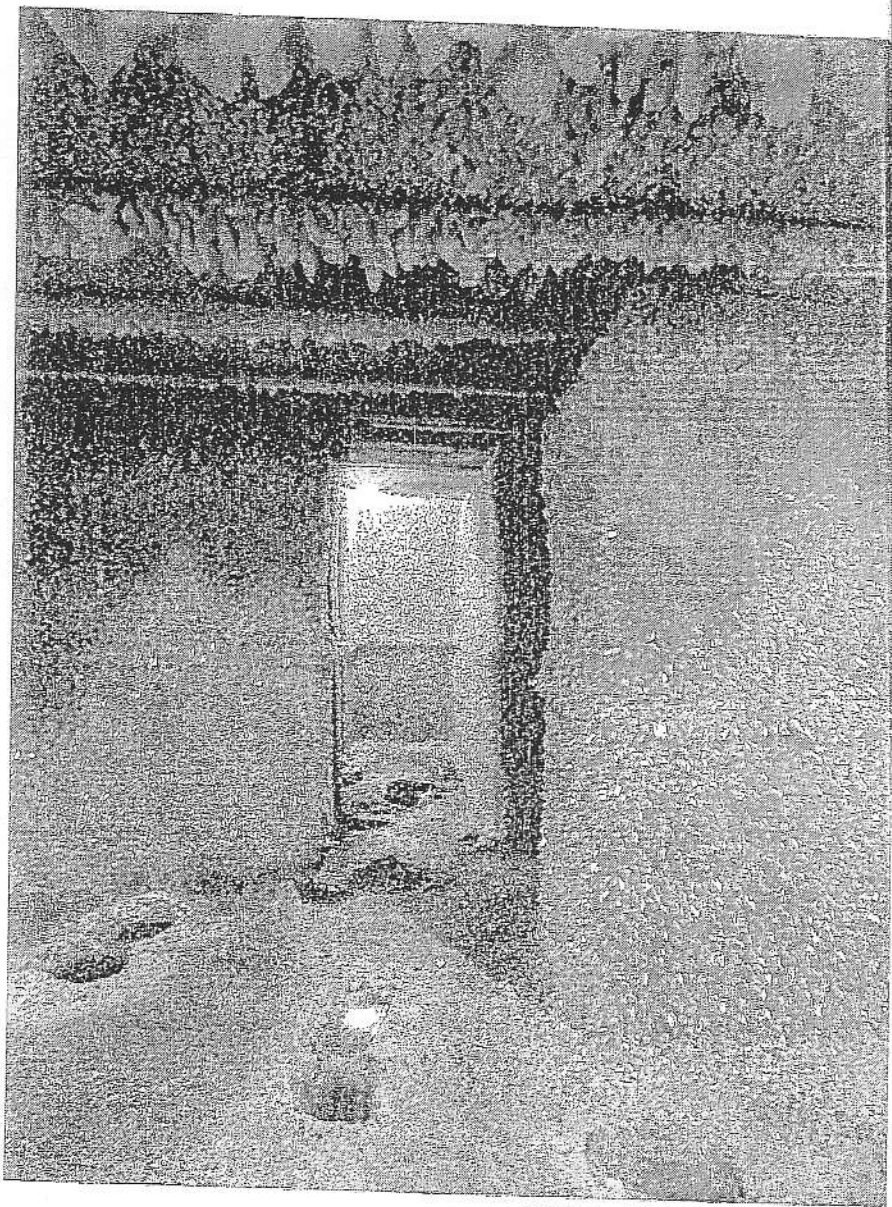
175 gen einer künstlichen Natur: Ausgerechnet  
„Beauty“ hieß die Arbeit, mit der er 1993  
erstmals einer breiteren Öffentlichkeit auf-  
fiel, ein künstlich erzeugter Regenbogen. Den  
Durchbruch schaffte der Künstler, der im

180 April eine große Retrospektive im Gropius-  
Bau in Berlin hat, allerdings erst zehn Jahre  
später mit einer Installation, die für Hun-  
derttausende den Zugang zur zeitgenös-  
sischen Kunst ungemein erleichterte: Die

185 künstliche Sonne in der Turbinenhalle der  
Tate Modern ließ wohl keinen der über zwei  
Millionen Besucher kalt, sie war einfach, tja,  
zu schön. Zu schön, um wahr zu sein. An-  
scheinend ein wichtiges Kriterium gerade

190 in der ästhetischen Beurteilung von Land-  
schaftsbildern. Die haben nämlich eine aus-  
gewogene Mischung aus Kultur- und Nat-  
urlandschaft bereitzustellen, um uns nicht  
zu beunruhigen: Vorne bestellte Felder, hin-

195 ten wilde Berge, der Himmel sonnig, aber  
mit ein paar Wolken, so beschreibt der Kul-  
turgeograf Werner Bätzing das über Jahr-  
hunderte gepflegte Bild der Alpen.



Für die Installation „Seizure“ (oben) ließ  
Roger Hiorns 2008 in einer Wohnung  
Kristalle wachsen; Mohammed Ehsai lässt  
sich bei Bildern wie „He Is The Merciful“  
(2007, 202 x 347 cm, oben rechts)  
von arabischer Kalligrafie inspirieren;  
Maurizio Cattelans Skulpturengruppe „All“  
(2007, rechts) im Kunsthaus Bregenz

200 Solche Landschaftsbilder aber sind  
wohl nicht das, was sich Kunstprofis  
wie Cheyenne Westphal und Kathrin  
Rhombert an die Wände wünschen wür-  
den. Während bis in die Moderne in der  
Kunstwelt eine Avantgarde bestimmte, was  
205 schön zu sein habe, regiert in der post- und  
postpostmodernen Zeit die Vielfalt. Selbst  
zwei 2008 herausgegebene Bände des Kunst-  
forums International über „Schönheit“ kom-  
men zu keinem allgemein gültigen Schluss,  
210 außer dass Kunst und Schönheit „eine  
schwierige Liaison“ seien. Was man einer-  
seits als Triumph der Freiheit feiern kann,  
das beäugen andere wie Umberto Eco aber  
als „Orgie der Toleranz“, vor dem „Erfor-  
215 scher der Zukunft“ „kapitulieren“ werden  
müssen. Von dem Schriftsteller stammt ei-  
ne populäre „Geschichte der Schönheit“, ›

Während bis in die Moderne eine Avant-  
garde bestimmte, was schön zu sein hat,  
regiert in der Postmoderne die Vielfalt

