

A01 Die Krise (von allem)	B18 Kinderzeichnungen und die Frage nach dem Funktion	Sergei Eisenstein Max Ernst
A02 Bildatlanten-1920er Jahre (Propyläen Kunstgeschichte, Orbis Pictus Kulturen der Erde, Das Bild, Handbuch der Kunstwissenschaft)	B19 Die SJO-Funktion	T. Lux Feininger John Heartfield Florence Henri Barbara Hepworth Hannah Höch Heinrich Hoerle Harry O. Hoyt Walter Ruttmann Hugo Paul Klee
A03 Kunsthistorische Geschichtsbilder und Weltkunst-Geschichten	B20 Pornophilie	Germaine Krull Fernand Léger Helen Levitt Eli Lotar Len Lye André Masson Joan Miró Max von Moos Rolf Nesch Solomon Nikritin Richard Oelze Wolfgang Paalen Jean Painlevé Alexandra Povòrina Jean Renoir Gaston-Louis Roux Franz Wilhelm Seiwert Kurt Seligmann Kalifala Sidibé Jindřich Štyrský Toyen Raoul Ubac Frits Van den Berghe Paule Vézelay Wols Catherine Yarrow
A04 Von ethnologischen Kunstgeschichten zu den neuen ethnologischen Museen	B21 Hkklitismus	
A05 Zeitmodelle	B22 Automatismen, Traum, Halluzination, Hypnose	
A06 Funktionen des „Primitiven“	B23 Bildraum der Biologie	
A07 Die Kunst der „Primitiven“	B24 Künstlerische Forschung: Ethnologie, Archäologie, Physik	
A08 Die präzise Bedingtheit der Kunst	B25 Die Geste – „ein Pfeil in <i>slow motion</i> durch Jahrhunderte der Evolution“: Sergei Eisensteins <i>Methode</i>	
A09 Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“	B26 Die Expedition als Medium der Avantgarde (Dakar-Djibouti und folgende)	
A10 „Ethnologische Kunstgeschichte“: afrikanische Skulptur	B27 Ethnologie de l'homme blanc?	
A11 Archäologie als Medienereignis	B28 Theorien des Faschismus in Frankreich	
A12 Urgeschichte im Abgrund der Zeit	B29 Faschistischer Antiprimitivismus: „Entartete Kunst“, 1937	
A13 Urgeschichte der Kunst: Felszeichnungen und Höhlenmalereien	B30 Braque/Einstein: Welt-Verdichtung	
A14 Paläo-/Neolithikum: Kindheit der Menschheit?	B31 Die zwei Leben des Mythos	
A15 Grundlagenkrise: Ontologische Umwälzung und Formalisierung	B32 Urkommunismus, Verschwendung, Proletarisierung	
B16 Gegenwart und Gegenwartskunst	James L. Allen Jean (Hans) Arp Willi Baumeister Jacques-André Boiffard Georges Braque Brassaï Victor Brauner Claude Cahun & Marcel Moore	C33 <i>Exposition coloniale internationale</i> und der anti-kolonialistische Impuls C34 Afromodernismus und „Selbstverteidigung“ C35 Kalifala Sidibé: kolonialer oder globaler Künstler? C36 Hafen: Zone des Kontakts und Raum der Mobilisierung C37 Konversion in den Kampf: Spanischer Bürgerkrieg
B17 Neolithische Kindheit	Joseph Cornell Germaine Dulac	

Neolithische Kindheit Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930

A

Die unmögliche
Expansion
der Geschichte

B

Die S/O-Funktion

KW (KUNSTWERKE)

C

Widerstände
und Fluchtlinien

ANHANG

INHALT/RAUMPLAN

Neolithische Kindheit

Kunst in einer
falschen Gegenwart,
ca. 1930

Diese Ausstellung handelt von Umbrüchen, Spaltungen, Öffnungen und Widersprüchen – von denen viele auf unheimliche Weise aktuell wirken: „ca. 1930“ sah sich die westliche Moderne an die Grenzen ihres eigenen Projekts gedrängt. Immer offenkundiger wurden die eklatanten Asymmetrien imperialistischer und rassistischer Herrschaft; die Weltwirtschaftskrise machte die strukturellen Probleme des Kapitalismus unübersehbar und beschleunigte die politische Polarisierung.

In dieser Lage, die von vielen als hoffnungslos erlebt und millionenfach nicht überlebt wurde, waren Fluchtwege wichtig, auch wenn sie sich als fantastisch herausstellen sollten oder politisch in die Irre führten. Die „neolithische Kindheit“, ein von Carl Einstein geprägter Begriff, ist die prägnante Formel für eine solche Flucht: Sie verweist auf Ursprünge, Anfänge und die Freiheit im mimetischen Experiment.

Carl Einstein (1885–1940), Kunsthistoriker, Kulturkritiker, Dichter und Antifaschist, liefert nicht von ungefähr den Leitfaden, aber auch die ständige kritische Unterbrechung des Parcours der Ausstellung: Zwischen Berlin und Paris entfaltete dieser jüdische Intellektuelle – bis zu seinem Selbstmord auf der Flucht vor den Deutschen – eine radikale, bis heute irritierende Produktivität. Die von seinen Texten ausgehende Unruhe ist symptomatisch für die Vielfalt der Krisen, in deren Zeichen die Welt in den 1920er bis 1940er Jahren stand.

Geografisch liegt der Schwerpunkt der Ausstellung in West- und Mitteleuropa, andererseits wandelten sich koloniale

Metropolen wie Paris in den Jahren zwischen den Kriegen zu *global cities*.

Bildende Kunst, die im Surrealismus und dessen Peripherien entstand, spielt eine zentrale Rolle: Die KW (Einsteins Kürzel für „Kunstwerke“) formieren eine Ausstellung in der Ausstellung.

Gleichermaßen präsent und im Austausch mit der künstlerischen Avantgarde sind Akteure aus anderen Zonen der Wissens- und Diskursproduktion: ethnologische Bücher und Zeitschriften, kunsthistorische Veröffentlichungen, politische Pamphlete, kulturkritische und soziologische Literatur, psychologische und biologische Texte.

(001)

Slideshow: Carl Einstein, Manuskripte · Courtesy
Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv
Nr. 245

Schlüsselbegriffe, die Einstein in roter Schrift auf die Vorderseite
gefalteter Papiere schrieb, in denen er seine Notizen sammelte:

Tautologie

Primitiv

Totalität

Proportion

Sprache

Projektion

Ironie

Tekton [-ik, -isch]

Raum

Immanenz

Vergessen Form

Metamo [-rphose, rphotisch]

Analogie

Stilisierung

Sehen

Ein Organ

Wiederholung Ritus Sprache

Bild

Bewusst

Diskrepanz

UB [Unterbewusstsein, Unbewusstes]

Imaginativ

Person Ich

Gott

Hallu [-zination, -zinativ]

Kausalität

Aufruhr

Dichtung

Wirklichkeit

Krise

Abstrakt

Gestalt

Ding

Spaltung

Metafer

(001)

A

Die unmögliche
Expansion
der Geschichte

Die Gegenwart um 1930 war weltweit geprägt von Grundlagenkrisen. Diese Krisen destabilisierten soziale Ordnungen ebenso wie überkommene Kategorien des Wissens. Auf dem Höhepunkt der imperialen Expansion Europas war die Legitimation des Kolonialismus radikal infrage gestellt. Politische und gesellschaftliche Konflikte nahmen globale Dimensionen an. Der Erste Weltkrieg, die politischen Revolutionen, die Industrialisierung der Produktion und die Verwissenschaftlichung der Lebenswelten sowie neue, massenkulturell verbreitete Erfahrungen des Fremden erschütterten die Gewissheiten eines Denkens in europäischen Maßstäben.

Den Krisen der Wirtschaft und der Gesellschaft entsprach eine fiebrige epistemische Nervosität. Der eigene Ort in der Zeit wie der Begriff der Geschichte an sich wurden problematisch. Auf der Suche nach neuen Anfängen artikuliert sich dieses Krisenbewusstsein durch den Rückgriff auf Archaik, Tiefenzeit und Vorstellungen von einer „Kindheit der Menschheit“.

Ethnologie sowie Vor- und Frühgeschichte hatten entscheidenden Anteil an den anthropologischen Spekulationen um jegliche Art von Ursprüngen. Medialisiert durch eine wachsende Kunstpublizistik wurden „Weltkunst“ und das Spektakel der Höhlenmalerei zu kulturellen Formeln einer Revision von Geschichte und Moderne.

Mit Carl Einsteins „Handbuch der Kunst“ als operativem Zentrum erschließt Sektion A die Bild- und Texträume der „archaischen Illusion“ der 1920er bis 1940er Jahre.

A01

Die Krise (von allem)

Schon den Zeitgenossen galten die Zwischenkriegsjahre als eine Epoche der nicht enden wollenden Krisen. Die politische Weltordnung nach dem Ersten Weltkrieg bot genügend Anlässe für das, was André Breton 1926 als „besondere Unruhe dieser Zeit“ bezeichnete. Von der Fortsetzung der kolonialen Projekte der „Siegermächte“ über die beginnende Blockbildung im Verhältnis des „Westens“ zur Sowjetunion bis zur Radikalisierung der politischen Landschaften auf nationaler Ebene war die Lage so spannungsgeladen wie verfahren. Die globalen Krisen des Kapitalismus um 1930 taten ihr Übriges. In einem Brief von 1931 beklagt Carl Einstein die „Krise“ als „Dauerzustand“. Nicht nur für die kulturkritische Diagnostik und die politische Propaganda war „Krise“ *die* zentrale Kategorie: Auch in den Wissenschaften beherrschte die „Krisis“ den Diskurs. Dabei fiel es nicht immer leicht, zwischen zutreffenden Lagebeschreibungen und rhetorischer Verschärfung zu unterscheiden.

A01 (002) Gerhard Meyer, „Krisenpolitik und Planwirtschaft“, *Zeitschrift für Sozialforschung* 4 (1935), Félix Alcan, Paris, S. 398 – 436 (Reprint: Kösel/dtv, München 1970/1980)

A01 (003) Erich Fromm, „Zum Gefühl der Ohnmacht“, *Zeitschrift für Sozialforschung* 6 (1937), Félix Alcan, Paris, S. 95 – 118 (Reprint: Kösel/dtv, München 1970/1980)

A01 (004) Max Horkheimer, „Bemerkungen über Wissenschaft und Krise“, *Zeitschrift für Sozialforschung* 1 (1932), C. L. Hirschfeld, Leipzig, S. 1 – 7 (Reprint: Kösel/dtv, München 1970/1980)

A01 (005) Zell Ingram, „The Flight into Egypt“, Umschlagillustration für *The Crisis. A Record of the Darker Races* 3 (1933), hrsg. v. W.E.B. Du Bois, The Crisis Publishing Company, Baltimore (Reproduktion) · Courtesy The Crisis Publishing Co.

A01 (006) Jean-Jacques Rousseau, *Die Krisis der Kultur, die Werke ausgewählt von Paul Sakmann*, Alfred Kröner, Leipzig 1931

A01 (007) Emil Lederer, *Wege aus der Krise. Ein Vortrag*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1931

(002–007)

A01 (008) Arthur Mendt, *Die Technik in der Krise unserer Zeit*, Volksverband der Bücherfreunde/Wegweiser-Verlag, Berlin 1933

A01 (009) Karl Mannheim, *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus*, A. W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij, Leiden 1935

Die erste Schrift, die Karl Mannheim (1893–1947), der österreichisch-ungarische Soziologe mit deutschem und britischem Pass, nach der nationalsozialistischen Machtergreifung im Exil veröffentlichte, war der ausdrückliche Versuch, „den zeitgenössischen Ereignissen ihren wissenschaftlichen Gehalt abzugewinnen“. *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus* wurde veröffentlicht, als Mannheim bereits an der London School of Economics lehrte. Getragen von liberalen Überzeugungen, wollte der Wissenssoziologe den „gesellschaftlichen Wirkkräften unvermittelt ins Auge [...] sehen“. Ihn interessierte, wie sich der „Umbau des Menschen“ und der „Umbau der Gesellschaft“ zueinander verhalten. Ursächlich auch für den Erfolg des Faschismus in Europa wird eine Unstimmigkeit zwischen dem „Gesellschaftsprozess“ und der Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten ausgemacht: ein Missverhältnis zwischen einer technisch-ökonomischen „Rationalisierung“ und den Möglichkeiten und Bereitschaften des Denkens. Theodor W. Adornos ausführliche, um 1937 verfasste, aber erst posthum veröffentlichte Auseinandersetzung mit *Mensch und Gesellschaft* endet mit dem – unangemessen – vernichtenden Fazit, dass der „Qualitätsverlust“ in Mannheims angeblich abstrakt-willkürlicher Soziologie immerhin die „Notwendigkeit eingreifender Kritik“ verdeutliche. TH

A01 (010) Sri Aurobindo, *War and Self-Determination*, Selbstverlag, Pondicherry 1957

Sri Aurobindo war ein indischer Hindu-Nationalist, Wissenschaftler, spiritueller Lehrer und Mitbegründer der indischen Unabhängigkeitsbewegung. Neben anderen Kritikern des Westens fand er viel Gehör mit seiner Behauptung, der für alle Welt ersichtliche Zusammenbruch der westlichen Kultur wurzle in der Abkehr von spirituellen Lebensweisen und Werten. Diese These erwies sich in ihren verschiedenen Ausprägungen und Folgewirkungen als kulturell und politisch einflussreich. Denn sie bildete einen Begriffsrahmen für viele Gegensätze, in die seither ein großer Teil der Kritik an der westlichen Moderne gefasst wird. In seinem Buch *War and Self Determination* von 1924 spottete Aurobindo über Woodrow Wilsons Version einer neuen Weltordnung, weil der amerikanische Präsident den kolonisierten Völkern während des Krieges die politische Selbstbestimmung versprochen, dieses Versprechen danach aber gebrochen hatte. Aurobindo war überzeugt, dass Indien dank seines reichen und uralten spirituellen Erbes eine entscheidende Rolle bei der Hervorbringung einer neuen Weltkultur spielen würde. AF

A01 (011) Henry Mandel, *La crise. Ses causes, ses remèdes*, Édition de dernières nouvelles, Straßburg 1932

(008–011)