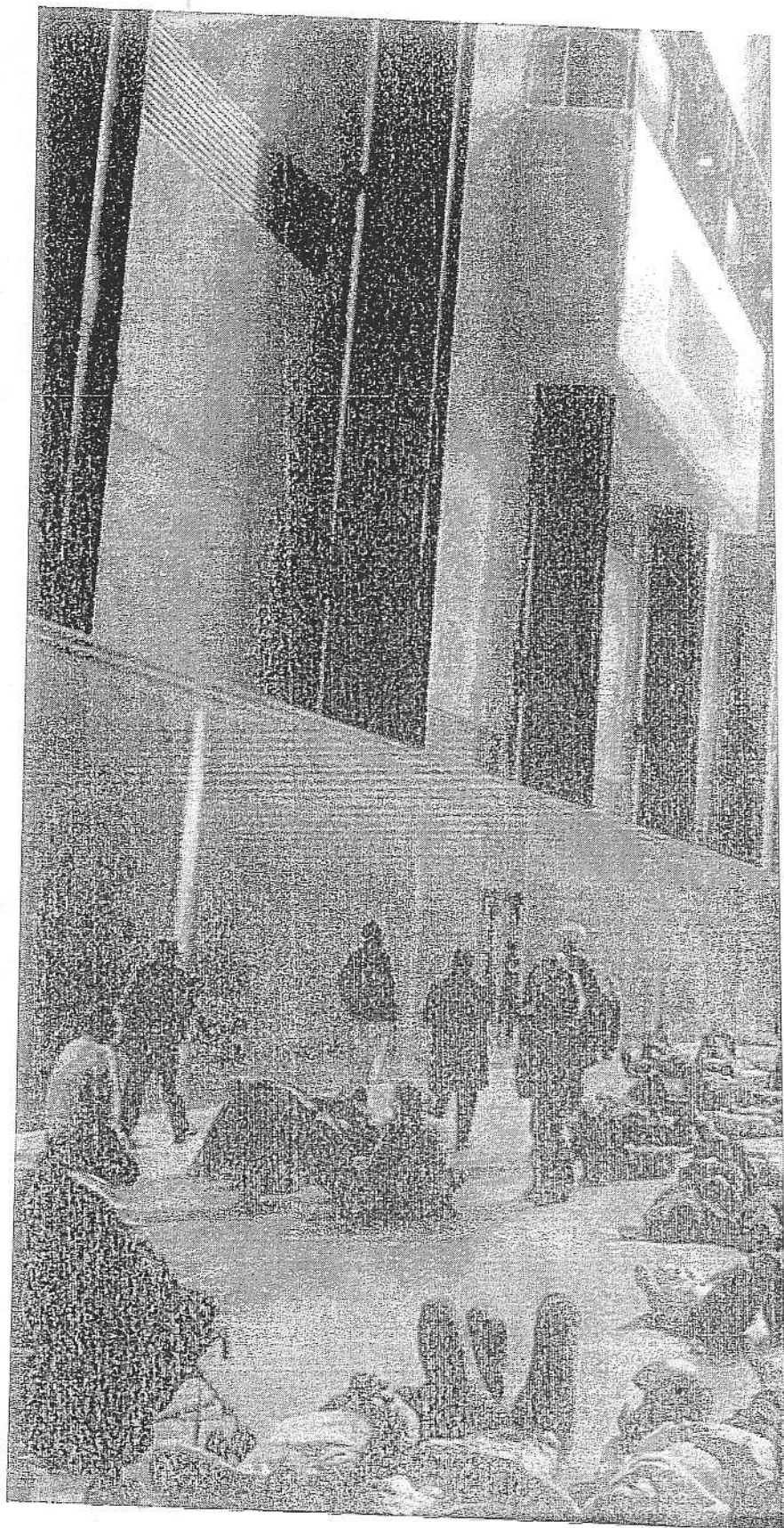


> die 2009 bereits in dritter Auflage erschienen ist. Konziser hat es der österreichische Philosoph Konrad Paul Liessmann in seinem voriges Jahr erschienenen Bändchen „Schönheit“ überblickt. Er hält es mit einer der poetischsten Definitionen von Schönheit, sie stammt vom französischen Schriftsteller Stendhal: „Die Schönheit ist lediglich Verheißung von Glück.“ Von der Antike bis in die Renaissance war die Vorstellung von Schönheit aber von pragmatischeren Kriterien bestimmt, sie lassen sich mit der „Großen Theorie“ des polnischen Ästhetikers Wladyslaw Tatarkiewicz zusammenfassen: Proportionalität (der Goldene Schnitt), Harmonie und Symmetrie, verbunden mit dem Wahren und moralisch Guten.

235 Als exklusiver Tummelplatz der Schönheit wurde die Kunst allerdings erst in der Renaissance definiert: Das Kunstschöne wurde über das Naturschöne gestellt. Eine idealisierte griechische Antike wurde im Klassizismus wieder zum Vorbild, Johann Joachim Winckelmann attestierte ihr die berühmte „edle Einfalt“ und „stille Größe“. In der Romantik wurde die Forderung nach Schönheit dann nicht mehr auf die Kunst beschränkt, sondern aufs Leben ausgedehnt, wie später im Fin de Siècle. Um 1900 war Schönheit aber nicht mit dem Leben, sondern mehr mit dem Tod verbunden. Im 20. Jahrhundert wurde das als bürgerlich erachtete, klassizistische Schönheitsideal endgültig zum Freiwild. Dass sich gerade totalitäre Regime an ihm orientierten, machte es zusätzlich suspekt. Schönheit in der Kunst wurde als moralischer Verrat angesehen, fasst Liessmann zusammen.

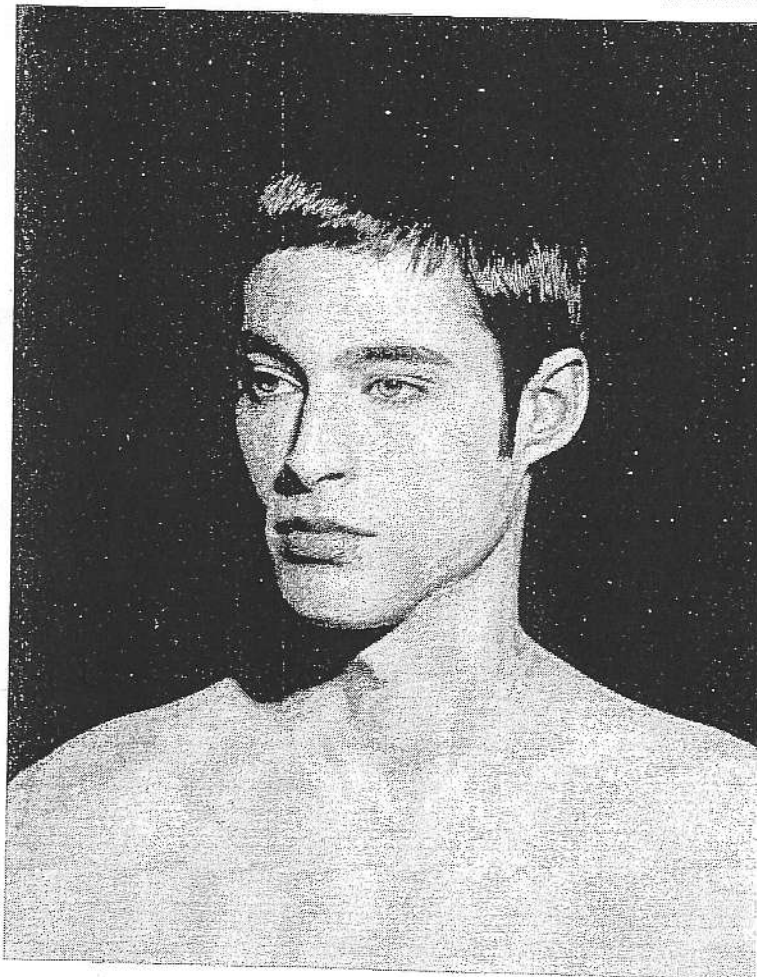
Mit der Kitschkunst eines Jeff Koons oder Takashi Murakami begann die Rehabilitation. Die Gagosian Gallery stellte in einer groß angelegten Ausstellung über Marmor voriges Jahr Koons Selbstporträtbüste gemeinsam mit einem Marmorstuhl von Designer Marc Newson ans Ende einer Entwicklung, die man mit anatolischen Idolen beginnen ließ. Und als Galionsfigur des neuen Privatmuseums von Megasammler François Pinault in Venedig dient die strahlend weiße, neoneoklassizistische Skulptur des US-Künstlers Charles Ray, die einen Jungen zeigt, der einen Frosch in der Hand hält.

270 Dieser Rückgriff auf die Kunstgeschichte lässt sich bei vielen Beispielen für augen- >



Von der Antike bis zur Renaissance war Schönheit von pragmatischen Kriterien wie Proportion und Symmetrie bestimmt

Valérie Belin spielt in den digital bearbeiteten Fotopor- träts ohne Titel von 2006 mit männlichen und weiblichen Merkmalen



› fällig „Schönes“ in der aktuellen Kunst beobachten: Sei es die marmornen, ver- hüllten Leichen von Maurizio Cattelan, die 275 an den „Verschleierten Christus“ von Giuseppe Sanmartino in Neapels Capella Sansevero gemahnen. Sei es Richard Wrights goldenes Wandfresko, seien es die leeren, fast monochromen Landschaftsbilder von 280 Elger Esser, Hiroyuki Masuyamas nachfotografierte Landschaften von Caspar David Friedrich. Oder der auffällige Hang zur Gestaltung von sakralen Glasfenstern, angefangen bei Gerhard Richter, über Neo Rauch 285 bis zu Spencer Finch. Nicht nur im europäischen Mittelalter, auch im islamischen Raum soll in Licht und Glanz die ultimative Schönheit (Gottes) erfahrbar werden. Der erste Raum der Venedig-Biennale sollte hier 290 als programmatisches Statement in Richtung „erhabene Schönheit“ nicht vergessen werden; Viele verweilten andächtig unter den Strahlensträngen aus Goldfäden, einer Arbeit der 2004 gestorbenen brasilianischen 295 Künstlerin Lygia Pape.

Aber auch eine ganz junge Generation beschäftigt sich wieder mit der Kunstgeschichte: Als eine Art Gegenreaktion zum glamourösen, oberflächlichen Kunstmarkt, 300 meint Kuratorin Kathrin Rhomberg, hat sich eine junge Generation von Künstlern im „ehemaligen Westen“ zurückgezogen in ihre Ateliers und Wohnungen. Rhomberg konstatiert fast eine „romantische“ Ten- 305 denz, eine Präferenz für klassische Medien und ein „unglaubliches Interesse an Kunstgeschichte und an formalen Aspekten“. Die Malerin Tomma Abts mit ihren kleinformatigen, spröden Abstraktionen wäre ein Bei- 310 spiel für diese Szene. 2006 gewann sie dafür den Turner-Preis. Wobei prinzipiell auffällt, dass sich gerade Künstlerinnen im Spiel mit der Schönheit bisher eher zurückhielten. „Schönheit langweilt mich“, behauptete 315 Cindy Sherman zum Beispiel schlicht in einem Interview. In den weiblichen Ohren scheint wohl bis heute noch das schmerz- hafte Mantra von Marina Abramović nachzuklingen, die 1975, während sie sich mit 320 einem Metallkamm brutal die Haare strigelte, gebetsmühlenartig wiederholte: „Art must be beautiful. Artist must be beautiful.“ 35 Jahre später ist Schönheit in der Kunst kein Grund mehr, sich die Haare zu raufen. 325 Die Schönheit der Künstler dagegen ... wir wollen es nicht übertreiben.



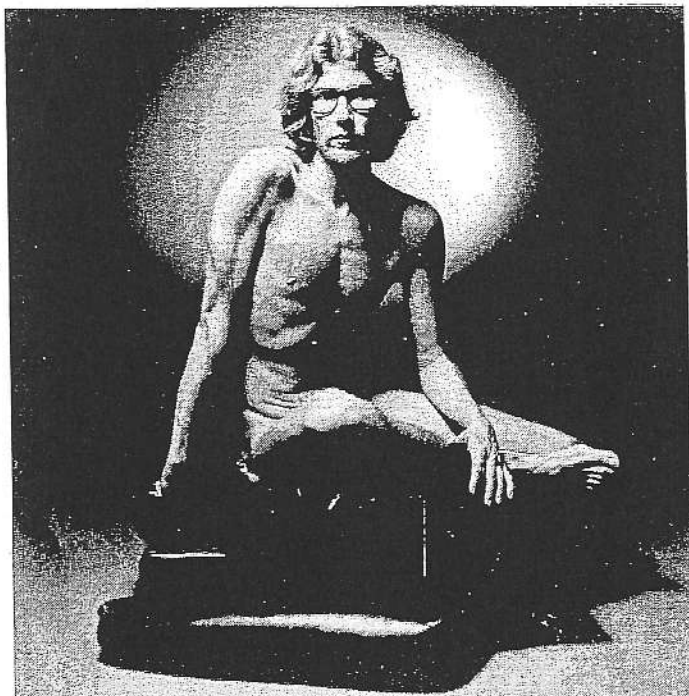




## **10.2 Marrakesch, mon amour**

# Marrakesch, mon amour

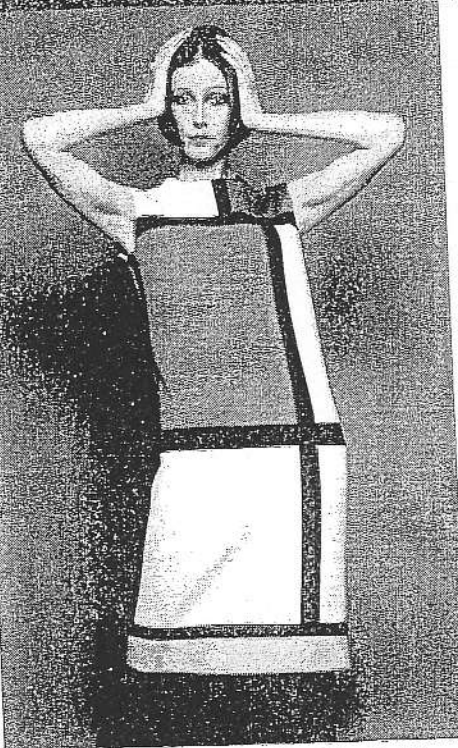
Yves Saint Laurent (1936 bis 2008) gilt als wichtigster Modedesigner des 20. Jahrhunderts. Dass er sich zeichnend auch als Künstler sah, war nur wenigen bekannt. *art* zeigt exklusiv eine Auswahl von Blättern aus einem bisher unbekanntem Konvolut – in Marokko zelebrierte der große Designer seinen privaten Traum vom Orient



Das berühmte Skandalfoto: 1971 warb YSL nackt für das eigene Parfüm



Treffen der Giganten: 1972 unterhalten sich Andy Warhol und Saint Laurent auf einer New Yorker Party



YSL war ein Meister der Adaption: hier ein Jerseykleid mit Mondrian-Mustern von 1965



Catherine Deneuve und der Modedesigner, 1968 nach einer Modenschau in Paris

TEXT: GERHARD MACK

**D**rogen, Partys und Sonne, so stellt man sich das Leben eines Luxushippies vor. Die Freunde kommen, „Rauch steigt in den blauen Himmel von Marrakesch, perlt um die glücklichen Gesichter und umrahmt sie mit einem dunstigen Schein. Die Sonne wandert über die Geländer der Pergola, der Pfefferminztee verströmt sein frisches Aroma, das Kupfer des Tablett und der Teekanne überstrahlen die ausgewaschenen Streifen des Teppichs. Schwebend zwischen Himmel und Erde treiben wir zum Klang von Debussy auf einem Pianola.“ Als der 35-jährige Yves Saint Laurent diese Stimmung 1970 in Marrakesch in sein Tagebuch notiert, verkörpert er wie kaum ein anderer das Lebensgefühl einer Generation. Er ist weich wie die Luft in Oran, der algerischen Stadt seiner Kindheit; er experimentiert mit Drogen und jettet bei jeder Gelegenheit zur Hippie-Destination Marrakesch. Dort schlägt er sich mit Talitha und J. Paul Getty, einem Sohn des Ölmagnaten, Tage und Nächte um die Ohren! In New York und Paris zieht er mit Andy Warhol durch die Clubs. Paloma Picasso ist oft mit von der Partie, Catherine Deneuve steht ihm auch in schweren Zeiten bei. Er ist schön, schräg und nicht fassbar. Mit 19 hatte seine Karriere bei Christian Dior in Paris begonnen, seit den späten fünfziger Jahren beherrscht er die internationale Mode.

Yves Saint Laurent hat den Frauen mit dem Hosenanzug und dem Smoking Klei-

dung für ihr neues Selbstbewusstsein geschenkt, mit Models aus verschiedenen Kulturkreisen die Vorstellungen von Schönheit erweitert und nackte Brüste durch eine transparente Bluse schimmern lassen. Er bediente sich für seine Frauendesigns im Kleiderschrank der Männer und entwarf die Samtjacken und Kettengürtel seiner ersten Männerkollektion so, als wollte er Frauen dafür begeistern. Bianca Jagger schickte er im weißen Hosenanzug vor den Traualtar mit Mick, und wenn es schon ein Brautkleid sein musste, stickte er dem Patchwork-Gewebe das Motto auf „Love Me Forever Or Never“. Er war der Couturier des Pop, und weil dieser alles für alle fordert, lancierte Saint Laurent als erster Designer aus dem exklusiven Pariser Modezirkel sein eigenes Label für Kleider von der Stange. Die modebewusste Jugend reißt die Prêt-à-porter-Stücke von „Rive Gauche“ aus den Regalen, als ab 1966 Boutiquen eröffnet werden. Miuccia Prada, damals noch Dramaturgiestudentin in Mailand, trägt sie beim Verteilen von Flugblättern.