A01 (012) Edmund Husserl, „Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie“, *Philosophia* 1 (1936), Gesellschaft Philosophia, Belgrad 1936, S. 77 – 176 (Reproduktion)

A01 (013) Ernst Fischer, *Krise der Jugend*, Hess, Wien und Leipzig 1931

A01 (014) Albert Lauterbach, *Der Kampf gegen die Krise. Wirtschaftsexperimente der Staaten*, Rudolf Harand, Wien 1936

A01 (015) Léon Blum, *Le socialisme devant la crise*, Librairie populaire du Parti socialiste, Paris 1935

A01 (016) René Guénon, *La crise du monde moderne* [1927], Gallimard, Paris 1956

René Guénon (1886 – 1951) war ein Esoteriker und Begründer der später so benannten „Traditionalistischen Schule“. Er wurde auch von Surrealisten wie André Breton rezipiert, sein radikaler Antimodernismus beeinflusste aber vor allem (und bis heute) ultrarechte politische Ideologien. Seine Dissertation *L'introduction générale à l'étude des doctrines hindoues* war wegen Guénons eigenwilliger und reduktionistischer Sicht des Hinduismus und seinem Bekenntnis zu einer tradierten, ursprünglichen und offenbaren Wahrheit, die alle Weltreligionen teilen würden, abgelehnt worden. In *La crise du monde moderne* und zahlreichen weiteren Büchern entwickelte Guénon eine radikal antimoderne Weltsicht. Zur Vermeidung des unmittelbar bevorstehenden Untergangs des Abendlandes bedurfte es nach Guénon der Herausbildung einer neuen spirituellen Elite, die sich an den im Orient bewahrten Weisheiten ausbilden müsse. Guénon arbeitete eng mit dem Kunsthistoriker Ananda Kentish Coomaraswamy zusammen, der in Boston Kurator für indische Kunst war und ihn mit wissenschaftlichen Materialien für seine Thesen versorgte. Guénon war in einen traditionellen Sufiorden initiiert worden und lebte ab 1930 in Kairo. AF

A01 (017) Pierre Viénot, *Ungewisses Deutschland. Zur Krise seiner bürgerlichen Kultur*, Societäts-Verlag, Frankfurt am Main 1931

A01 (018) Hugo Jordi, *Die Krise der internationalen Arbeiterbewegung*, Verlag proletarische Einheit, Zürich 1932

A01 (019) Karl Jaspers, *Die geistige Situation der Zeit* (= *Sammlung Göschen*, Bd. 1.000), de Gruyter, Leipzig und Berlin 1932

Mit *Die geistige Situation der Zeit* legte der Philosoph und Psychiater Karl Jaspers (1883 – 1969) eine kulturkritische Krisendiagnose vor, der umgehend großer Erfolg beschieden war. Erschienen war sie 1931 als Band 1.000 der *Sammlung Göschen*. Seine Zeitkritik zielt weniger auf die konkreten politischen und

(012–019)

wirtschaftlichen Krisen der Endphase der Weimarer Republik, sondern geht aufs Ganze. Mit der Französischen Revolution und den Fortschritten von Rationalität und Technik sei die Menschheit aus der stabilen, auf die Transzendenz eines kommenden Gottesreiches gerichteten Welt in die Geschichtlichkeit eines „epochalen Bewußtseins“ gefallen. Kehrseite der zunehmenden Beherrschbarkeit von Natur durch Technik und des damit einhergehenden „Massendaseins“ sind Ohnmachtsgefühl und existenzielle Leere. Jaspers bietet das gesamte Repertoire gängiger kulturkritischer Topoi auf: die Herrschaft der Masse und der Primat technischer Rationalität führten zu Entfremdung, Verlust von Individualität, Zerfall der Familie, Mangel an Führung, Lebensangst und Zerstörung des Geistigen. Doch diese „Daseinsordnung“ stößt an ihre Grenzen. Überwunden werden könne sie nur durch eine Besinnung des Menschen auf sein „Selbstsein“: Im heroischen Rückzug auf das Selbst liege die Möglichkeit eines authentischen Lebens. PA

A01 (020) Pierre Lucius, *Faillite du capitalisme? Une explication de la crise mondiale*, Payot, Paris 1932

A01 (021) Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Oprecht & Helbling, Zürich 1935

„Die Zeit fault und kreißt zugleich.“ In seiner 1935 im Schweizer Exil erschienenen Krisendiagnose sucht der marxistische Philosoph Ernst Bloch (1885 – 1977) die Krise der Moderne und den Aufstieg des Nationalsozialismus dialektisch zu erfassen. Zentral ist der Begriff der „Ungleichzeitigkeit“, mit dem Bloch sich gegen lineares Fortschrittsdenken wendet, ohne die Erwartung einer besseren Zukunft aufzugeben. Sein Blick geht auf die fortbestehenden Überreste abgesunkener Denkformen und „Irrationalismen“. Dem Nationalsozialismus sei es gelungen, die uneingelösten Hoffnungen und Träume der kleinbürgerlichen Angestellten, der Jugend und der Bauern für seine Zwecke einzuspannen. Diese Ungleichzeitigkeiten, „Antriebe und Reserven aus vorkapitalistischer Zeit“, sind jedoch nicht einfach reaktionäre Atavismen, vielmehr sei zu fragen, was an ihnen noch als brauchbares „Erbe“ für eine nachbürgerliche Gesellschaft taugt. Blochs Kaleidoskop der „Übergangszeit“ der späten Weimarer Republik greift weit aus. Er schreibt über Tanz-Marathons und Karl May, über Okkultismus und Architektur, über völkische Rassentheorie und Surrealismus. Angesichts der Konsolidierung der nationalsozialistischen Herrschaft erscheinen Blochs Analysen dennoch bereits bei ihrem Erscheinen seltsam überholt. PA

A01 (022) Karl Bühler, *Die Krise der Psychologie* [1927], Gustav Fischer, Jena 1929

„Dies Buch ist auf Kritik gestellt, um die Krise der Psychologie zu überwinden“, schreibt Karl Bühler (1879 – 1963) im Vorwort zu *Die Krise der Psychologie* von 1927. Im Vordergrund steht die Auseinandersetzung mit den Schulen der Psychoanalyse und der Gestalttheorie. Die eine müsse allmählich „ihres esoterischen Charakters entkleidet“, die andere vor der „Überdehnung“ des Gestaltbegriffs gewarnt werden. Das Buch reagiert auf die „Lage“ der Psychologie, die an den Turmbau zu Babel erinnere. „Denn so ist es in der Gegenwart: ein rasch erworbener und noch unbewältigter Reichtum neuer Gedanken, neuer Ansätze und Forschungsmöglichkeiten“ habe zu einer „Aufbaukrise“ geführt.

(019–022)

Bühler identifiziert vier Axiome der Psychologie, die zugleich die fundamentalen Probleme des Fachs, seine aktuelle „Schicksalsstunde“, bedingen: den Subjektivismus, den Atomismus, den Sensualismus und den Mechanismus. In einem auch heute noch imponierenden psychologiehistorischen Parcours empfiehlt er seine eigene „Aspektenlehre“ des Psychischen, in der physikalisch-biologische, physiologische sowie geistes- und sprachwissenschaftliche Perspektiven ineinandergreifen, als Modell einer Reform des Fachs. TH

A01 (023) Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* [1930], Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1931

Das Unbehagen in der Kultur zählt zu Sigmund Freuds einflussreichsten gesellschaftskritischen Spekulationen. Sie wurden zu einem Moment öffentlich, als die Frage nach der Veränderbarkeit von Kultur beziehungsweise der Zivilisation, nach ihrer Vergangenheit und Zukunft – nicht zuletzt vor dem Hintergrund von Weltwirtschaftskrise und Weltrevolution – die Tagesordnung beherrschte. Bei den Surrealisten fand der Text ein breites Echo, weil er die zivilisatorische Fortschrittserzählung infrage stellte und Kultur als geprägt von Konflikten darstellte, die der Triebentstammung entstammen. Der kulturkritische Tenor des Texts und die pessimistischen Annahmen über die „menschliche Natur“ befeuerten die primitivistische Imagination: insbesondere die mögliche Überlegenheit „vorzivilisierter“ sogenannter Naturvölker. AF

A02

Bildatlanten-Projekte
der 1920er Jahre
(*Propyläen Kunstgeschichte,*
Orbis Pictus,
Kulturen der Erde,
Das Bild und Handbuch
der Kunstwissenschaft)

Die Modernisierung der Druckverfahren und das Bildungsverlangen des alten und neuen Bürgertums der Weimarer Republik sorgten dafür, dass Kunstbücher nach dem Ersten Weltkrieg ein lukratives Geschäft wurden. Der Aufbau privater Bildbibliotheken zur ästhetischen Selbsterziehung, häufig auf Grundlage enzyklopädischer Serien, sollte den Besuch von Museen und Ausstellungen erweitern und vertiefen. Neben der Ausstattung mit den Reproduktionen der Meisterwerke europäischer Kunst setzten die Verlage und Reihenherausgeber (wie Ernst Fuhrmann, Wilhelm Hausenstein und Paul Westheim) zunehmend auf eine forcierte Begegnung des Publikums mit außereuropäischer und frühgeschichtlicher Kunst. Allein in Deutschland entstand in den frühen 1920er Jahren ein dichtes Angebot an mobilen (Welt-)Kunstgeschichten, die dazu tendierten, den Kanon zu erweitern. Diese virtuellen (oder „imaginären“) Museen der Weltkunst waren oft hinterlegt mit ambitionierten kunsttheoretischen Konzepten. So wurde der Blick angesichts veränderter Medienbedingungen und geopolitischer Verhältnisse neu kalibriert.

A02 (024) *Slideshow: Propyläen Kunstgeschichte, Propyläen, Berlin 1923 – 1940*

A02 (025) *Propyläen Kunstgeschichte, Propyläen, Berlin 1923 – 1940*

Mit insgesamt 28 Bänden, von denen die meisten in zumindest drei Auflagen erschienen, war die *Propyläen Kunstgeschichte* ein fulminantes publizistisches Unternehmen der 1920er und 1930er Jahre. Schon früh setzte Propyläen, ein Imprint des Ullstein-Verlags, auf hochwertige Kunstbücher. Die ersten Bände der „Kunstgeschichte“ erschienen 1923. Sie ließen keinen Zweifel

(024–025)

daran, dass man hier Maßstäbe setzen wollte. Der Anspruch an ein Nachschlagewerk verband sich mit den Funktionen eines visuellen Thesaurus der Weltkunstgeschichte und individueller Autorschaft. So renommierte jeder Band mit einem prominenten Namen der deutschen akademischen Kunstwissenschaft. Max J. Friedländer, Gustav Pauli, Wilhelm von Bode und andere schrieben zu Epochen der europäischen Kunstgeschichte; Eckart von Sydow, Ernst Diez, Herbert Kühn und andere steuerten Bände zur vorgeschichtlichen und außereuropäischen Kunst bei. Zu den Überraschkandidaten, weil institutionell ungebunden, zählten Max Osborn und Carl Einstein. Die Nationalsozialisten führten die *Propyläen Kunstgeschichte* nach der Enteignung von Ullstein bis 1940 weiter. Ergänzungsbände widmeten sich angewandten Künsten sowie, erwartungsgemäß, „deutschem Volksgut“ und der „vorgeschichtlichen Kunst Deutschlands“. TH

Bd. 1 Eckart von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, 1923

Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit erschien im Rahmen der *Propyläen Kunstgeschichte*. Verfasst vom Kunsthistoriker und Expressionismuskritiker Eckart von Sydow (1885–1942) integriert das Buch die Kunst außereuropäischer Kulturen in die europäische Kunstgeschichte. Dennoch wird Europa aus einer evolutionistischen Perspektive als kulturell überlegen dargestellt. Von Sydow behandelt sowohl prähistorische als auch europäische, australische, indonesische und lateinamerikanische Kunstobjekte, die in Kunstgattungen unterteilt und verglichen werden. Das Anschauungsmaterial bezog der Autor größtenteils aus der völkerkundlichen Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Der Fokus liegt – hier folgt von Sydow dem Vorbild von Carl Einstein und Leo Frobenius – auf der Kunst Afrikas. Er selbst zieht ozeanische Kunst vor, deren dekorative Qualität er betont. Zeitgenössische „primitive“ Kunst bewertet von Sydow als Ergebnis eines historischen Verfalls von der ästhetischen „Morgendämmerung“ zum „Abendgewölk“ der Gegenwart. Nur in Europa sei die Kunst „im Ziel des Daseins“ angekommen. Von Sydows Betrachtungsweise des „Primitiven“ ist von europäischen Bewertungskriterien geprägt, bleibt sehr allgemein und stilisiert die außereuropäische Kunst in erster Linie zum Antipoden der europäischen Kultur. RE

Bd. 2 Heinrich Schäfer, Walter Andrae, *Die Kunst des alten Orients*, 1925

Bd. 3 Gerhart Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike: Hellas und Rom*, 1927

Bd. 4 Otto Fischer, *Die Kunst Indiens, Chinas und Japans*, 1928

Bd. 5 Heinrich Glück, Ernst Diez, *Die Kunst des Islam*, 1925

Bd. 6 Max Hauttmann, *Die Kunst des frühen Mittelalters*, 1929

Bd. 7 Hans Karlinger, *Die Kunst der Gotik*, 1927

Bd. 8 Wilhelm von Bode, *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*, 1923

Bd. 9 Paul Schubring, *Die Kunst der Hochrenaissance in Italien*, 1926

Bd. 10 Gustav Glück, *Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich etc.*, 1928

Bd. 11 Werner Weisbach, *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*, 1924

Bd. 12 Max J. Friedländer, *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, 1923

Bd. 13 Max Osborn, *Die Kunst des Rokoko*, 1929

Bd. 14 Gustav Pauli, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, 1925

Bd. 15 Emil Waldmann, *Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert*, 1927

Bd. 16 Carl Einstein, *Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, 1926

Ergänzungsbände:

Elfried Bock, *Geschichte der graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, 1930

Walter Dexel, *Deutsches Handwerksgut: Eine Kultur- und Formgeschichte des Hausgeräts*, 1939

Adolf Feulner, *Kunstgeschichte des Möbels: seit dem Altertum*, 1927

Friedrich H. Hofmann, *Das Porzellan der europäischen Manufakturen im achtzehnten Jahrhundert: eine Kunst- und Kulturgeschichte*, 1932

Carl Horst, *Die Architektur der deutschen Renaissance*, 1928

Hans Karlinger, *Deutsche Volkskunst*, 1938

Herbert Kühn, *Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands*, 1935

Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, 1927

Max Schmidt, *Kunst und Kultur von Peru*, 1929

A02 (026) Slideshow: Paul Westheim (Hg.), *Orbis Pictus/Weltkunst-Bücherei*, Ernst Wasmuth, Berlin 1920 – 1925

A02 (027) Paul Westheim (Hg.), *Orbis Pictus/ Weltkunst-Bücherei*, Ernst Wasmuth, Berlin 1920 – 1925

Anfang der 1920er Jahre bildeten Geschichte und Globus für das deutsche Verlagswesen eine einzige Grabungsstätte. „Der Kunst- und Kulturboden aller Zeiten und Völker wird eifrigst nach ungehobenen Schätzen durchwühlt“, heißt es 1922 in der Kunstzeitschrift *Der Ararat*. Als exemplarisch für eine sich transkulturell orientierende, populäre Kunstpublizistik hebt der Autor die Reihe *Orbis Pictus* hervor – ein Projekt von Paul Westheim

(025–027)

(1886 – 1963), dem debattenfreudigen Kritiker, Autor und Blattmacher. Insgesamt zwanzig der schmalen Bände dieser „Weltkunst-Bücherei“ erschienen zwischen 1920 und 1925 im Berliner Verlag Ernst Wasmuth. Die Reihe sollte sich durch ihre dezidierte Hinwendung zu außereuropäischer Kunst profilieren. So reichten die Themen von chinesischer Landschaftsmalerei bis zu indigener Kunst aus Nordamerika. Neben den knappen, oft aufs Grundsätzliche zielenden Einführungssessays entwickelte sich der je 48-seitige schwarz-weiße Tafelteil über die Jahre zu einer Art visueller Enzyklopädie für den „Weltkunst“-Hausgebrauch. Westheims Freund Carl Einstein nutzte diese Plattform, um seine kunstethnologische Position im Bereich der afrikanischen Skulptur zu schärfen. TH

- Bd. 1 Paul Westheim, *Indische Baukunst*, o. D. [1920]
- Bd. 2 Fannina W. Halle, *Altrussische Kunst*, o. D. [1920]
- Bd. 3 Woldemar Graf Uxkull-Gyllenband, *Archaische Plastik der Griechen*, o. D. [1920]
- Bd. 4 Alfred Salmony, *Die chinesische Landschaftsmalerei*, o. D. [1920]
- Bd. 5 Karl With, *Asiatische Monumental-Plastik*, o. D. [1921]
- Bd. 6 Sattar Kheiri, *Indische Miniaturen der islamischen Zeit*, o. D. [1921]
- Bd. 7 Carl Einstein, *Afrikanische Plastik*, o. D. [1921]
- Bd. 8 Walter Lehmann, *Altmexikanische Kunstgeschichte. Ein Entwurf in Umrissen* (abweichend auf Umschlag: *Mexikanische Kunst*), o. D. [1921]
- Bd. 9 Otto Weber, *Die Kunst der Hethiter* (abweichend auf Umschlag: *Hethitische Kunst*), o. D. [1922]
- Bd. 10 Heinrich Ehl, *Älteste deutsche Malerei*, o. D. [1922]
- Bd. 11 W. F. (Wolfgang Fritz) Volbach, *Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten*, o. D. [1922]
- Bd. 12 Otto Burchard, *Chinesische Kleinplastik*, o. D. [1922]
- Bd. 13 Rudolf Utzinger, *Masken*, o. D. [1922]
- Bd. 14 Sattar Kheiri, *Islamische Architektur* (abweichend auf Umschlag: *Islamische Baukunst*), o. D.
- Bd. 15 Paul Westheim, *Klassizismus in Frankreich*, o. D.
- Bd. 16 Carl Einstein, *Der frühere japanische Holzschnitt* (abweichend auf Umschlag: *Der primitive japanische Holzschnitt*), o. D. [1922]
- Bd. 17 Leonhard Adam, *Nordwest-amerikanische Indianerkunst*, o. D. [1923]

Bd. 18 Florent Fels, *Die altfranzösischen Bildteppiche* (abweichend auf Umschlag: *Altfranzösische Bildteppiche*), o. D. [1923]

Bd. 19 Otto Weber, *Assyrische Kunst* (abweichend auf Umschlag: *Assyrische Plastik*), o. D. [1924]

Bd. 20 Heinrich Ehl, *Deutsche Steinbildwerke der Frühzeit*, o. D. [1924]

A02 (028) Slideshow: Ernst Fuhrmann (Hg.), *Schriften-Reihe Kulturen der Erde. Material zur Kultur- und Kunstgeschichte aller Völker*, Folkwang, Hagen i. W. und Darmstadt 1922 ff. und weitere Veröffentlichungen in den Verlagen Auriga und Müller

A02 (029) Ernst Fuhrmann (Hg.), *Schriften-Reihe Kulturen der Erde. Material zur Kultur- und Kunstgeschichte aller Völker*, Folkwang, Hagen i. W. und Darmstadt 1922 ff. und weitere Veröffentlichungen in den Verlagen Auriga und Müller

Von 1919 bis 1923 bildete die Reihe *Kulturen der Erde* das Herzstück eines ungewöhnlichen verlegerischen Unternehmens. Initiiert vom Hagener Museumsgründer Karl Ernst Osthaus (1874 – 1921) und herausgegeben wie inhaltlich verantwortet vom sozialrevolutionären Universalisten Ernst Fuhrmann (1886 – 1956), bauten die Veröffentlichungen des Folkwang-Verlags auf das Folkwang-Archiv auf, um 1922 die wohl größte Bildersammlung zur „Kunst und Kultur aller Völker“ (Fuhrmann). Die großzügig mit Fotografien ausgestatteten Bände der *Kulturen der Erde*-Reihe können als Erweiterung und Herausforderung der Institution des Museums angesehen werden. Inhaltlich-ideologisch waren sie einer problematischen Vorstellung „nordischer“ Kultur verpflichtet. Darüber hinaus verlegte Fuhrmann Bände zur Kunst und Literatur Mittelamerikas, Indiens, Indonesiens und Chinas. Viele der Bücher verfasste der produktive Privatgelehrte selbst, wobei er sich konsequent im Grenzbereich von Wissenschaft und Spekulation bewegte. Mit seinem auf radikale Unabhängigkeit setzenden, assoziativen Denken eckte er in den universitären Milieus regelmäßig an. In den Kunstkreisen der 1920er Jahre war Fuhrmanns eigenwilliger und bildkräftiger Diskurs dagegen beliebt. TH

Bd. 1 Ernst Fuhrmann, *Reich der Inka*, 1922

Bd. 4 Ernst Fuhrmann, *China. Das Land der Mitte*, 1921

Bd. 6 Ernst Fuhrmann, *Afrika: Sakralkulte, Vorgeschichte der Hieroglyphen*, 1922

Bd. 10 Arthur Nordén, *Felsbilder der Provinz Ostgotland* (= *Werke der Urgermanen. Schriftenreihe zum Wiederaufbau der alten nordischen Kulturen*, Bd. 2), 1923

Bd. 11 Th.-W. Danzel, *Mexiko I. Bilderhandschriften*, 1922

Bd. 12 Th.-W. Danzel, *Mexiko II*, 1922

Bd. 13 Ernst Fuhrmann, *Mexiko III*, 1922

(027–029)

Bd. 14 Ernst Fuhrmann, *Neu-Guinea*, 1922

Bd. 15 P. De Kat Angelino, *Mudras auf Bali. Handhaltungen der Priester*, 1923

Bd. 19 Günther Tessmann, *Die Bubi auf Fernando Poo*, 1923

Bd. 20 Ernst Diez, *Persien. Islamische Baukunst in Churasan*, 1923

Hedwig u. Th.-W. Danzel, *Sagen und Legenden der Südsee-Insulaner (Polynesen)*, 1923

Berthold Laufer, *Milaraspa. Tibetische Texte*, 1922

J. O. Plassmann, *Die Werke der Hadewych*, 1923

A. C. Ray, *Bengalisches Leben: Aufzeichnungen eines jungen Bengalen*, 1923

Ernst Schwentner, *Lieder des Rigveda*, 1923

L. Baltzer, *Schwedische Felsbilder von Göteborg bis Strömstad (= Werke der Urgermanen. Schriftenreihe zum Wiederaufbau der alten nordischen Kulturen, Bd. 1)*, Folkwang, Hagen i. W. und Darmstadt 1919

Ernst Fuhrmann, *Das Tier in der Religion*, Müller, München 1922

Ernst Fuhrmann, *Der Grabbau*, Müller, München 1923

Ernst Fuhrmann, *Das alte Europa (= Versuch einer Geschichte der Germanen, Bd. 1)*, Auriga, Gotha 1923

Ernst Fuhrmann, *Der Sinn im Gegenstand*, Müller, München 1923

Ernst Fuhrmann, *Reiche des Ostens (= Versuch einer Geschichte der Germanen, Bd. 2)*, Auriga, Gotha 1924

Karl With, *Java. Brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java*, Folkwang, Hagen i. W. und Darmstadt 1920

A02 (030) Wilhelm Hausenstein (Hg.), *Das Bild. Atlanten zur Kunst*, Piper, München, 1922 – 23

Bd. 1 Wilhelm Hausenstein, *Tafelmaler der deutschen Gotik*, 1922

Bd. 2 Wilhelm Hausenstein, *Die Bildnerei der Etrusker*, 1922

Bd. 3 – 4 Wilhelm Hausenstein, *Die Malerei der frühen Italiener*, 1922

Bd. 5 – 6 Wilhelm Hausenstein, *Romanische Bildnerei*, 1922

(029–030)

Bd. 7 Wilhelm Hausenstein, *Tafelmalerei der alten Franzosen*, 1923

Bd. 8 – 11, Hermann Esswein, Wilhelm Hausenstein, *Das deutsche Bild des XVI. Jahrhunderts*, 1923

A02 (031)

Fritz Burger, E. A. Brinckmann (Hg.), *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Athenaion, Potsdam 1913 – um 1939

Fritz Burger, *Einführung in die moderne Kunst*, 1917

Otto Kümmel, *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas*, 1929

Ernst Diez, *Die Kunst Indiens*, 1925

Ernst Diez, *Die Kunst der islamischen Völker*, 1917

(030–031)

Kunsthistorische Geschichtsbilder und Weltkunst-Geschichten

Wie Kunstgeschichte zu schreiben ist, das hängt zusammen mit geschichtstheoretischen Vorstellungen. Entwickelt sich die Kunst stufenweise vorwärts, getrieben von der Logik der Perfektion und der Innovation? Oder sind andere Erzählungen und Modelle zugrunde zu legen, retardierende Momente zu berücksichtigen und die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in die Betrachtung einzubeziehen? Mit dem wachsenden Zweifel an der Vorbildfunktion der kapitalistisch-kolonialistischen Moderne gewinnt der Kulturrelativismus, der auf die Eigenlogik von Traditionen und Lebensweisen zielt, ab 1900 an Einfluss. Er unterstützt und wird unterstützt durch die Öffnung des Horizonts der Kunst aufs Globale. Weltkunst kommt physisch, vor allem aber mit Hilfe neuester Drucktechniken, als fotografisches Bild, als Populärkultur in Europa an, einschließlich der diese visuellen Ereignisse rahmenden Forschungen und Theorien. Die Kunst aus zumeist kolonisierten Regionen Afrikas, Asiens, Amerikas oder Australiens wird zum Spiegel und zur Kontrastfolie. Mit ihrer Hilfe versichert sich die westliche Kultur entweder ihrer eigenen Überlegenheit oder der dringenden Notwendigkeit einer Selbstentfremdung.

A03 (032) Karl Woermann, *Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer* (= *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Bd. 1), Bibliographisches Institut, Leipzig 1925

A03 (033) William Cohn, *Asiatische Plastik (China, Japan, Vorder-Hinterindien, Java)*, Bruno Cassirer, Berlin 1932

A03 (034) Ananda Kentish Coomaraswamy, *Geschichte der indischen und indonesischen Kunst*, aus dem Englischen von Hermann Götz, K. W. Hiersemann, Leipzig 1927

Ananda Kentish Coomaraswamy (1877 – 1947) kam in Ceylon (Sri Lanka) zur Welt und wuchs in England auf. Er studierte Geologie und Botanik, wurde zum antikolonialen Nationalisten und gründete 1906 die Ceylon Reform Society, die für eine Wiederbelebung einheimischer Künste und Wissenschaften eintrat. Später war er auch an der Gründung der Royal India Society in England beteiligt, bevor er eine Stelle als Kurator für indische Kunst am Boston Fine Arts Museum antrat, das seine umfangreiche Sammlung

erworben hatte. Angeregt von der Arts-and-Crafts-Bewegung des William Morris und von seiner Lektüre William Blakes begegnete Coomaraswamy der Tradition der *Philosophia perennis* – dem Glauben an eine allen Religionen gemeinsame Essenz und Wahrheit. Nachdem er sich vorübergehend für den Okkultismus von Aleister Crowley interessiert hatte, wandte er sich René Guénon und dem aufkommenden modernitätsfeindlichen Traditionalismus zu. Coomaraswamy ist bis heute insbesondere für seine *History of Indian and Indonesian Art* (1927) anerkannt, die unmittelbar nach ihrer Veröffentlichung auch in deutscher Übersetzung erschien. AF

A03 (035) André Leroi-Gourhan, *Bestiaire du bronze chinois de style Tcheou*, Les Éditions d'Art et d'Histoire, Paris 1936

A03 (036) Paul Germann, Curt Glaser, Augustin Krämer et al. (Hg.), *Die außereuropäische Kunst* (= *Handbuch der Kunstgeschichte*, Bd. 6), Alfred Kröner, Leipzig 1929

A03 (037) Karl Woermann, *Die Kunst der Naturvölker und der übrigen nichtchristlichen Kulturvölker, einschließlich der Kunst des Islams* (= *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Bd. 2), Bibliographisches Institut, Leipzig 1925