So viel Instinkt für den Zeitgeist kostet Kraft. Erschöpfung, Depressionen und Drogenexzesse wurden zu Kehrseiten des Erfolgs, das Haus in Marrakesch zum Refugium vor der Hektik des Modegeschäfts. Yves Saint Laurent und Pierre Bergé, der die Firma leitete, hatten es 1967 gekauft. Dass sein Name Dar el-Hanch „Haus der Schlange“ bedeutet und diese von Anfang an in dem verschlungenen Logo aus seinen Anfangsbuchstaben enthalten war, hat Yves Saint Laurent immer wieder fasziniert. Sie kehrt

im Tagebuch von Marrakesch ebenso häufig wieder wie das Bedürfnis nach Ruhe im Schweben und Gleiten.

Das Journal ist bisher der Öffentlichkeit nicht bekannt. Es zählt zu einem Konvolut von über 360 Blättern, die Yves Saint Laurent zwischen 1990 und 1992 einem Mitarbeiter der Firma schenkte, zu dem er in dieser Zeit ein Liebesverhältnis unterhielt. Als der Empfänger eines Morgens erwachte und der große Couturier mit einer Vase über ihm stand, um sie auf ihm zu zertrümmern, trennte er sich und zog nach Südfrankreich. Die Beziehung ließ tiefe Spuren zurück, er trudelte durch Krisen und fand materiellen und seelischen Halt an einem badischen Investor, der in Monaco Geschäfte machte. Diesem schenkte er das Konvolut weiter, um sich von der Vergangenheit zu befreien; beide ziehen es auch heute noch vor, nicht an die Öffentlichkeit zu treten. Das Auktionshaus Sotheby's hat die Arbeiten geprüft und ihre Echtheit bestätigt. In art wird eine Auswahl davon nun erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt.

Die Zeichnungen und Collagen zeigen Teile des privaten Unterfutters des großen Couturiers. Auf ihnen begegnet man den Abstürzen ebenso wie den Rettungsversuchen und Befreiungen. Erfolg und Verzweiflung stehen nebeneinander. Die Obsession durch die Mode tritt bruchlos neben diejenige für den Körper. Yves Saint Laurent stellt sich als Totenkopf dar, wenn er in einer suizidalen Stimmung gefangen ist, er feiert sein geliebtes Marokko mit den schönen jungen Männern und der nordafrikanischen





In Marrakesch rettete YSL den verwilderten Garten des Malers Jacques Majorelle (1886 bis 1962), sein blaues Atelier ist heute ein Museum



In der Pariser Komischen Oper präsentiert YSL 1981 sein Parfüm „Kouros“ mit den Ballettlegenden Rudolf Nurejew und Zizi Jeanmaire

Atmosphäre seiner Kindheit, und er badet in erotischen Fantasien. Nicht zuletzt gibt er auf den Blättern seinen Träumen von einer künstlerischen Welt Raum, der er sich zugehörig fühlt, für die ihm der Alltag der Modebranche aber nur begrenzt Zeit lässt.

Bereits sein Lehrmeister Christian Dior hatte den jungen Mann gewarnt, er müsse sich Alternativen suchen, welche die Fantasie anders fordern als die Mode. Für Yves Saint Laurent war diese andere Welt das Theater. Von der Bühne und ihrer Pracht war er bereits als Kind fasziniert. Er baute sich zu Hause sein eigenes Theater. Die Mutter besuchte Vorstellungen im heimischen Oran. Als der 13-Jährige sie in Molières „Schule der Frauen“ mit Louis Jouvet in der Hauptrolle und einem Bühnenbild von Christian Bérard begleiten durfte, träumte er davon, selbst einmal solche Ausstattungen zu entwerfen. 1959 war es so weit. Der junge Choreograf Roland Petit bat ihn in Paris, sein neues Ballett „Cyrano de Bergerac“ auszustatten. Das Ergebnis begeisterte beide so, dass sie für viele Jahre zusammenarbeiten sollten. Wenn man in dem vorliegenden Konvolut die Skizzen für Bühnenwerke wie Victor Hugos „Lucrezia Borgia“ oder ein Ballett zu Lautrémonts „Die Gesänge des Maldoror“ anschaut, so zeigen sie eine hohe Sensibilität für den Raum als Ort einer Erzählung. Saint Laurent wollte, dass die Bühne nicht nur das Geschehen umrahmt, sondern selbst einen Teil der Geschichte erzählt, den die Akteure nicht eigens ausdrücken können. Deutlich wird aber auch, wie nahe die freien Entwürfe fürs

Theater und diejenigen für die Modekollektionen einander waren. Da ist derselbe Strich, eine vergleichbare Art der Abstraktion und der Verknappung der zeichnerischen Sprache, vor allem aber zeigt sich eine verwandte Auffassung von der Ausstattung als Element in einem lebendigen Umfeld. Wenn Saint Laurent Kostüme skizziert, stellt er sich die Trägerinnen stets in Bewegung vor. Umgekehrt kleidet er die Bühnenhelden so selbstverständlich, als wären sie Teil unserer Lebenswelt.

Nicht zuletzt ist bei keinem Couturier das Spiel mit Künstlern und Epochen so vielfältig wie bei Yves Saint Laurent. Er applizierte nicht nur Mondrian-Muster auf Kleider, er ließ sie so nähen, dass sie auch flach wie die Gemälde wirkten, wenn sie getragen wurden. Er entwarf eine Kollektion Pop mit Gesichtern und Körperpartien, die sich zu einem Spiel aus Positiv- und Negativformen verbanden. Picasso und Braque inspirierten ihn ebenso wie Velázquez, Goya und van Gogh. Gleich, ob Stoffe und Objekte aus Nordafrika, die Kunst des Abendlandes oder die Lederjacken der

Yves Saint Laurent feiert sein geliebtes Marokko mit den schönen jungen Männern und der Atmosphäre seiner Kindheit

Beatniks Ende der fünfziger Jahre: Alles findet in einem großen Bildgedächtnis zusammen, aus dem Yves Saint Laurent schöpfte, ganz ähnlich wie viele Künstler es heute tun, die damit aufgewachsen sind, keine Grenzen zwischen den Bildformen zu ziehen. Er wird zu einem Wegbereiter für die innige Beziehung von Mode und Kunst in den letzten Jahren.

Er und sein Partner Pierre Bergé schätzten Kunst und Design auch privat über alles und zogen an Wochenenden in einem Kaufrausch durch die Pariser Galerien. Yves Saint Laurent liebte es, die Häuser, die sie nach und nach in Marrakesch erwarben, selbst einzurichten, und streifte tagelang durch die Souks der nahe gelegenen Altstadt auf der Suche nach handwerklich schönen Objekten. Die farbige arabische Welt seiner Kindheit sollte einen eigenen Klang entfalten. Deshalb erwähnt er in seinem Tagebuch aus Marrakesch jede Teekanne und jedes Holzstück. Er will in ihnen eine ganze Kultur verdichten.

Welche Schätze das Paar in seiner Pariser Wohnung in der Rue de Babylone und in verschiedenen Landsitzen angesammelt hatte, konnte die staunende Öffentlichkeit wahrnehmen, als Bergé sie nach dem Tod des Lebenspartners vor einem Jahr durch Christie's in Paris versteigern ließ und dabei mitten in einer der größten Kunstmarktkrisen der letzten Jahrzehnte 374 Millionen Euro erlöste. Kunst war Elixier einer exquisiten Lebenswelt und ein Mittel zur Beruhigung der Nerven zugleich. Damit verband sich der Anspruch, einen artifiziellen >



In der Pariser Rue de Babylone waren Yves Saint Laurent und Pierre Bergé von Kunst umgeben; 2009 wurden die Werke bei einer spektakulären Auktion im Grand Palais versteigert

› Kosmos zu erschaffen, für den sich Yves Saint Laurent Marcel Proust zum Vorbild nahm. Die geschlossene Welt am Ende einer Epoche vor 100 Jahren, den damaligen Verlust an Kultiviertheit empfand Saint Laurent als Modell für seine eigene Situation: Die alte bürgerliche Welt mit ihren klaren Konventionen löste sich auch in Frankreich seit den späten fünfziger Jahren auf. Die Zukunft gehörte dem Pop, der globalen Kultur, die von Amerika aus ihren Siegeszug antrat.