A03 (038) Helmuth Theodor Bossert (Hg.), *Afrikanisches Kunstgewerbe, Kunstgewerbe der Eskimo und Nordamerikanischen Indianer usw.* (= *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker*, Bd. 2), Ernst Wasmuth, Berlin 1928

Die beiden ersten Bände der zwischen 1928 und 1935 im Berliner Verlag Ernst Wasmuth veröffentlichten *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker* waren der Vor- und Frühgeschichte und dem außereuropäischen Kunsthandwerk gewidmet. Auf jeweils rund 400 Seiten mit Hunderten von Schwarz-Weiß-Abbildungen und teilweise farbigen Tiefdrucktafeln behandeln Autorinnen und Autoren wie Herbert Kühn („Kunstgewerbe der Eiszeit“), Elise Baumgärtel („Das prähistorische Kunstgewerbe Nordafrikas“) und Walter Krickeberg („Das Kunstgewerbe der Eskimo und Nordamerikanischen Indianer“) die „kunsthandwerklichen Leistungen der prähistorischen und primitiven Völker“. Die Beiträge konzentrieren sich überwiegend auf den Nachvollzug von Techniken und die Beschreibung einzelner Objekte, bieten aber gelegentlich grundsätzliche Überlegungen zum Stand der ethnologisch-kunstwissenschaftlichen Forschung. Unterfüttert mit einem Mix aus kulturhistorischen und völkerkundlichen Hypothesen, von der „Kulturgürteltheorie“ bis zu Spekulationen über das „Kulturbild“ einzelner Ethnien, gehört Bosserts insgesamt sechsbändige *Geschichte des Kunstgewerbes* zu den Versuchen der 1920er und 1930er Jahre, den geografischen und kulturellen Bezugsrahmen von Kunstpublizistik wie Kunstwissenschaft zu erweitern. TH

A03 (039) Stella Kramrisch, *Grundzüge der indischen Kunst*, Avalun, Hellerau bei Dresden 1924

(034–039)

A03 (040) Adolphe Basler, *L'art chez les peuples primitifs*,
Librairie de France, Paris 1929

A03 (041) Georges Bataille et al. (Hg.), *L'art précolombien*,
Cahiers de la République des Lettres, Paris 1928

Am 12. Mai 1928 eröffnete im Pavillon Marsan des Musée des Arts décoratifs in Paris die Ausstellung *Les Arts anciens de l'Amérique* mit 1.200 Exponaten. Georges Henri Rivière kuratierte die Ausstellung zusammen mit dem Ethnologen Alfred Métraux. Begleitend wurde eine Ausgabe der *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts* veröffentlicht. Nicht allein deren Verbindung von wissenschaftlichen und literarischen Texten nimmt *Documents* vorweg. Auch George Batailles Essay über die Grausamkeit der Azteken stellt eine Art Auftakt zu dem späteren Projekt dar. Der ästhetischen, rein formalen Aufladung des „Primitiven“, aber auch der Sehnsucht nach „Partizipation“ im Sinne Lucien Lévy-Bruhls setzt er einen sadistischen Primitivismus entgegen – die Vision einer Kultur, die von Gewalt, Menschenopfern im Dienst bössartiger Götter und „schwarzem Humor“ beherrscht wird. Die Ausstellung zur altamerikanischen Kunst begründete die Allianz von Wissenschaft, Museum und Avantgarden: Paul Rivet engagierte Rivière als Vizedirektor des Musée ethnographique, um es mit ihm zum Musée de l'Homme umzugestalten. 1A

A03 (042) Lu Märten, *Wesen und Veränderung der Formen/
Künste. Resultate historisch-materialistischer Unter-
suchungen*, Taifun, Frankfurt am Main 1924

Den historischen Materialismus auf „die Künste“ anzuwenden und „die Kritik der Kunst [...] in die Kritik der Arbeit zu verwandeln“ – das sind die Ziele von Lu Märten's kunsttheoretischem Hauptwerk von 1924. Die Publizistin, Schriftstellerin und Frauenrechtlerin (1879 – 1970) war Autodidaktin, ihr breites historisches und theoretisches Wissen eignete sie sich im Selbststudium an. Neben Arbeiten zur Frauenpolitik und ihrer Verbindung zur Arbeiterbewegung galt ihr Hauptinteresse ab 1910 dem Entwurf einer materialistischen Ästhetik, die sich von einer ideengeschichtlich orientierten Kunstgeschichte distanzieren sollte: Ziel ist nicht die Geschichte einer Kunstgattung, sondern eine Universalgeschichte, eine „Naturgeschichte“ der Künste. Was heute Kunst genannt werde, sei ursprünglich ein aus der Arbeit resultierendes „Formvermögen“. Dieses anthropologische Vermögen diene einem existenziellen Zweck, wie beispielsweise dem Bau eines Kahns. Dabei versteht Märten Arbeit als Auseinandersetzung des Menschen mit einem bestimmten Material. Kunst gilt ihr als Sonderfall der allgemeinen Produktion, weil sie „wie alle Tätigkeiten des Menschen ursprünglich aus der Arbeit entstanden“ sei. CR

A03 (043) Zeitgenössische Verlags-Werbematerialien zu Lu Märten's *Wesen und Veränderung der Formen/Künste* sowie Karl August Wittfogel's „Antwort an die Genossin Lu Märten“, *Linkskurve 6* (1931), hrsg. v. Johannes R. Becher, Kurt Kläber, Andor Gábor et al., Internationaler Arbeiterverlag, Berlin

Wittfogel wirft Märten's literaturtheoretischen Arbeiten unter anderem „formalistische Barbarei“ vor.

(040–043)

- A03 (044) Oskar Beyer, *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte*, Sibyllen, Dresden 1923

Zu Beginn der 1920er Jahre trat die Diskussion um eine globale Kunstforschung in eine neue Phase. In Reaktion auf evolutionistische Modelle einer Weltkunstgeschichte, wie sie in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg vorherrschten, differenzierten sich die Positionen zu einem derartigen Projekt nach dem Krieg immer weiter aus. In Deutschland ist neben Carl Einstein und Wilhelm Hausenstein vor allem der Kirchenkunsthistoriker Oskar Beyer (1890 – 1964) zu nennen. Beyers programmatische, 1923 erschienene *Welt-Kunst* steckte den Rahmen einer neuen „Welt-Kunst“-Forschung ab. Voraussetzung für den Kontakt zu einer transhistorischen und transkulturellen „Gemeinschaft“ sei der allgemeine Zugang zu den Werken der „Weltgemeinschaft“. Beyer appellierte an eine Umkehrung der anschwellenden völkischen Ideologie seiner Zeit. Eine wahre Volkskunst müsse sich global definieren: Nur auf diese Weise, also gegen eine nationalistische Idee des Volkes gewendet, seien auch die Überwindung der Beschränkungen der Gegenwart und die dringend fällige „Selbstaufhebung“ jeder historistischen und klassifizierenden Kunstgeschichte alten Musters möglich. TH

- A03 (045) Josef Strzygowski, *Forschung und Erziehung. Der Neuaufbau der Universität als Grundlage aller Schulverbesserung. An den Verfahren der Forschung über bildende Kunst erörtert*, Strecker & Schröder, Stuttgart 1928

- A03 (046) Josef Strzygowski, *Die Krisis der Geisteswissenschaften, vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst. Ein grundsätzlicher Rahmenversuch* [„Rabindranath Tagore, dem indischen Seher, und den fachmännischen Beobachtern in Harvard und Princeton dankbar zugeeignet“], Anton Schroll, Wien 1923

Die beiden Bücher des Wiener Kunsthistorikers Josef Strzygowski (1862 – 1941) versammeln methodologische Beiträge im Versuch, Kunstgeschichte zum Gegenstand einer Forschung von „Kunde“, „Wesen“ und „Entwicklung“ zu machen. Damit intervenierten diese Veröffentlichungen in eine Debatte um historiografische Modellbildung und ästhetische Wertung in den 1920er Jahren. Schon seit Beginn des Jahrhunderts hatte sich Strzygowski für eine theoretische Neugewichtung der Kunst des „Nordens“ und Asiens eingesetzt. Nur indem sich der geografische und geokulturelle Radius der Forschung erweitere, sei es möglich, sich von der historischen und ästhetischen Normativität der südeuropäischen Kunst zu lösen. Strzygowski agierte damit zugleich als grenzüberschreitender Globalist mit vorzüglichen Kontakten im internationalen Wissenschaftsbetrieb wie als völkischer Rassenkundler. 1929 wurde er vorübergehend als Mitglied des redaktionellen Beirats von *Documents* geführt. Angesichts der offen nationalsozialistischen Gesinnung Strzygowskis in den 1930er Jahren ist die zeitweilige Nähe zu einem radikalen Experiment wie *Documents* und zum antifaschistischen Denken Carl Einsteins nur schwer begreiflich. Andererseits trafen sich beide in ihrer rigoros antinaturalistischen Haltung. TH

- A03 (047) Paul Ligeti, *Der Weg aus dem Chaos. Eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung*, Georg Callwey, München 1931

(044–047)

Wie Weltgeschichte zur optimistischen Erkenntnis der Gegenwart genutzt werden kann, versuchte der Architekt Paul (Pál) Ligeti (1885 – 1941) auch grafisch-visuell zu zeigen. 1931 veröffentlichte er im Münchner Verlag Georg D. W. Callwey einen mit über 300 Fotografien und Diagrammen ausgestatteten Entwurf einer historischen Wellentheorie. Universalgeschichte sollte von den Einsichten in künstlerische Stilepochen und Morphologien profitieren, wie sie die Wiener Schule der Kunstgeschichte ermöglicht hat. Gegen die pessimistische Zyklentheorie Oswald Spenglers wird das Ende eines Zyklus nicht mit unumkehrbarem Niedergang, sondern mit der Erwartung eines Aufschwungs assoziiert. Obwohl man gegenwärtig in einer „geistigen Mulde“ stecke, gebe es Anlass, auf ein stabiles „Maschinen-Ägypten“ zu hoffen, wie es sich in der modernen Architektur eines Le Corbusier oder Hannes Meyer bereits andeute. Die 26 „Grafikons“ in *Der Weg aus dem Chaos* dienen so auch als Gebrauchsanweisung für den unausweichlichen Ausstieg aus einer krisenhaften Gegenwart als wiederkehrendem Szenario. TH

A03 (048) Ludwig Goldscheider, *Zeitlose Kunst. Gegenwartsnahe Werke aus fernen Epochen*, Phaidon, Wien 1937

A03 (049) Alexander Dorner, *The Way Beyond „Art“* [1947], New York University Press, New York 1958

The Way Beyond „Art“ ist die Synthese des kultur-, ausstellungs- und bildtheoretischen Denkens von Alexander Dorner (1893 – 1957), der als Kurator im Hannover der 1920er und 1930er Jahre international Anerkennung gefunden hatte. Die erste Auflage erschien 1947 anlässlich einer Ausstellung des Designers und Künstlers Herbert Bayer. Unter dem Eindruck der phänomenologischen Vorstöße der abstrakten Kunst der Zwischenkriegsjahre hatte Dorner Einsichten in die energetische Multiperspektivität der Realität gewonnen. Nach seiner Emigration in die USA 1937 (in Reaktion auf die Ausstellung *Entartete Kunst*) erweiterte er diese um Theoreme der pragmatistischen Philosophie John Deweys. Entscheidend aber wurde das Interesse an Physik und Molekularbiologie. Sie lieferten Dorner Argumente für seine zentrale Kritik: Unter Bedingungen permanenter „Selbstveränderung“ dürfe nicht weiter an der starren, auf idealistischen und anthropologischen Ewigkeitsvorstellungen beruhenden Kategorie „Kunst“ festgehalten werden. Hier trifft er sich mit grundsätzlichen Zweifeln an der Funktion der Kunst, wie sie Carl Einstein in den 1930er Jahren formulierte. TH

A03 (050) Aby Warburg, „Bilderatlas MNEMOSYNE [1927–1929]“, Tafel 3 „Orientalisierung der antiken Bilder. Gott als Monstrum. Anreicherung der Sphära. (Tierkreis + Dekane). Übertragung des Globus auf die Fläche. Kosmologisches Würfelbrett. Perseus-Sage“, in: Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hrsg. v. Martin Warnke, Akademie, Berlin 2008

Der Bilderatlas MNEMOSYNE – entstanden ab 1927 und bei Aby Warburgs Tod 1929 unabgeschlossen – stellt den Kulminationspunkt von Warburgs kunst- und kulturhistorischen Forschungen und Spekulationen über die „Wanderstrassen“ kultureller Formen und Bilder dar. Warburgs zentrales Thema ist das „Nachleben der Antike“ und der heidnischen Kulte in der europäischen Kultur. In einem einmaligen, nichtlinearen und nichtpositivistischen

(047–050)

archivalischen Verfahren verfolgt er die Spuren der „Pathosformeln“ im kulturellen Gedächtnis – dem transhistorischen Raum der Psyche. Warburgs Interesse gilt speziell der Art und Weise, wie mimetische Verfahren und mediale Architekturen Spuren „vorzivilisatorischer“ Grenzerfahrungen aufweisen: Grenzerfahrungen, die als „Prägewerk“ der menschlichen Psyche Spuren extremer und kollektiv erlebter Affekte in Bildtraditionen und Ausdrucksformen fortschreiben. AF

Von ethnologischen Kunstgeschichten zu den neuen ethnologischen Museen

Die Erforschung außereuropäischer und indigener Kunst fand seit Mitte des 19. Jahrhunderts kaum in der Kunstgeschichte statt. Zuständig fühlten sich eher die Archäologie und vor allem jene neuen Disziplinen, die sich – abhängig vom nationalen und wissenschaftlichen Kontext – Ethnografie, Ethnologie, Kulturanthropologie oder Völkerkunde nannten. Der Zusammenhang des europäischen Imperialismus und Kolonialismus ist in dieser Wissensproduktion unabweisbar präsent. In den Museen der europäischen Städte fügte man die geraubten und erworbenen Objekte zunächst in anthropologische und naturgeschichtliche Ordnungssysteme ein. Eine Behandlung als Gegenstände ästhetischer Würdigung erhielten sie erst außerhalb des Museums. Unter dem Druck einer durch Kunstpraxis, Kunstpublizistik und Kunstmarkt veränderten Wahrnehmung, aber auch angesichts neuer ethnologischer Erkenntnisse über die religiösen und sozialen Funktionen der Objekte wandelten sich die museologischen Konzeptionen. Ein exemplarischer Höhepunkt dieser Entwicklung war Georges Henri Rivières und Paul Rivets Reorganisation des Musée d'ethnographie du Trocadéro in Paris zwischen 1929 und 1935 sowie dessen Neueröffnung als Musée de l'Homme 1937.

A04 (051) „Das Berliner Völkerkundemuseum: Masken der ozeanischen Abteilung und Der alte Lichthof“, Illustrationen zu: Carl Einstein, „Das Berliner Völkerkundemuseum. Anlässlich der Neuordnung“, *Der Querschnitt* 6/8 (1926), hrsg. v. Hermann v. Wedderkop, Propyläen, Berlin, S. 588 – 592

A04 (052) (Unbekannter Fotograf) Carl Einstein mit August Eichhorn in der Flechtheim-Sammlung, Fotografie und Fotomontage, in: *Omnibus. Almanach auf das Jahr 1932*, zusammengestellt von Martel Schwichtenberg und Curt Valentin, Verlag der Galerie Flechtheim, Berlin und Düsseldorf 1932, S. 105

Die Doppelseite aus dem *Omnibus*-Almanach gehört zum Wiederabdruck (in englischer Übersetzung) eines Katalogtextes, den Carl Einstein 1926 anlässlich der Ausstellung *Südseeplastiken* in der Galerie von Alfred Flechtheim in Berlin verfasst hat.

Diese Ausstellung widmete sich zumeist aus Holz geschnitzten Objekten aus dem sogenannten Bismarck-Archipel in Papua-Neuguinea. Auf der rechten Seite präsentieren die *Omnibus*-Herausgeber 1932 eine Fotomontage. Oben links sieht man in der Profilansicht Carl Einstein im Gespräch mit August Eichhorn, dem Direktor des Berliner Völkerkunde-Museums, 1926 in der Ausstellung bei Flechthelm. Die Bilder von zwei „totemistischen“ Schnitzereien sind in der rechten Hälfte eingefügt, während als Basis das Bild eines am Strand, halb im Wasser ausgestreckt daliegenden Südseeinsulaners dient. Die Montage, etwa sechs Jahre nach der *Südseeplastiken*-Ausstellung veröffentlicht, versucht auf ihre Weise, Einsteins Forderungen nach der diskursiven Aufladung ethnografischer Sammlungen und der Verbindung zum „Gesamt des Ethnischen“ zu veranschaulichen – begeht allerdings in ihrem voyeuristischen Exotismus einen Registerverstoß.

TH

A04 (053) Ernst Gosebruch, „Zur Neuordnung des Museums Folkwang in Essen“, *Das Kunstblatt* 13 (1929), hrsg. v. Paul Westheim, Gustav Kiepenheuer, Potsdam, S. 46–52

A04 (054) Die Ethnologin Denise Paulme als Volontärin am Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1933, mit einer religiösen Tanz-Maske aus dem Mekong-Tal (Provinz Yunnan), Fotografie (Reproduktion) · Courtesy Musée du Quai Branly – Jacques Chirac

A04 (055) Asienhalle, Musée d'ethnographie du Trocadéro, Januar 1934, nach der ersten Renovierung des Museums, Fotografie (Reproduktion) · Courtesy Musée du Quai Branly – Jacques Chirac

A04 (056) *Races et Racisme. Bulletin du Groupement d'étude et d'information* 3 (1939), Paris

Im Juli 1937, anlässlich der Weltausstellung in Paris, trafen sich französische Wissenschaftler unter dem Vize-Vorsitz des Ethnologen Paul Rivet, dem Gründungsdirektor des neuen Musée de l'Homme, um die „qualitativen“ Probleme der Demografie zu erörtern: biologische Typologien, Erblehre, Rassen, Rassenmischung (*métissage*). Auch wenn diese Begriffe aus heutiger Sicht nicht darauf schließen lassen, wurden sie tatsächlich in *Abgrenzung* von der nationalsozialistischen Rassenideologie verwendet. Diesem problematischen Ziel einer nicht-rassistischen Rassentheorie hatte sich auch die von Rivet im Januar 1937 mitbegründete Zeitschrift *Races et Racisme* verschrieben, das Organ des gleichnamigen Groupement d'étude et d'information, das bis Ende 1939 erscheinen sollte. Das der Volksfront-Regierung nahestehende, explizit antifaschistische Projekt brach mit dem Positivismus einer anthropometrischen Anthropologie und setzte stattdessen auf Ethnologie und Linguistik, um demografische Fragen zu beantworten. *Races et Racisme* kann damit auch als eine Plattform für den Austausch über die konzeptuellen und methodischen Grundlagen des Musée de l'Homme betrachtet werden. TH

(052–056)

A04 (057) Charles H. Read, R. L. Hobson, T. A. Joyce (British Museum), *Handbook to the Ethnographical Collections. Second Edition. With 20 plates, 293 illustrations and 3 maps*, British Museum, London 1925

A04 (058) *Laboratoire d'ethnologie des hommes actuels et des hommes fossiles. Musée de l'Homme en relief par les anaglyphes*, Kauffman, Paris 1939 [Führer durch das Musée de l'Homme, mit 3D-Fotografien und 3D-Brille]

A04 (059) *Indian Art of the United States*, hrsg. v. Frederic H. Douglas und René d'Harnoncourt, The Museum of Modern Art, New York 1941

Im Vorwort zu diesem Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1941 schreibt die First Lady Eleanor Roosevelt, Amerika befinde sich in Zeiten einer neuen Sicht auf seine „kulturellen Ressourcen“. In diesem Sinne würden die Ausstellung *Indian Art of the United States* im Museum of Modern Art in New York und das dazugehörige Buch die „vergangenen und gegenwärtigen Leistungen“ des „Indianers“ neu bewerten. Beide verfolgten erklärtermaßen das Ziel, dem zeitgenössischen „indianischen Künstler“ zu helfen, einen Beitrag zum Bau des zukünftigen Amerikas zu leisten. Das Museum sah sich damit auch als Instrument der wirtschaftlichen Vermarktung indigenen Kunstgewerbes. Der überwiegende Teil der Exponate stammte allerdings aus naturkundlichen, behördlichen oder privaten Sammlungen, weniger aus den Ateliers oder Galerien selbstbestimmt arbeitender zeitgenössischer Künstlerinnen oder Künstler der Native Americans. Trotz einer im Katalog geäußerten Kritik an der genozidalen Kolonialisierung und der Reservatspolitik der USA überwog eine Wahrnehmung der indigenen Kunst und Kultur Nordamerikas, die diese auf Fragen der Anthropologie und Entwicklungspolitik verkürzte. TH

Zeitmodelle

Die Begriffe und Redefiguren, mit denen um 1930 Zeitlichkeit und Geschichte verhandelt wurden, waren so zahlreich wie umstritten. Von einem linear gedachten Evolutionismus bis zu zyklischen Phasenbildungen, von rhythmisch-wellenförmiger Stil- und Epochenfolge bis zur revolutionären Geschichtsphilosophie der Zäsuren – ein üppiges philosophisches, historiografisches, kosmologisches und immer auch weltanschauliches Bouquet von Zeitmodellen stand bereit. Gewiss war allenfalls, dass jedes Verständnis von Zeitlichkeit nicht nur existenziell, sondern auch politisch wirksam war. Die Zukunft der Moderne konnte empfindlich davon abhängen, welches Verhältnis zu Eiszeit oder Kindheit entwickelt wurde. In den „Ferien von der Kausalität“ (Carl Einstein) musste man damit rechnen, dass der Anfang vom Ende her zu denken war, dass Vorzeit und Jetztzeit sich ineinanderfalteten. Einer solchen durchaus dialektischen Konzeption von Geschichte standen reaktionäre Anrufungen von „Tradition“ und „Volk“ gegenüber. Geschichtstheorie und Zeitphilosophie wurden zu Waffen in der ideologischen Debatte und im Streit um die Legitimation von Herrschaft.

A05 (060) Earl of Birkenhead, *The World in 2030 A.D.*,
Illustrationen von Edward McKnight Kauffer,
Hodder and Stoughton, London 1930

Ein Buch voller „spekulativer Voraussagen“ über den Zustand der Welt in hundert Jahren verspricht der britische Jurist und Politiker Frederick Edwin Smith (1872 – 1930), Earl of Birkenhead, im Vorwort seines Buches *The World in 2030*. Die Welt des Jahres 2030 entwirft er in thematisch gegliederten Kapiteln zu verschiedenen Lebensbereichen, wobei Smiths futuristische Visionen dabei vor allem Auskunft über den Blick des Autors auf seine Gegenwart geben: Der Entwurf eines chinesischen Weltreichs geht einher mit der Kritik an der Idee des Nationalstaats des 19. Jahrhunderts; die Vision künstlicher Zeugung dient zugleich einer Vorausschau auf die Emanzipation der Frau wie der Delegitimierung des Feminismus um 1930. Die neun Illustrationen und das Titelbild des amerikanischen Grafikers Edward McKnight Kauffer (1890 – 1954) stehen in der Tradition europäischer Avantgarden, auf deren Arbeit Kauffer 1913 durch die Armory Show aufmerksam geworden war. Nach einem Studium in Paris lebte Kauffer in London, wo er als Buchillustrator und Werbegrafiker arbeitete. Zu seinen Arbeiten zählen auch Titelgestaltungen für Bücher von Ralph Ellison und Langston Hughes. CR

A05 (061) Gerhard Lehmann, „Ontologie der Gegenwart I“, in: Gerhard Lütke, Lutz Mackensen (Hg.), *Aufbau der Gegenwart* (= *Deutscher Kulturatlas*, Bd. 5), Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig 1928

A05 (062) Hans Mühlestein, *Die Geburt des Abendlandes. Ein Beitrag zum Sinnwandel der Geschichte*, Müller & Kiepenheuer, Potsdam, und Orell Füssli, Zürich 1928

In seiner unter dem Titel *Die Geburt des Abendlandes* erschienenen Geschichte der Etrusker schreibt der Schweizer Kulturhistoriker und Schriftsteller Hans Mühlestein (1887 – 1969), dass mit seiner Art der Historiografie „nicht Totes der Geschichte, sondern Urlebendiges, hinter ihrer starren Maske immer Gegenwärtiges herauf beschworen werden“ soll. In scharfer Abgrenzung zu einer auf detaillierten Materialstudien basierenden rationalistischen Altertumswissenschaft schreibt Mühlestein eine „innere, spirituelle Geschichte“, in deren Zentrum Kulturkämpfe und die Bedeutung des „Kulturstifervolkes“ der Etrusker für die Geburt des Abendlandes stehen. Beeinflusst von Johann Jakob Bachofen und Oswald Spengler, versteht er die Etrusker als ein Volk, das die ursprüngliche „mutterrechtliche“ Tradition der Mittelmeerländer, die mit der Niederlage gegen die Römer untergegangen sei, bewahrt habe. Eine klassizistisch ebenso wie eine nationalsozialistisch orientierte Geschichtswissenschaft, die das „Nicht-Indogermanische“ und „Orientalische“ als Wurzeln des Abendlandes ignoriere oder verwerfe, führe einen Kampf gegen das eigene „Unterbewußtsein“, gegen die „Tiefe des eigenen Wesens und seiner Geschichte“. CR

A05 (063) „Tafeln zur vergleichenden Morphologie der Geschichte: I. ‚Gleichzeitige‘ Geistesepochen“, in: Oswald Spengler, *Gestalt und Wirklichkeit* (= *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 1), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1920

A05 (064) Oswald Spengler, *Welthistorische Perspektiven* (= *Der Untergang des Abendlandes*, Bd. 2), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1922

Oswald Spenglers (1880 – 1936) geschichtsphilosophisches Hauptwerk war „das beherrschende intellektuelle Massenphänomen der Weimarer Jahre“ (Wolfgang Hardtwig). Das periodische Zeitmodell in *Der Untergang des Abendlandes* fasst Kulturen als in sich abgeschlossene Organismen auf, die jeweils den gleichen Entwicklungskreislauf von Wachstum und Zerfall absolvieren. Diese Zyklen-theorie der Weltgeschichte verabschiedet sich vom dominierenden Fortschrittsoptimismus und seiner linearen Geschichtsauffassung. Zugleich wendet sich sein vergleichender kulturmorphologischer Ansatz gegen den Eurozentrismus der üblichen Periodisierung von Antike, Mittelalter und Neuzeit. Für Spengler sind alle Hochkulturen nach Rang, Verlauf und Dauer gleich. Im ersten Band finden sich drei ausklappbare Tabellen. Sie verdichten einerseits synoptisch die Entwicklung der einzelnen Kulturen in ihrem diachronen Verlauf, andererseits zeigen sie Parallelen der Kulturen untereinander: Kant hat in der abendländischen Kultur die gleiche Stellung wie Aristoteles in der Antike. Bindeglied diachroner und synchroner Leserichtung sind Spenglers Charakterisierungen der einzelnen Entwicklungsphasen. Diese Matrix ermöglicht eine schematische Gesamtschau des Systems und verleiht ihm so eine Evidenz jenseits des bloßen Textes. PA

(061–064)

A05 (065) Paul Ligeti, *Der Weg aus dem Chaos. Eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung*, Georg Callwey, München 1931

A05 (066) „Absolute Vergangenheit – absolute Zukunft“, Diagramm in: A. S. Eddington, *Das Weltbild der Physik* [1928], aus dem Englischen von Marie Freifrau Rausch von Traubenberg und H. Diesselhorst, F. Vieweg & Sohn, Braunschweig 1931

Arthur Stanley Eddington (1882–1944) war ein Astronom, Physiker und Mathematiker, der mit seinen Arbeiten in Astrophysik berühmt wurde. Er spielte eine wichtige Rolle bei der Durchsetzung, Vermittlung und Popularisierung von Albert Einsteins Relativitätstheorie in der englischsprachigen Welt. Eddingtons eigene Messungen während einer Sonnenfinsternis 1919 galten der Fachwelt lange als erste Bestätigung von Einsteins Theorem. Er spielte auch eine Rolle bei der Entwicklung relativistischer kosmologischer Modelle und vertrat die Ansicht, dass physischen Objekten eine ontologisch undeterminierte Komponente zueigen sei; das Prinzip der Unschärfe in der Quantenphysik wäre demnach eine Eigenschaft der Natur selbst und nicht den Beschränkungen des Physikers zuzurechnen. *Das Weltbild der Physik* von 1928 war ein enormer Erfolg, nicht zuletzt weil Eddington die Implikationen einer von den neuen Erkenntnissen der Physik in ihren Grundfesten erschütterten Wirklichkeit auf allgemeinverständliche Art diskutierte. AF