Mit seinem Status als Symbolfigur des Lebensstils einer Generation engagierte sich Yves Saint Laurent auch für die Emanzipation der Schwulen. Er selbst hatte vom Außenseiterdasein des gehänselten Schülers bis zum späten Geständnis an den Vater kurz vor dessen Tod genügend quälende Erfahrungen mit der gesellschaftlichen Ächtung seiner sexuellen Orientierung gemacht. Er und Pierre Bergé machten nie einen Hehl aus ihrer Beziehung. Dennoch gab es einen Aufschrei, als Saint Laurent seinen nackten Körper zur Schau stellte. „Ich will einen Skandal“, sagte er zu dem Fotografen Jean-loup Sieff, als er 1971 dessen Atelier betrat. Er hatte ein Parfum für Männer entworfen.

Das war ohnehin schon eine Provokation in einer Zeit, in der das stärkere Geschlecht sich Pitralon auf die Haut schmierte. Dass er für „Pour Homme“ nun auch noch nackt werben wollte, forderte das Schicklichkeitsgefühl vieler Zeitgenossen heraus. Der 35-Jährige sitzt mit einem makellosen Körper und langem, gewelltem Haar auf einem Kissen. Völlig harmlos aus heutiger Sicht. Da-

mals weigerten sich manche Magazine, das Motiv abzudrucken. Für die Schwulenbewegung der siebziger Jahre wurde die Anzeige eine Ikone. Erstmals hatte sich ein schwuler Weltstar nackt für die Öffentlichkeit fotografieren lassen. Und kurz darauf zollte Saint Laurent dem Camp-Stil der Transvestiten Tribut; er hatte ihn in Warhols Factory gesehen, die New Yorker Schriftstellerin Susan Sontag hatte ihn bereits 1964 in ihrem berühmten Essay „Anmerkungen zum Camp“ beschrieben: „Es ist gut, weil es scheußlich ist“, formulierte die Kulturkritikerin die Maxime des Camp. Und das „Time Magazine“ machte denn auch unter der Überschrift „Yves Saint Debakel“ den „guten Kumpel“ Andy Warhol für den Camp-Einfluss verantwortlich.

Diesem inneren Impuls aus der eigenen Lebensgeschichte gab Yves Saint Laurent auf einem beträchtlichen Teil der Zeichnungen nach, die in dem Konvolut des ehemaligen Geliebten enthalten sind. Da zeichnet und beschreibt er die Minarette der umliegenden Moscheen als rosafarbene Penisse. Auf Entwürfen für Stoffdekors krin-

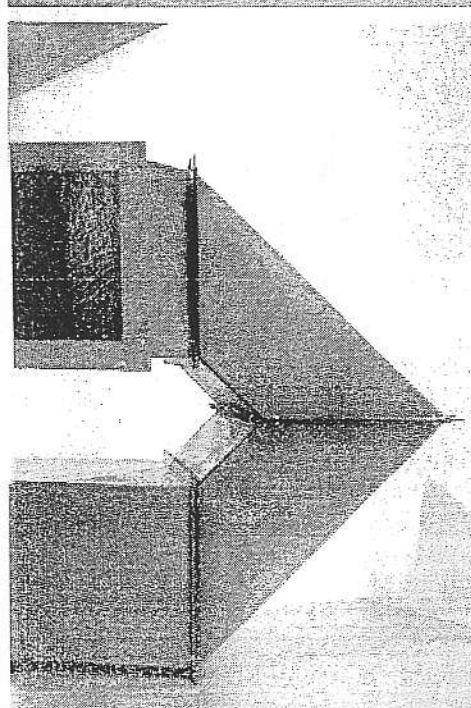
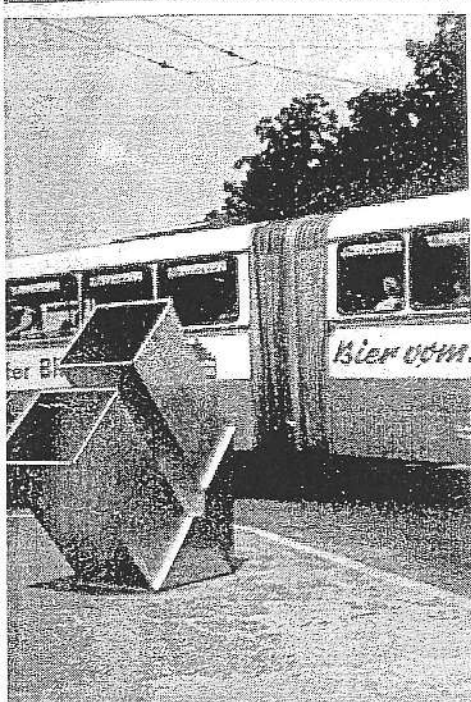
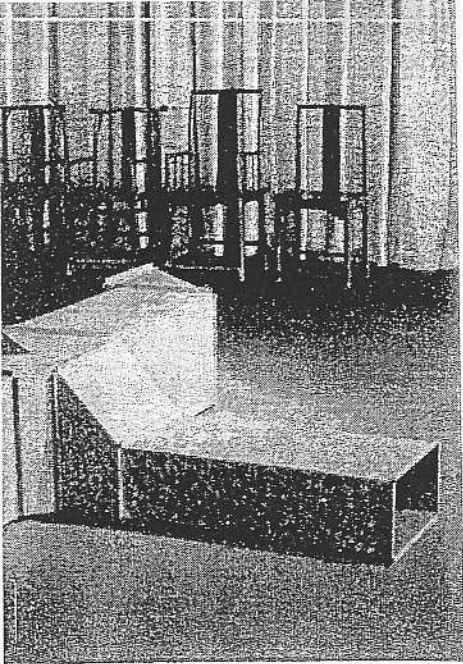
Yves Saint Laurent badet in erotischen Fantasien – zahllose Blätter hat er mit realen oder vorgestellten Liebhabern gefüllt

280 geln sich die Linien zu einem Gewirr erigierter Männlichkeit. Vor allem aber hat er zahllose Blätter mit realen oder fantasierten Liebhabern gefüllt. Ganz im Stil des Porno-Comiczeichners Robert Crumb treten die Männer mit Körpern auf, die aus den Hemden und Hosen platzen. Die Geschlechtsteile können in ihrer Größe mit allem mithalten, was der Taschen-Verlag kürzlich in seinem „Big Penis Book“ publiziert hat. Der Fahrer und der Gärtner sind genauso darunter wie der Geliebte, der zufällige arabische Gespieler, der Lebenspartner Pierre Bergé oder der verstorbene Sänger der Rockband Queen, Freddie Mercury. In endloser Wiederholung entfaltet sich ein Katalog schwerer Kostümierungen, Rituale und Posen, in dem sich der einst schlanke, groß gewachsene Yves Saint Laurent sehr wieder fand, dass er die Blätter immer wieder einmal veröffentlichen wollte, wie der ehemalige Geliebte ihrem heutigen Besitzer erzählte.