A05 (067) Giambattista Vico, *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, übersetzt und eingeführt von Erich Auerbach, Allgemeine Verlagsanstalt, München 1924

Giambattista Vicos *Neue Wissenschaft (Scienza Nuova)* erschien zwischen 1725 und 1744 in drei verschiedenen Fassungen, wurde aber erst nach ihrer italienischen Neuauflage in den Jahren 1911 bis 1916 umfassend rezipiert. Die größte Bekanntheit erlangte Vicos Auffassung, der Mensch könne nur beweisen, was er selbst geschaffen habe. Dieser Grundsatz führte ihn dazu, dem Studium der Geschichte den höchsten Stellenwert in der Wissenschaft einzuräumen. Die zweite, 1924 erschienene Übersetzung ins Deutsche stammt von dem Romanisten Erich Auerbach. Laut Auerbach „nahm Vico fast alle wesentlichen Grundsätze der modernen Ethnologie vorweg, und sein Werk enthält den Keim fast aller moderner Vorstellungen von der Entstehung und anfänglichen Entwicklung der Religion, Sprache und Dichtung, ebenso des Rechtswesens und der Gesellschaft“. Vico entwickelte eine Auffassung der Geschichte als zyklischer Wiederkehr – *ricorso* – dreier Zeitalter. Nur den Völkern der ersten beiden Zeitalter, die Vico „aborigines“ oder „älteste Völker“ nannte, gestand er zu, „Dichter“ im Sinne einer unmittelbaren Verfügung über mythopoeische Schaffenskraft zu sein. AF

A05 (068) Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, Malik, Berlin 1923 (Reproduktion)

„Für die historische Wirkung von *Geschichte und Klassenbewußtsein* und auch für die Aktualität in der Gegenwart ist ein Problem von ausschlaggebender Bedeutung: Die Entfremdung, die hier

(065–068)

zum erstenmal seit Marx als Zentralfrage der revolutionären Kritik des Kapitalismus behandelt wird und deren theoriegeschichtliche wie methodologische Wurzeln auf die hegelsche Dialektik zurückgeführt wurden. Natürlich lag das Problem in der Luft. Einige Jahre später rückte es durch Heideggers *Sein und Zeit* (1927) in den Mittelpunkt der philosophischen Diskussionen und hat diese Position, wesentlich infolge der Wirkung Sartres wie seiner Schüler und Opponenten auch heute nicht verloren. [...] Die Feststellung, daß das Problem in der Luft lag, genügt heute vollständig [...]. Wichtig bleibt bloß, daß die Entfremdung des Menschen als ein Zentralproblem der Zeit, in der wir leben, von bürgerlichen wie proletarischen, von politisch-sozial rechts oder links stehenden Denkern gleicherweise erkannt und anerkannt wurde.“ GEORG LUKÁCS, VORWORT ZUR NEUAUSGABE, 1967

Funktionen des „Primitiven“

In der Figur des „Primitiven“ wirken materielle Ausbeutung und symbolische Inbesitznahme zusammen. Für die Moderne hat sie die Funktion eines selbst-konstitutiven, negativen Spiegels, sie war Schauplatz für die Auslagerung und die Projektion ungelöster ontologischer Rätsel über die Ursprünge und „magischen“ Wirksamkeiten von Zeichensystemen und kollektiven Symbolisierungen. Das „Primitive“ sollte einen Zustand *vor* den für die Rationalität der Moderne grundlegenden Trennungen adressierbar machen: eine vorgestellte „Kindheit“, die als „archaische Illusion“ das mimetisch-sinnliche, kindliche, pathologische und „primitive“ Denken miteinander identifiziert. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde der Evolutionismus eines diachronischen Stufendenkens zunehmend abgelöst durch synchronische Ansätze, wie sie sich auch bei Carl Einstein finden. Referenzen auf das Primitive und Archaische konnten dann auch kritische, öffnende und umkehrende Funktionen erfüllen. Sie vermittelten den Traditionsbruch und die ontologischen Entgrenzungsprozesse der Moderne und trieben den Abschied einer durch Wissenschaft und Kolonialismus erschütterten Metaphysik der Substanzen und stabilen Oppositionen voran.

A06 (069)

James George Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* [1890], MacMillan, London 1925

Die vergleichende Studie *The Golden Bough* (dt. *Der Goldene Zweig*) des schottischen Anthropologen James George Frazer (1854 – 1941) wurde erstmals 1890 in zwei Bänden veröffentlicht, es folgten ergänzende Bände und Zusammenfassungen bis in die 1920er Jahre. Frazer verwertet in seinem Werk zahlreiche missionarische und ethnologische Berichte sowie der Volkskunde, insbesondere Wilhelm Mannhardts *Wald- und Feldkulte*. Sie sollen seine These belegen, dass die Legende einer zyklischen Wiedergeburt zentraler Bestandteil weltweiter Mythologien sei, und dass alle „frühen“ Religionen Fruchtbarkeitskulte waren, die sich um ein heiliges Königtum und Opferriten entwickelten. Die Zivilisation durchläuft danach eine Evolution, die von einem abergläubischen Stadium des magischen Glaubens (zum Zwecke der Naturbeherrschung) über die Religion bis hin zur rationalen Wissenschaft führt. Mit der zunehmenden Diskreditierung solcher evolutionistischen Annahmen – nicht zuletzt durch die Ergebnisse ethnologischer Feldforschung – verlor Frazers monumentales Werk schnell an akademischer Bedeutung, entfaltete dafür jedoch eine enorme kulturelle Wirkung. AF

- A06 (070) Sigmund Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1913], Internationaler psychoanalytischer Verlag, Wien 1925

In seinem Text *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* überträgt Freud die Psychoanalyse auf die Gebiete der Archäologie, Ethnologie und Religionswissenschaft, wobei er sich auf die damals breit diskutierten evolutionistischen Ansätze von Ethnologen wie James George Frazer und Edward Burnett Tyler stützt. Ebenso wie deren Arbeiten gelten auch Freuds Überlegungen heute nicht nur weitgehend als überholt, sondern auch als Schulbeispiel der berüchtigten Neigung des Primitivismus, das Krankhafte, das Urtümliche und das Kindliche bis zur Unkenntlichkeit zu verwischen und auf eine Stufe zu stellen. In „Animismus, Magie und die Allmacht der Gedanken“, dem dritten der vier Kapitel von *Totem und Tabu* behauptet Freud, das vermeintlich wilde Denken betrachte Zeichen als Überträger von Kräften und verwechsle systematisch die psychischen Projektionen mit der Wirklichkeit. Der Animismus sei das Symptom eines Glaubens an die „Allmacht der Gedanken“ und der übertriebenen „Hochschätzung der psychischen Aktionen“. Deshalb müsse diese Verabsolutierung des Psychischen „bei den Primitiven und Neurotikern“ in Psychologie zurückübersetzt werden. AF

- A06 (071) Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie* [1912], Félix Alcan, Paris 1925

Émile Durkheims (1858 – 1917) Hauptwerk *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (dt. *Die elementaren Formen religiösen Lebens*) erschien im Jahr 1912. Durkheim versucht, durch die Erforschung der „primitivsten und einfachsten“ Religionen bei den australischen Aborigines zu den „elementaren Formen“ des religiösen Lebens vorzudringen und die europäischen philosophischen Kategorien aus dem weltweiten Vergleich mit anderen Klassifizierungssystemen und logischen Hierarchien herzuleiten. Religion sollte funktional, das heißt in Hinblick auf die Stiftung gesellschaftlichen Zusammenhalts bestimmt werden. Die von ihm postulierte ursprüngliche, totemistische Religion folgt direkt auf einen „Zustand fehlender Unterscheidung, von dem der menschliche Geist seinen Ausgang“ nimmt. Am Anfang steht danach die Trennung der Welt in Profanes und Sakrales. Vor dem Hintergrund der weitgefassten Verwandtschaftsbeziehungen in totemistischen Systemen spekuliert Durkheim über die ursprünglichen Kategorien und umreißt den Horizont einer Soziogenese des Denkens, mit dem Ziel, die Erkenntnistheorie der Soziologie und Geschichtswissenschaft unterzuordnen und die Kategorie der „Totalität“ von Gesellschaft mithilfe australischer Ethnografie abzuleiten. AF

- A06 (072) J. [Josef] Winthuis, *Einführung in die Vorstellungswelt primitiver Völker. Neue Wege der Ethnologie*, C. L. Hirschfeld, Leipzig 1931

- A06 (073) Ausgefaltete Weltkarte: „Abb. 4 Die Quellbecken der Kultur der Umbildung auf dem O-W-Pendel: I das der hochmythologischen, II das der hochreligiosen, III das der hochphilosophischen, IV das der materialistischen Kultur“ in: Leo Frobenius, *Vom Völkerstudium zur Philosophie. Der neue Blick. Das Paideuma (= Erlebte Erdteile*, Bd. 4), Frankfurter Societäts-Druckerei, Frankfurt am Main 1925
-
- A06 (074) Fritz Graebner, *Das Weltbild der Primitiven. Eine Untersuchung der Urformen weltanschaulichen Denkens bei Naturvölkern*, Reinhardt, München 1924
-
- A06 (075) Konrad Theodor Preuß, *Die geistige Kultur der Naturvölker*, Teuber, Leipzig und Berlin 1913
-
- A06 (076) Lucien Lévy-Bruhl, *Morceaux choisis*, Gallimard, Paris 1936
- A06 (077) Charles Blondel, *La mentalité primitive*, Vorwort von Lucien Lévy-Bruhl, Stock, Paris 1926
- A06 (078) Lucien Lévy-Bruhl, *Die geistige Welt der Primitiven*, aus dem Französischen von Margarethe Hamburger, Bruckmann, München 1927
- A06 (079) Lucien Lévy-Bruhl, *Die Seele der Primitiven*, aus dem Französischen von Else Baronin Werkmann, Braumüller, Wien und Leipzig 1930
- A06 (080) Lucien Lévy-Bruhl, *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Félix Alcan, Paris 1931
- A06 (081) Lucien Lévy-Bruhl, *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, Félix Alcan, Paris 1938
- A06 (082) Lucien Lévy-Bruhl, *Les carnets de Lucien Lévy-Bruhl*, Vorwort von Maurice Leenhardt, Presses universitaires de France, Paris 1949
- A06 (083) Lucien Lévy-Bruhl, *La mythologie primitive. Le monde mythique des Australiens et des Papous*, Presses universitaires de France, Paris 1936
- A06 (084) Georges Friedmann, „L'œuvre de Lucien Lévy-Bruhl“, *Commune* 5/51 (1937), Paris S. 300 ff.

Der Philosoph Lucien Lévy-Bruhl (1857 – 1939) veröffentlichte 1910 das erste einer Vielzahl von Büchern über die Denkweise der „Primitiven“. Lévy-Bruhls „primitive Mentalität“ trennt nicht: Dinge und Wesen selbst sind Effekte ursprünglicher, „prä-logischer“ Kommunikationsflüsse in einer Welt der „mystischen Partizipationen“. Die Kategorien „primitiven“ Denkens sind „Kollektivvorstellungen“, sozial hervorgebrachte Wirklichkeit: Denkformen sollen gefasst werden, die das logische „Gesetz vom ausgeschlossenen Dritten“ umgehen und dem so teilbar gewordenen Individuum eine Vielzahl von Identifizierungen ermöglichen. Die Thesen Lévy-Bruhls erschlossen für eine ganze Generation europäischer Intellektueller das in dualistischen Kategorien Undenkbare: eine Realität jenseits des Vorstellungsdenkens, jenseits

(073–084)

der Grammatik von Subjekt und Objekt und jenseits der Substanzen und Dinge. Die Dichotomie zwischen modernem und vormodernem Denken, die in der Kategorie des Prälogischen festgeschrieben war, versuchte Lévy-Bruhl gegen Ende seines Lebens in einer ausgiebigen Selbstkritik zurückzunehmen. Das Konzept der Partizipation diente zahlreichen Künstlern und Theoretikern, besonders im Umfeld des Surrealismus, und auch für Carl Einstein als Ausgangspunkt einer Neufassung des Kunsterlebnisses jenseits von Repräsentation. AF

A06 (085) Olivier Leroy, *La raison primitive. Essai de réfutation de la théorie du prélogisme*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris 1927

A06 (086) Paul Radin, *Primitive Man as Philosopher*, Appleton, New York und London 1927 (Reproduktion)

Die Figur des „primitiven Philosophen“ ist im Diskurs der Moderne notorisch. Ihr wird ein Denken zugeschrieben, das sich dem Zugriff des abendländischen Philosophen entzieht oder verloren gegangen ist: insbesondere der Glaube an eine „magische“ Wirksamkeit von Worten und Zeichen. In *Primitive Man as Philosopher* aber wird diese Figur gewendet. Paul Radin (1883 – 1959) geht es um eine ethnologisch fundierte Beweisführung, bei der die philosophischen Reflexionen nicht-schriftlicher Kulturen zur Geltung gebracht werden sollen. Radin war ein amerikanischer Ethnologe, der bei Franz Boas studiert hatte und vor allem durch sein späteres Buch *The Trickster* (1956) berühmt wurde. *Primitive Man as Philosopher* zählt ebenfalls zu den Klassikern der ethnologischen Literatur. Auf der Basis ethnografischer Berichte aus Nordamerika und Ozeanien richtete sich das Buch gegen Lévy-Bruhls epistemologische Philosophie des Primitiven. Von dessen Verwendung der Durkheim'schen Kategorie der Kollektivvorstellungen – denen in primitiven Gesellschaften das Individuum vollständig untergeordnet sei – wendet er sich ab: Es seien durchaus auch Einzelne, so Radin, die sozial prägend wirken können. AF

A06 (087) Eckart von Sydow, *Primitive Kunst und Psychoanalyse. Eine Studie über die sexuelle Grundlage der bildenden Künste der Naturvölker (= Imago-Bücher, Bd. X)*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig, Wien und Zürich 1927

A06 (088) Max Verworn, *Zur Psychologie der primitiven Kunst. Ein Vortrag*, Gustav Fischer, Jena 1917

Die Kunst der „Primitiven“

Das Interesse an der Kunst außereuropäischer Völker erlangte im späten 19. Jahrhundert und den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt. Die vormals ungekannte Inklusion der außereuropäischen Kunst, insbesondere aber der „primitiven“ Kunst der „Naturvölker“, diente der Legitimation und der räumlich und zeitlich massiv ausgedehnten anthropologischen Begründung eigener Kunsttheorien und Kunstgeschichten jenseits des klassischen Kanons. Inkludiert wurde aber nur zum Preis der Marginalisierung. Als „angewandte“, rituell-magische oder praktische Objekte wurden die Artefakte zur Vorgeschichte sowohl der Kunst wie auch des aufgeklärt-wissenschaftlichen Denkens gerechnet; individuelle Autorschaft und Zeitgenossenschaft in der Moderne blieben der außereuropäischen Kunst zumeist vorenthalten. Es faszinierte die angenommene kollektiv-magische Wirksamkeit der Bilder. An ihren Realitätsstatus jenseits der Repräsentation und ihre mythopoetischen, sozial-konstitutiven Fähigkeiten konnten anti-bürgerliche Kunstdiskurse anschließen. Die Kunst der „Primitiven“ wurde so auf unterschiedliche Art und Weise zur Ressource der Moderne: als Legitimationsfigur für anthropologische und funktionalistische Kunst- und Mythentheorien einerseits, aber zunehmend auch als Waffe im avantgardistischen Kampf gegen akademische Tradition und bürgerliche Kunst-auffassung. Ohne die koloniale Begegnung wären solche Entgrenzungen jedoch undenkbar geblieben.