325 Dass Saint Laurent davor zurückschreckte, mag nicht nur dem Drängen des Partners Pierre Bergé geschuldet sein. Er wollte wohl auch nicht gefährden, was er in den Augen der Öffentlichkeit war. Er wusste sehr wohl, dass er bei allen Abstürzen, bei aller Abhängigkeit von Tabletten, Alkohol und Drogen zu dem Couturier geworden war, in dem sich die Mode des 20. Jahrhunderts verkörperte wie in niemandem sonst, nicht einmal in Coco Chanel, mit der ihn eine wechselseitige Verehrung verband. Er hatte der Frau, die Christian Dior und Coco Chanel befreit hatten, die Hosen angezogen, er hatte seit den späten fünfziger Jahren Entwicklungen der Zeit vor allen anderen gespürt und in seinen Modeentwürfen und Parfums zum Ausdruck gebracht. Was auf der Straße geschah, übersetzte er in kostbare Garderoben, um diese dann als erster Couturier in Prêt-à-porter-Boutiquen als Kleider von der Stange zu demokratisieren. Und er beharrte auf hoher Handwerkskunst, edlem Schnitt und klassischer Würde, als die Haute Couture am Ende war und eine neue Generation nur noch für die schnelle Gegenwart produzierte. Er war der Klassiker, der Leuchtturm der Mode des Jahrhunderts, an dem sich alle ausrichten konnten. In seinen Zeichnungen ist viel davon zu spüren. a

### **10.3 Schluss mit der Ichigkeit**



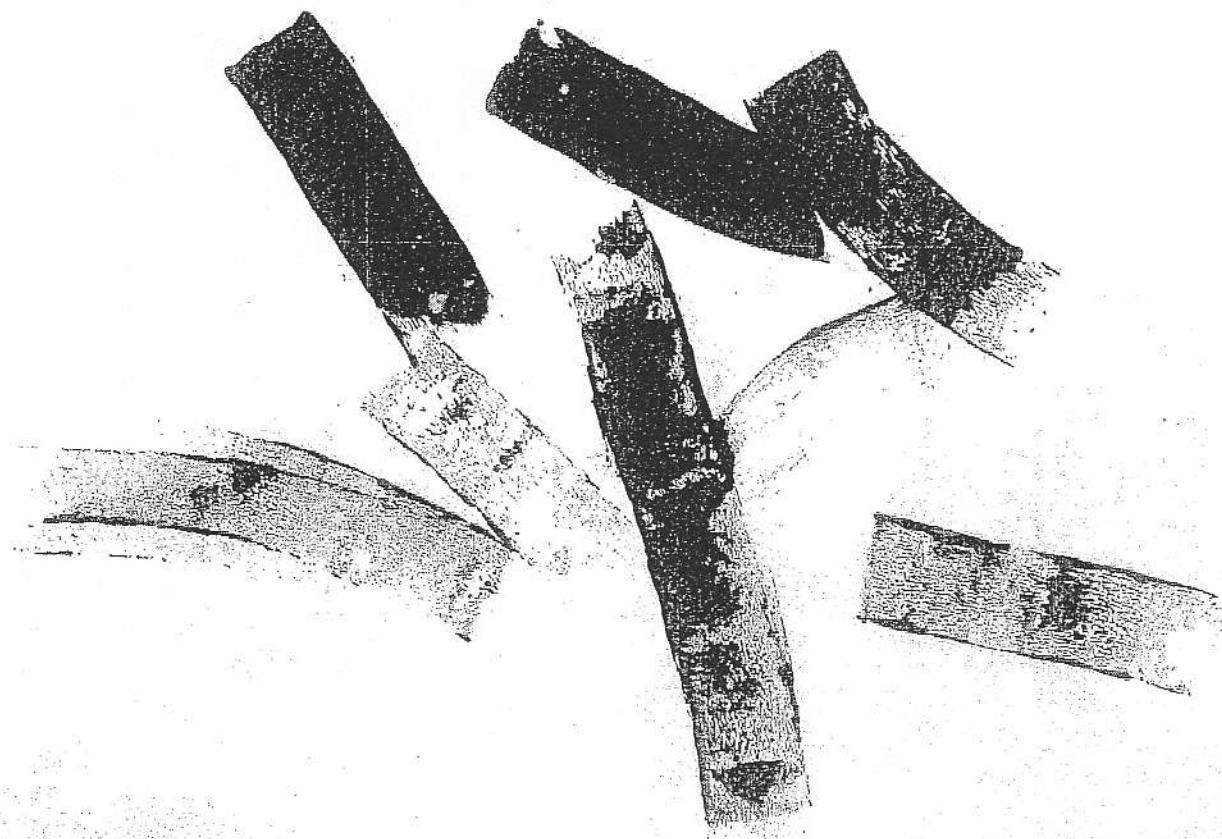


# Schluss mit der Ichigkeit

Sie fertigte visionäre Objekte aus Blech, Pressspan oder Pappe. Dann beschloss Charlotte Posenenske 1968, die künstlerische Arbeit einzustellen. Die Kunst, so lautete damals ihr Fazit, trage nicht ausreichend zur Veränderung der Gesellschaft bei. 525 Jahre nach ihrem Tod wird nun die Wiederentdeckung der deutschen Minimal- und Konzeptkünstlerin gefeiert

TEXT: MIRJA ROSENAU

„Gesellschaftliche Orte“ wünschte sich die Künstlerin für ihre frei kombinierbaren „Vierkantrohre“. Die meisten wurden erst postum installiert



Von Mondrian inspiriert: frühe, mit Plakafarbe auf Papier aufgetragene „Spachtelarbeit (Baum)“ (um 1959, 49 x 63 cm)

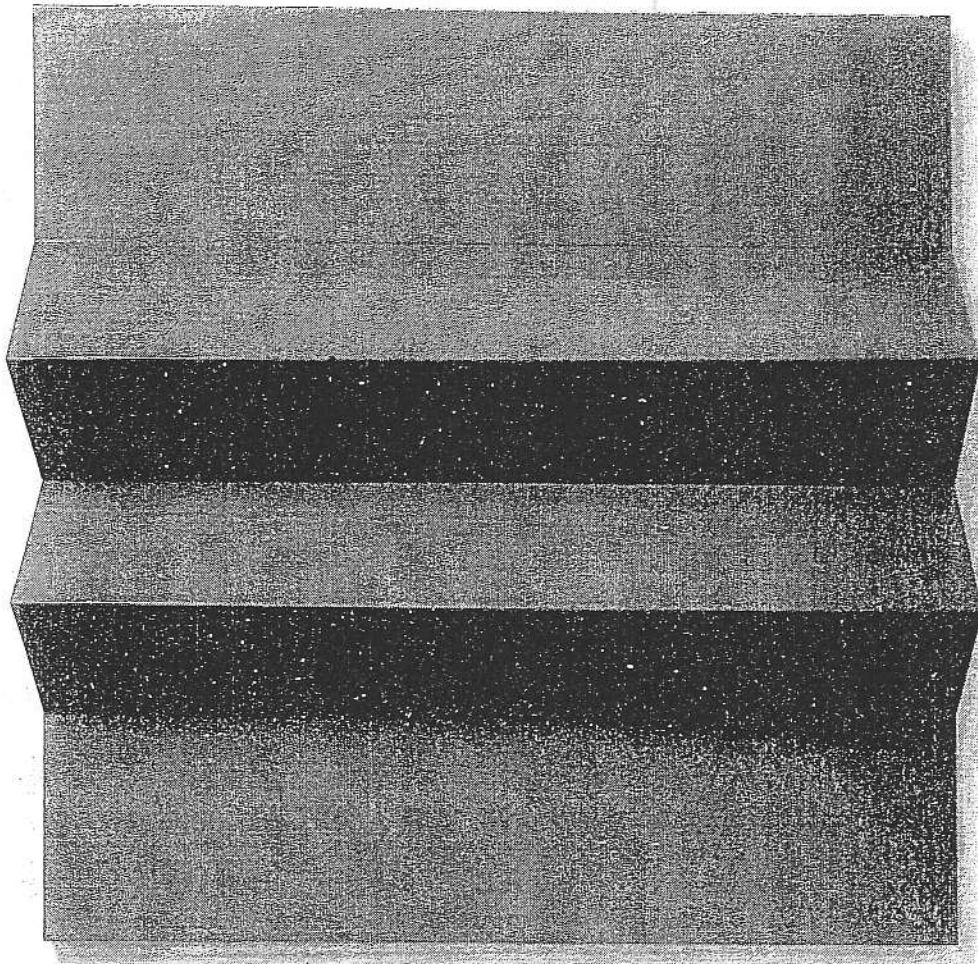
Er musste sich nur kurz an die Straßenbahnhaltestelle stellen und zielgenau auf die an der Fassade des gegenüberliegenden Bahnhofs befestigten Metallrohre starren, bis sich neben Burkhard Brunn der folgende Wortwechsel ergab. „Ein Entlüftungrohr, da oben, das habe ich ja noch nie gesehen“, sagte einer. Darauf ein Zweiter: „Ein Entlüftungrohr? Das ist aber doch zu beiden Seiten offen!“ Ein Dritter habe sich schließlich das funktionslose Metallding dort oben mit den Worten erklärt: „Das muss dann wohl Kunst sein!“

Das war 1989. Charlotte Posenenske, die Künstlerin der an der Fassade befestigten „Vierkantrohre“, war seit vier Jahren tot. Und Brunn, ihr langjähriger Lebensgefährte, der nun ihren Nachlass verwaltete, hatte nicht nur die Blicke der Passanten auf ihre unscheinbar in den Alltag eingefügte Kunst gelenkt. Er hatte sie überhaupt erst dort oben für sie befestigt: Zu Lebzeiten hatte Posenenske selbst ihre Rohre auf einer Offenbacher Straßenkreuzung oder dem Frankfurter Flughafen positioniert – Brunn trug sie postum weiter in eine Rathausgarage, die Vorstandsetage einer Bank oder eine Großmarkthalle. Denn die Künstlerin hatte sich „gesellschaftliche Orte“ für ihre Kunst gewünscht: Orte, an denen Menschen, Güter und Geld verteilt werden. Ähnlich vielleicht, wie ein Entlüftungrohr Luft aus einem Raum in einen anderen überführt.

Spätestens seit bei der Documenta 12 Posenenskies Rohre auch unter der Decke des Fridericianums hingen, ist die zuvor in Verborgenheit geratene, wenn auch als „Künstler-Künstlerin“ hoch geschätzte Schülerin Willi Baumeisters einem breiteren Kunstpublikum bekannt. 2010 hätte sie ihren 80. Geburtstag gefeiert, gleichzeitig jährt sich ihr früherer Tod zum 25. Mal. Zwei Retrospektiven ehren in Paris und Zürich die Wiederentdeckte. Und was am Lebenswerk der 1930 in Wiesbaden geborenen Minimal- und Konzeptkünstlerin heute dabei vor allem fasziniert, ist paradoxerweise der Umstand, dass Posenenske 1968 Schluss mit der Kunst gemacht hatte – aus freiem Entschluss, unwiderruflich und sachlich begründet: „Es fällt mir schwer, mich damit abzufinden, dass Kunst nicht zur Lösung drängender politischer Probleme beitragen kann“, erklärte sie in einem in der Zeitschrift „Art International“ veröffentlichten Manifest.

Andere Kunstaussteiger gingen parallel andere Wege: Auch Posenenskies Freunde, der Künstler Peter Roehr und der Werber und spätere Galerist Paul Maenz etwa, hatten „von Kunst und Werbung die Schnauze voll“. In ihrem Laden „Pudding Explosion“ verkauften sie 1968 lieber „Sachen, die wir für richtig halten“: Das waren „Psychodelicatenessen mit Hippie-Zubehör“ wie Hasischpfeifen und Mao-Bibeln, Anti-Nazi-Spray und indische Räucherstäbchen. Und Konrad Fischer, alias Konrad Lueg, gab die Malerei zugunsten eines neuartig konzipierten Ausstellungsraumes auf.





„Gegenstand, der sich zum Raum verflüchtigt“: dreidimensionale „Faltung“ aus lackiertem Aluminium von 1966 (75 x 75 x 14 cm)

Posenenske hatte kurz vor dem Abgang noch gegen die Documenta demonstriert: „Denken Sie, wenn Sie vor den Werken dieser Ausstellung stehen, intensiv daran“, heißt es auf einem von ihr aufgehobenen Flugblatt in mahnenden Worten, „dass im selben Moment Menschen gemordet, Kinder verbrannt, Frauen geschändet werden.“ Vietnamkrieg, ein gerade entstehender Kunstmarkt, das herrschende kapitalistische Gesellschaftssystem – man witterte Zusammenhänge zwischen allem und jedem. „Es war wie die Erbsünde“, erklärt Brunn. „Immer wurde man schuldig, ob man produzierte, konsumierte oder versuchte auszusteigen. Gegen ‚das System‘ zu sein, war die einzige Alternative.“

Als trennscharfe Denkerin wird Posenenske von Brunn beschrieben, als höflich aber verschlossen, wortkarg, aber in allem, was sie dann sagte, „sehr überlegt“ und „unglaublich klug“. „Spröde“ wirkte sie auf andere Menschen. Und nach ihrer Trennung

Verschlossen, wortkarg, aber in allem, was sie dann sagte, unglaublich klug



vom Architekten Paul Posenenske habe man gemeinsam betont provisorisch im Neonlicht und zwischen Stahlregalen („den gleichen wie in der Universität“) gelebt, umgeben von Pfeildiagrammen und ansonsten weißen Wänden. Die habe sie Brunn einmal damit erklärt, dass die Bewohner „lebendig und scharf konturiert vor der freien Fläche agieren“ sollten, und nicht „ihre ‚Ichigkeit‘ über die Wände verbreiten“.

Ihre eigene „Ichigkeit“ zieht die Künstlerin nach und nach auch aus ihren Arbeiten ab: Ab 1967 lässt sie ihre Plastiken anonym von Werkstätten herstellen, signiert sie erst nur noch mit Initialen, später dann überhaupt nicht mehr. „Der Künstler der Zukunft müsste mit einem Team aus Spezialisten in einem Entwicklungslaboratorium arbeiten“, sieht sie in ihrem Abschlussmanifest voraus. Neben „gesellschaftlichen >

Gerade noch Künstlerin: Charlotte Posenenske 1967 in einer Galerie in Schwenningen



„Vierkantreihe Serie DW“ in der Ausstellung „Dies alles, Herzchen, wird einmal dir gehören“, 1967 in der Frankfurter Galerie Dorothea Loehr

120 > Orten“ gilt ihr Interesse „gesellschaftlicher Arbeit“, die sie in ihrem nach dem Kunstausstieg mit Brunn gemeinsam aufgenommenen Soziologiestudium dann einer akribischen Analyse unterzieht.

125 Die Diplomarbeit mit dem monströsen akademischen Titel „Vorgabezeit und Arbeitswert – Interessenkritik an der Methodenkonstruktion: Leistungsgradschätzen, Systeme vorbestimmter Zeiten, Analytische Arbeitsbewertung“ legen sie schließlich einer großen Gewerkschaft vor („Gewerkschaftler mögen keine Fremdwörter“, sollen sie zur Antwort bekommen haben, worauf Posenenske sie anstandslos einer Vereinfachung unterzog). Darin untersuchten sie

135 Effizienzsteigerungsmaßnahmen in Fabriken: „Wir wollten wissen, wie die Ausbeutung *wirklich* funktioniert, wie man dem Arbeiter seine Lebenszeit wegnimmt und er schließlich zu einem bloßen An-

140 hängsel der Maschine wird.“

Posenenskens Engagement für die Ausgebeuteten hat Brunn unter anderem vor dem Hintergrund ihrer Lebensgeschichte inter-

„Der Künstler der Zukunft müsste mit einem Team aus Spezialisten in einem Entwicklungslaboratorium arbeiten“