A07 (089) Ernst Vatter, *Religiöse Plastik der Naturvölker*, Frankfurter Verlags-Anstalt, Frankfurt 1926

A07 (090) Theodor Wilhelm Danzel, *Der magische Mensch. Vom Wesen der primitiven Kultur*, Müller & Kiepenheuer, Potsdam, und Orell Füssli, Zürich 1928

Theodor Wilhelm Danzel (1886 – 1954) war Ethnologe und Völkerpsychologe, sowie Abteilungsleiter am Museum für Völkerkunde und Professor an der Universität in Hamburg. Er verbrachte mehrere Jahre in China, wo er ein ethnografisches Museum in Nanjing organisierte, und reiste nach Japan, auf die Philippinen und nach Mexiko. Aufgrund jüdischer Vorfahren wurde Danzel 1933 als Professor und 1934 am Hamburger Museum für Völkerkunde entlassen, Franz Boas verhalf ihm anschließend zu einer Lehrposition an der Columbia University in New York, wo er allerdings nicht mehr an seine enorme Produktivität der 1920er Jahre anknüpfen konnte. Danzel hatte sich der „ethnologischen

Kulturkunde“ verschrieben, einem großangelegten transhistorischen und transkulturellen Systematisierungsversuch. Er spekulierte über verschiedene Anschauungstypen, stellte in *Der magische Mensch* den technisch-handelnden *homo faber* dem *homo divins* gegenüber, dem „weissagenden“ und „zaubernen“ Menschen, der „[m]it der Subjektivierung des Objektiven [...] die Kluft, die sich dem Homo faber zwischen Objektivem und Subjektivem, zwischen Gegenständlichem und Zuständlichem, zwischen Dinglichem und Seelischem auftut, überbrückt.“ AF

A07 (091) Paul Radin, *La religion primitive. Sa nature et son origine*, aus dem Englischen von Alfred Métraux, Gallimard, Paris 1941

A07 (092) „Der Wagen des Prinzen Karneval in Nizza“ und 3 Fotografien von Masken der Chilkat und der Kwakiutl, *Der Erdball* 6/2 (1932), hrsg. v. Leo Frobenius, Universitas, Berlin

A07 (093) Herbert Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, Delphin, München 1923

A07 (094) Wilhelm Hausenstein, *Barbaren und Klassiker*, Piper, München 1923

In seiner kulturtheoretischen Abhandlung geht Wilhelm Hausenstein (1882 – 1958) von einer Dichotomie zwischen „Barbaren“ und „Klassikern“ aus, die sich in der gesamten Kunstgeschichte erkennen lasse: dem Gegensatz zwischen den „klaren“ und „einfachen“ Formen des „Klassischen“ und dem als „authentisch“, „unmittelbar“ und „naturnah“ beschriebenen „Barbarischen“. Hausensteins eigentliches Interesse gilt den schöpferischen Kräften des „Barbarischen“, die bei der Betrachtung des im ersten Teil des Bandes versammelten „primitiven“ Masken sofort ins Auge springen soll: Das „Barbarische“ sei in der zeitgenössischen „exotischen“ Kunst Afrikas und Ozeaniens noch lebendig, in Europa dagegen gehöre es bereits einer verlorenen Vergangenheit an. An der als „ermattet“ beschriebenen künstlerischen Gegenwart Europas kritisiert Hausenstein nicht nur den Verlust des „Exotischen“, das heißt der Ursprünglichkeit und der „unmittelbaren Fühlung mit dem Wesen der Dinge“, sondern den zivilisationsbedingten Verlust der Natur an sich. In seinem von Oswald Spengler geprägten, kulturpessimistischen Primitivismus kommt der Kunst der „Exoten“ so letztlich die Funktion eines kritischen Spiegels der „Modernen“ und ihrer Verfallsgeschichte zu. RE

A07 (095) „Sandbilder der Navaho-Indianer“, in: Eckart von Sydow, *Kunst und Religion der Naturvölker*, Stalling, Oldenburg 1926

A07 (096) Gegenüberstellung: „Makart in voller Kriegsbemalung“ – „Amerika, du machst [!] es besser als unser Kontinent, der [!] alte!“, *Das Kunstblatt* 13 (1929), hrsg. v. Paul Westheim, Gustav Kiepenheuer, Potsdam

(090–096)

A07 (097)

Franz Boas, *Primitive Art*, H. Aschehoug & Co., Oslo u. a. (Institutet for sammenlignende Kulturforskning) 1927

Die mit über 300 Illustrationen bebilderte Studie analysiert die künstlerische Produktion indigener Kulturen hinsichtlich ihrer formalen Qualitäten, ihrer symbolischen Bedeutungen und ihrer stilistischen Eigenarten. Der deutsch-amerikanische Begründer der Kulturanthropologie Franz Boas (1858 – 1942) begreift Kunst nicht primär als gedanklichen oder emotionalen Ausdruck, sondern identifiziert das Ästhetische über einen Formbegriff, der an den technisch-handwerklichen Fertigkeiten ansetzt. Die jeweiligen Eigenschaften von Materialien und Werkzeugen sowie die Virtuosität der eingespielten Handgriffe haben einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Formgebung und sorgen für Regelmäßigkeit und Rhythmus. Darüber hinaus entfaltet auch die Verbindung von Form und (symbolischer) Bedeutung künstlerische Wirkung. Die eindrucksvolle Synthese jahrzehntelanger Forschungen reiht sich in Boas' umfassendes kulturelrelativistisches Programm ein: Seit den 1880er Jahren hatte er gegen die vorherrschenden kulturevolutionistischen Stufenmodelle und die rassistischen Denkmuster der Physischen Anthropologie argumentiert. Ebenso lehnte er Lévy-Bruhls Konzept einer „prälogischen“ Denkweise der „Primitiven“ ab. Alle Kulturen seien vielmehr als gleichwertig anzusehen und aus ihrer eigenständigen historischen Entwicklung heraus zu verstehen. PA

A07 (098)

„Fig 1. Negro Artist at work (Cameroons)“ in: Julius E. Lips, *The Savage Hits Back*, aus dem Deutschen von Vincent Benson, mit einer Einleitung von Bronislaw Malinowski, Yale University Press, New Haven 1937

Die 1937 im amerikanischen Exil publizierte Studie des deutschen Ethnologen Julius Lips (1895 – 1950) untersucht das Bild, das sich afrikanische, amerikanische und ozeanische Kulturen von den europäischen Kolonisatoren machten. *The Savage Hits Back* bereitete damit den Weg für eine Umkehrung des ethnografisch-kolonialen Blicks und nahm erstmals die außereuropäische Kunst als Gegenwartskunst ernst. Anhand von geschnitzten Figuren, Bronzeplastiken, Zeichnungen, Masken und Skulpturen zeigt Lips den detailreichen Realismus wie die treffend-karikierende Überzeichnung in den Darstellungen des „Weißen Mannes“ und seiner Werkzeuge und Waffen. Das Buch verfolgt eine Typologie kolonialer Gestalten: von Schiffen über Soldaten, Missionare, Händler und Kolonialbeamte bis zur „Weißen Frau“ und den „Häuptlingen der Weißen“. In antikolonialer und exotismuskritischer Absicht hebt Lips die künstlerische Qualität und die scharfe Beobachtungsgabe der Arbeiten hervor, ist dabei jedoch nicht frei von Ethnozentrismen. Seine intuitiven Interpretationen ignorieren weitgehend die spezifischen kulturellen Kontexte der Objekte und beschränken sich auf den Europäer als einzig relevanten „Anderen“ indigener Kulturen. PA

(097–098)

Die präzise Bedingtheit der Kunst

Eine der ungewöhnlicheren Mappen aus dem „Handbuch der Kunst“-Konvolut im Carl-Einstein-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, enthält lange Manuskriptfahnen, die Einstein selbst aus Streifen und Schnipseln seiner Typoskripte zusammengefügt hat. Offensichtlich experimentierte er hier mit den heuristischen Möglichkeiten von Dekomposition und Rekombination des bereits Geschriebenen. Die Freiheit, die er sich dabei mit seinem eigenen Text nimmt, ist in einer Schreib- und Denkweise angelegt, in der sich Gedankengänge in Wiederholungen und Variationen entwickeln und in der die argumentative Schließung immer wieder aufgeschoben wird. Inhaltlich kreist die Textmontage um Begriffe wie „Stil“ („function einer socialen ordnung“), „Bilder“ (die „in einem latentwerden milieu [leben]“) und das „Reale“ („als Kampf und Revolutionsobjekt“); vom „vergessen der praezisen bedingtheit einer kunst“ in der Moderne ist ebenso die Rede wie von dem Umstand, „dass gestalt und psyche EIN fakt sind“. Die Arbeit an diesem Text war ganz offensichtlich episches Stückwerk, nicht angelegt auf rasche Vollendung.

A08 (099)

Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre, Fahnen mit aufgeklebten Bruchstücken · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 244

Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“

Hinter dem Gebrauchswert anzeigenden Titel „Handbuch der Kunst“ verbirgt sich eines der kühnsten Vorhaben des 20. Jahrhunderts, Kunstgeschichte zu denken. Die Akteure dieser Historiografie sind keine Genies, sondern soziale Strukturen und zeitliche Schichten. Europa bildet zwar das kulturgeografische Zentrum, aber der Blick des Funktionshistorikers, der Sozialgeschichte, Archäologie, Ethnologie und ästhetische Theorie kombiniert, ist global geweitet und reicht bis in die Prähistorie. Um 1935 begann Carl Einstein in Frankreich, die Arbeit an den Entwürfen für das „Handbuch“ zu intensivieren. Zwischen 1936 und 1938 unterbrach er die Arbeit, um auf Seiten der Republikaner im Spanischen Bürgerkrieg zu kämpfen. Auch danach – bis zum Freitod im Jahr 1940 – wurde sie nicht abgeschlossen. In Einsteins Nachlass findet sich ein umfangreiches Konvolut von Aufzeichnungen zum „Handbuch“-Komplex. Geplant waren fünf Bände, davon allein drei für Abbildungen, Karten und Diagramme. Programmatisch ist ein auf 47 Typoskriptseiten ausgebreiteter Prospectus für den Textband. Dazu kommen weitere, auch auf Englisch und Französisch verfasste Entwürfe des Inhaltsverzeichnisses.

A09 (100) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre, Typoskripte, Manuskripte (Reproduktionen) · Courtesy Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 219

Auszug aus dem Typoskript (Anfang der Erläuterungen zu „Bd. V Die gesamte Kunstgeschichte in einem Band von 300 Seiten Text“)

1 Die Kunstgeschichte, soweit sie uns bekannt ist, bietet einen nur schmalen Ausschnitt historischen Geschehens, verglichen mit der Vergangenheit des Menschen und seines Siedelraums.

2 Es besteht weder eine einheitliche kunstgeschichtliche Kontinuität noch eine klare Entwicklung der Kunstformen. Die scheinbare Einheit des kunstgeschichtlichen Ablaufs wird durch den zeitlichen Abstand bewirkt, der die ungemainen zeitlichen und geographischen Lücken der Kunstgeschichte verschleiern. Wir vereinfachen aus dem Wunsch, leichter zu begreifen und die Vereinheitlichung erleichtert uns die Konstruktion sogenannter geschichtlicher Zusammenhänge.

3 Infolge des Verfalls der geistigen Kultur und der Ueberdifferenzierung des Wissens wurde die Kunstgeschichte all-

zu gewaltsam aus der komplexeren Kulturgeschichte gelöst, in deren Zusammenhänge jene wieder einzubauen ist. Diese Isolierung des Kunstgeschehens bewirkte einen geschichtlich unzureichenden, nur ästhetischen Standpunkt, wodurch die Geschichte zu einer Art Mechanik der Formen und Stile gemindert wurde.