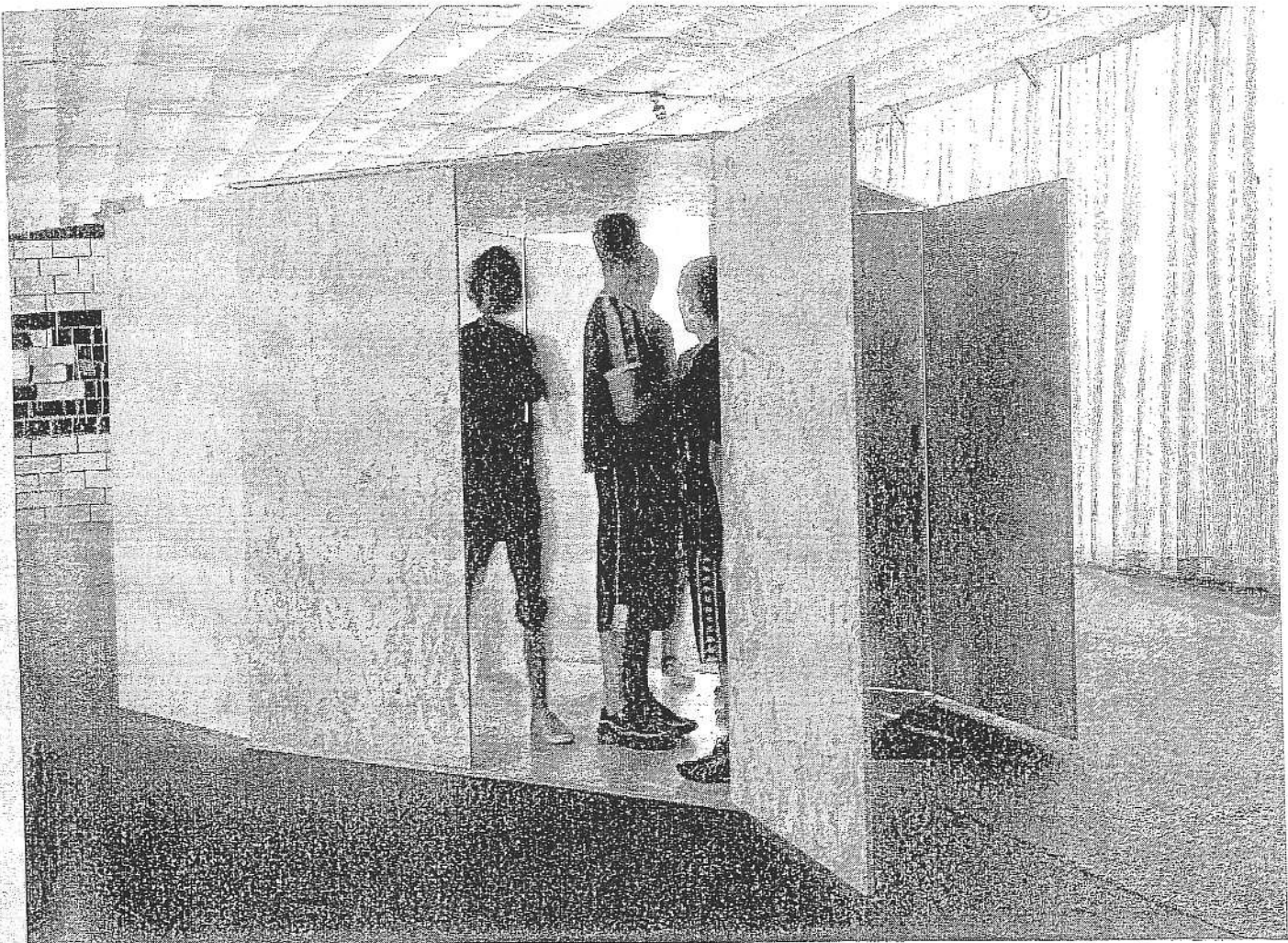
145 pretiert: Als Tochter eines jüdischen Apothekers, der sich unter dem Druck der NS-Verfolgung das Leben nimmt, wird die als Liselotte Henriette Mayer geborene Posenenske von den Nazis als „Mischling ersten Grades“ diskriminiert und – obwohl eine begabte und leidenschaftliche Schülerin – 150 der Schule verwiesen; weiteren Diffamierungen entgeht sie, von der Mutter in einer Wiesbadener Waschküche versteckt.

Ihr Leben lang setzt sie sich nach der Erfahrung des Nationalsozialismus für demokratische Organisationsformen und gleiche Bildungschancen für alle ein. Ihre Kunst will sie als für jeden verständlich wissen und hält in diesem Sinne auch nach dem Scheitern

160 der Utopien der Moderne unbeirrt an dem Glauben fest, es in der Geometrie mit allen gleichermaßen zugänglichen Universalformen zu tun zu haben. Von Mondrian beeinflusst, legt sie sie in frühen, mit Acryl-

165 und Ölfarbe auf Papier und Hartfaserplatten gespachtelten, kantigen Naturstudien in den Bäumen der Taunuswälder frei und findet sie später auf Autofahrten durchs





Minimalismus mit performativer Wendung: „Drehflügel“ aus Pressspanplatten, 2007 postum im Auepavillon der Documenta 12 installiert

170 flache Holland, wo 1968 mit Maenz und  
 175 Roehr eine unter dem Titel „Monotonie ist  
 schön“ zusammengefasste Reihe von Super-  
 8-Filmen entsteht, in denen sich die drau-  
 ßen vorbeirauschende Landschaft zu paral-  
 lelen Streifen verflüchtigt. „Unsere Filme  
 sind ungeheuer dilettantisch und langwei-  
 180 lig“, wirbt die Künstlerin in einem Brief an  
 ihre Amsterdamer Galeristen. „Zum Bei-  
 spiel: Anfang des Dammes – Damm – Ende  
 des Dammes. Oder 47 gleiche Bäume.“

185 Ab 1965/66 faltet und spannt Posenens-  
 ke rechteckige Bleche: zu „Wellen“, „Fal-  
 190 tungen“ und schließlich „Reliefs“, die sie  
 noch wie Tafelbilder an der Wand befestigt.  
 „Es werden Gegenstände zum Raum ver-  
 flüchtigt“, erklärt sie, „und Räume zum Ge-  
 195 genstand verfestigt.“ Ihre Gegenstände wer-  
 den aus billigen, industriell hergestellten  
 und damit für praktisch jedermann zugäng-  
 lichen Materialien hergestellt (neben Blech  
 200 etwa auch Pressspanholz oder Pappe). All-  
 das rückt sie in Nähe zu den US-Minima-  
 205 listen, mit deren Programm sie sich nach-  
 weislich auseinandersetzt.

195 Während diese in bewegten Zeiten die  
 autonome Kunst allerdings noch als Refu-  
 200 gium der Freiheit verteidigten, forderten  
 andere vom Künstler gesellschaftsver-  
 bessernde Visionen ein. Und Charlotte Po-  
 senenske hatte, bei allem Minimalismus  
 ihrer Formen, eine solche Vision zu bieten.

205 Die „Vierkantrohre“ zum Beispiel gab  
 sie nur noch als Bausatz vor, dessen  
 „Rechteckrohre“, „Winkelstücke“ und  
 „Öffnungen“ die „Konsumenten“ dann  
 210 höchst demokratisch und fern jeder fremd-  
 bestimmten Arbeitsorganisation in spiele-  
 rischer Kooperation zusammenbauen soll-  
 215 ten – ein Prinzip, das Brunn „mit der  
 betrieblichen Mitbestimmung in Deutsch-  
 land vergleichbar“ nennt. Auch Posenenskes  
 „Drehflügel“, in denen die Benutzer mittels  
 220 Flügeltüren über Ein- und Ausschluss ent-  
 scheiden, fordert zur kooperativen Ent-  
 scheidungsfindung auf. Einen „Raumtei-  
 225 ler“, dessen Entwurf nun erstmals für die  
 Zürcher Ausstellung ausgeführt werden  
 soll, wollte die Künstlerin in ganz alltägliche

Wohn- und Arbeitsumgebungen integriert  
 220 sehen: „Immer weniger“ sollten, so ihr Ma-  
 nifest, ihre Arbeiten „als ‚Kunstwerke‘ er-  
 kennbar“ sein.

225 Von dem Engagement ihres Nachlassver-  
 walters können sie daher nur profitieren: In  
 ihm haben sie jemanden, der sich zu Pas-  
 santen an die Haltestelle gesellt, um ih-  
 ren Blick auf Posenenskes sich fast bis zur  
 Selbstauflösung an das gesellschaftliche Le-  
 ben anschmiegende Kunst zu lenken. Der  
 darüber hinaus ihre zur unendlichen Re-  
 230 duktion bestimmten Serien neu wieder-  
 auflegt. Und der sogar die Galeristen  
 bezahlt, die die nun so vielgefragte Kunst-  
 aussteigerin heute wieder vertreten: In Ab-  
 235 wehr jeden kapitalistischen Begehrens hat-  
 te die kluge Künstlerin nämlich bestimmt,  
 dass ihre Blechrohre nur zu Selbstkosten-  
 preisen verkauft werden dürfen.

Ausstellungen: „Pergola“, Palais de Tokyo, Paris,  
 19.2.–16.5.; Haus Konstruktiv, Zürich, 25.3.–  
 23.5.2. Literatur: Renate Wiehager, Burkhard  
 Brunn: „Charlotte Posenenske. 1930–1985“, Hatje  
 Cantz Verlag 2009, 58 Euro