A09 (101) Carl Einstein, *Projet d'une histoire de l'art*, Typoskripte (Reproduktionen) · Courtesy Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 249

A09 (102) (unbekannter Fotograf) Carl Einstein, Fernand Léger und Gottlieb Friedrich Reber im Park de Château de Béthusy, Lausanne, Mai 1930, Fotografie (Reproduktion) · Courtesy Archiv Christoph Pudelko

A09 (103) Ohne Titel (Porträt Carl Einstein), 1930, Lithografie, Illustration aus Carl Einstein, *Entwurf einer Landschaft*. Illustré de lithographie par C.-L. Roux. [Gaston-Louis Roux], Éditions de la Galerie Simon, Paris 1930 (Reproduktion)

A09 (104) „Ein Offizier der Milizen teilt seine Erinnerungen auf der Terrasse eines Cafés in Perpignan. Es ist K[!]arl Einstein, Neffe des Gelehrten [!], der sich für die Verteidigung der republikanischen Freiheiten engagiert hat“, Fotografie Carl Einsteins, Ende 1938/Anfang 1939, in der französischen Grenzstadt Perpignan (der Hinweis auf das Verwandtschaftsverhältnis zu Albert Einstein ist irreführend), veröffentlicht im Kontext einer Fotoreportage über das Exil der spanischen und ausländischen Republikaner in den französischen Pyrenäen aus *Match. L'hebdomadaire de l'actualité mondiale*, 16. Februar 1939

Zwischen den Fotos aus den Jahren 1930 und 1938/39 liegt fast ein ganzes Jahrzehnt – und der Lauf der Zeit ist Carl Einstein anzusehen. Im Schlosspark des Sammlers Gottlieb Friedrich Reber steht der 45-jährige Einstein im Mai 1930 neben der wuchtigen Erscheinung des Malers Fernand Léger. Zu dieser Zeit lebte Einstein seit zwei Jahren in Paris und gehörte der Redaktion der Zeitschrift *Documents* an. Der Besuch bei Reber in Lausanne stand im Zusammenhang einer schon länger andauernden Beratertätigkeit. Das Foto in der Illustrierten *Match* vom Februar 1939 zeigt Einstein nach über zwei Jahren im Spanischen Bürgerkrieg indes deutlich gealtert. Nach den Tagen in Perpignan, wohin sich viele Republikaner Ende 1938 geflüchtet hatten, sollten auf Einstein in den nachfolgenden Monaten schwierige Zeiten zukommen. Im Juni 1940 in Folge des Einmarsches der Deutschen in Frankreich aus einem Lager bei Bordeaux entlassen, nahm er sich am 5. Juli bei Pau nahe der spanischen Grenze das Leben. Gaston-Louis Roux' Lithografie, eine Illustration zu Einsteins Gedicht *Entwurf einer Landschaft* von 1930 ist in seiner automatisierten Rasanz das vielleicht treffendste, weil „halluzinativste“ überlieferte Porträt Einsteins. TH

„Ethnologische Kunstgeschichte“: afrikanische Skulptur

Die dominierende Perspektive auf Kunst aus Afrika in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war kolonialistisch. Die „Entdeckung“ der plastischen Werke der Fang, der Dogon oder des Reiches Benin durch Künstler in Paris, Berlin oder London ab 1905 war nur möglich, weil der „Ausstellungskomplex“ (*exhibitionary complex*, Tony Bennett) seit dem 19. Jahrhundert die Ausbeutung der Kolonien mit den Sammlungen der ethnologischen Museen in den Metropolen verband. Bald traten auch Kunsthandel, Kunstkritik und Verlagswesen auf den Plan. Sie vor allem sorgten dafür, dass aus ethnografischen Objekten und kolonialen Trophäen im Laufe der 1920er Jahre endgültig *objets d'art* wurden. Carl Einsteins Veröffentlichungen zur afrikanischen Skulptur seit 1915 hatten an dieser Entwicklung ihren Anteil. Der veränderte Status afrikanischer Kunst als Ware auf dem europäischen und amerikanischen Kunstmarkt ließ ein eigenes *connoisseurship* entstehen. Bisweilen in Abgrenzung von dessen spekulativem Formalismus bewegten sich die ethnologische Forschung und deren kunstgeschichtliche Ableger. Zur entscheidenden Umkehr der kolonialen Perspektive auf afrikanische Kunst kam es jedoch erst durch afrodiasporische Künstlerinnen und Theoretiker in den 1920er und 1930er Jahren.

A10 (105)

Carl Einstein, *Negerplastik* [1915], Kurt Wolff, München 1920

Das bei der Erstauflage von 1915 von Einstein – einem zeitgenössischen, damals wie heute inakzeptablen Wortgebrauch folgend – *Negerplastik* genannte Buch ist sowohl Gründungsdokument als auch Kritik des künstlerischen Primitivismus. Es umfasst einen theoretischen Textteil sowie 118 Abbildungen von Skulpturen, u. a. der Senufo, Baule, Bakor, Yoruba, Bamileke, Kundu, Bafaw-Balong, Fang (Ngumba), Yohura und Holo. Einstein polemisiert gegen den „Fehlbegriff von Primitivität“ und „falsche Phrasen“ wie „Völker ewiger Urzeit“ sowie gegen das nicht nur in der (Kunst-)Geschichtsschreibung verbreitete „Interpolieren bequemer Evolutionen“. Als Kunst wird die vorgestellte afrikanische Plastik jedoch nur unter „Ausschaltung [aller] Umgebungsassoziationen“ gewürdigt. Die unkommentierten Abbildungen und der spekulative Textteil begründen ein rein „plastisches Sehen“ als Antwort auf das „Raumproblem“ in der europäischen Gegenwartskunst. Einsteins Formalismus aber weist über die Kunst hinaus: So sind die abgebildeten Masken für ihn „fixierte Extase“: durch Verehrung energetisch aufgeladene Objekte, die die

Erfahrung einer temporären „Zernichtung“ des Einzelnen umschlagen lassen in die ekstatische Erfahrung eines „Begreifen[s] des Objektiven“. AF

- A10 (106) Carl Einstein, *Afrikanische Plastik*, (= *Orbis Pictus*, Bd. 7, hrsg. v. Paul Westheim), Ernst Wasmuth, Berlin 1922
-
- A10 (107) Carl Einstein, *La sculpture africaine*, Les éditions G. Crès, Paris 1922
-
- A10 (108) Georges Hardy, *L'art nègre. L'art animiste des noirs d'Afrique*, Henri Laurens, Paris 1927
-
- A10 (109) Leo Bittremieux, *Symbolisme in de Negerkunst*, Nouvelle Série No. 1, Vromant, Brüssel 1937
-
- A10 (110) Josef Čapek, „Na Obvode Umění Prirodních Narodů“ [Im Bereich der Kunst von Naturvölkern], *Život* (1937–38), Umelecká Beseda, Prag, S. 41 ff. · Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
-
- A10 (111) *Cahiers d'art* [L'Afrique par Leo Frobenius et Henri Breuil] 5/8–9 (1930), hrsg. v. Christian Zervos, Éditions Cahiers d'art, Paris
-
- A10 (112) Joseph Maes, *Aniota-Kifwebe. Les masques des populations du Congo Belge et le matériel des rites de circoncision*, Editions de Sikkel, Antwerpen 1924
-
- A10 (113) Paul Guillaume, Thomas Munro, *Primitive Negro Sculpture*, Jonathan Cape, London 1926

Archäologie als Medienereignis

So wie sich die Paläontologie mit den vergangenen Lebensformen des Planeten befasst, widmet sich die Archäologie vergangenen menschlichen Kulturen; sie rekonstruiert diese aus ihren materiellen Artefakten und konstruiert dabei kulturelle Genealogien. Für die Hypothesen und Auseinandersetzungen der modernen Anthropologie war die Archäologie daher ein weitere Ressource. Das gilt auch für Kunsttheoretiker und Künstler, insbesondere für diejenigen, die über die (prä-)historischen Funktionen der Kunst spekulierten. Mit den weltweiten, oft spektakulär inszenierten Grabungen seit dem 19. Jahrhundert weitete sich das Spektrum dessen, was der Gegenwart der Moderne als „Antike“ der Kulturgeschichte gelten konnte. Das Projekt einer universellen Erfassung menschlichen Kulturerbes betrieb und spiegelte einen Prozess, der die Geschichten der Kulturen unwiderruflich miteinander verknüpfte. Die Ausgrabungspraxis stand dabei in engem Zusammenhang mit kolonialen und imperialen Schemen, die untrennbar mit Entdeckung, Aneignung Instrumentalisierung und Zerstörung von lokalem Wissen verbunden sind.

-
- A11 (114) C. Leonard Woolley, *Ur und die Sintflut. Sieben Jahre Ausgrabungen in Chaldäa, der Heimat Abrahams*, F. A. Brockhaus, Leipzig 1931
-
- A11 (115) C. Leonard Woolley, *Mit Hacke und Spaten. Die Erschließung versunkener Kulturen*, F. A. Brockhaus, Leipzig 1932
-
- A11 (116) Valentin Müller, *Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien. Ihre Typenbildung von der neolithischen bis in die griechisch-archaische Zeit (rund 3000 bis 600 v. Chr.)*, Benno Filser, Augsburg 1929
-
- A11 (117) Konrad Theodor Preuß, *Monumentale vorgeschichtliche Kunst. Ausgrabungen im Quellgebiet des Magdalena in Kolumbien und ihre Ausstrahlungen in Amerika*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1929
-
- A11 (118) B. Graf Khun de Prorok, *Göttersuche in Afrikas Erde. Fünf Jahre Ausgrabung in Karthago, Utica und der Sahara*, F. A. Brockhaus, Leipzig 1928

A11 (119) Theodor Feigel, *Ägypten und der moderne Mensch. Ein Beitrag zum Erleben der Seele in Landschaft und Kunst*, Karl Curtius, Berlin 1926

A11 (120) Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter* [1914], Bruno Cassirer, Berlin 1923 (18. – 26. Tsd.)

Die Plastik der Ägypter der Kunsthistorikerin und Ägyptologin Hedwig Fechheimer (1871 – 1942) erschien 1914 im Verlag Bruno Cassirer und erlebte mehrere Auflagen. Der 60-seitige Textteil des Buches, gefolgt von 158 Bildtafeln, setzt mit einer grundlegenden Kritik an der klassizistischen Kunsttheorie ein, deren Programmatik die ägyptische Kunst „zu einer archaischen Vorstufe der griechischen herabgewürdigt“ habe. Diesem evolutionistischen „Entwicklungsgedanken“ setzt Fechheimer die Begriffe des „Elementaren“ und „Ursprünglichen“ und das Denken in „Verwandtschaften“ von Formen entgegen. Im Blick hat sie dabei besonders die Verwandtschaft des Kubismus mit „den künstlerischen Grundanschauungen der Ägypter“. Die Ähnlichkeiten der *Plastik der Ägypter* mit der ein Jahr später erschienenen *Negerplastik* Carl Einsteins gehen nicht zuletzt auf ein intensives Arbeits- und Freundschaftsverhältnis Fechheimers und Einsteins zurück, das um 1905 begonnen hatte und zumindest bis in das Jahr 1929 reichte, als Einstein eine Ausstellungsbesprechung von Fechheimer in der ersten Nummer von *Documents* druckte. CR

A11 (121) Hans Mühlestein, *Die Kunst der Etrusker. Die Ursprünge*, Frankfurter Verlags-Anstalt, Berlin 1929

A11 (122) Gerhard Lüdtkke, Lutz Mackensen (Hg.), *Vorzeit und Frühzeit*, (= *Deutscher Kulturatlas*, Bd. 1), Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig 1928

A11 (123) André Vigneau, *Le musée du Louvre – Mesopotamie (suite), Canaan, Chypre, Grèce* (= *Encyclopédie photographique de l'art/ The Photographic Encyclopedia of Art*, Bd. 1), Editions Tel, Paris 1935 – 36

Ein bemerkenswertes Unternehmen der Kunstpublizistik der 1930er Jahre war die *Encyclopédie photographique de l'art*, die zwischen 1935 und 1949 veröffentlicht wurde. Die insgesamt fünf hochformatigen Bücher setzten sich aus Einzelheften zusammen, die im Buchhandel auch separat erworben werden konnten. Herausgeber und alleiniger Fotograf war André Vigneau (1892 – 1968), ein heute weitgehend vergessener „Mediennomade“ (Walter Grasskamp). Seine Sammlung von aufwendig gedruckten Fotografien der antiken Skulpturenbestände des Louvre (der erste Band teildokumentiert die ägyptische und mesopotamische Sammlung) war eines der Modelle von André Malraux' deutlich berühmterem *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952 – 1954). Die modulare Methode der *Encyclopédie* suggeriert, wie auf die mit der Fotografie verbundene neue Mobilität und Mobilisierung der Kunstwerke reagiert werden könnte. Bilder und Texte laden zur freien Kombination ein: Die Verfügbarkeit über Geschichte und Geografie der Kunst in diesem „häuslichen Totalmuseum“ wird auch über Möglichkeiten des Zugriffs und Eingriffs qua Reproduktion signalisiert. TH

Urgeschichte im Abgrund der Zeit

Jede Frage nach dem Ursprung dient der Begründung sozialer Ordnungen, Identitäten und ihrer Erzählungen. Doch kann die Ursprungsfrage auch kritisch gegen das sie motivierende Begehren nach Stabilität gewendet werden: Nämlich dann, wenn sie Paradoxien und Unmöglichkeiten letztgültiger Begründungen hervorhebt und so die ontologische Bodenlosigkeit jeder Identitätsbehauptung deutlich macht. Auch Carl Einstein beharrte auf der Gegenwartigkeit jeglicher Geschichtskonstruktion und betonte die „Fatalität“ letztgültiger Begründungen. Das Feld der Spekulationen um Urgeschichten und -szenen entspann sich im Zeichen des Verlusts der biblischen Chronologie im 19. Jahrhundert, am sich öffnenden Abgrund geologischer Zeit: Die Kritik und die rassistische Radikalisierung der modern-kolonialen Zivilisationserzählung werden erst im radikal entgrenzten Feld der Genealogien, der Verwandtschaftsverhältnisse und Spaltungsgeschichten möglich, die sich gleichsam aus dem prähistorischen Dunkel speisen.

A12 (124) Heinrich Schurtz, *Urgeschichte der Kultur*, Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien 1912

A12 (125) Otto Hauser, *Ins Paradies des Urmenschen. Fünfundzwanzig Jahre Vorweltforschung*, Hoffmann & Campe, Berlin und Hamburg 1922

A12 (126) Otto Hauser, *Urmensch und Wilder. Eine Parallele aus Urwelttagen und Gegenwart*, mit zahlreichen Abbildungen nach Zeichnungen von C. (Carl) Arriens, Ullstein, Berlin 1921

„Aus dem Elend des Alltages heraus erhebt uns das Bewußtsein, daß wir seit Urmenschentagen einer nie stillstehenden Entwicklung untergeordnet sind, und das gibt uns Vertrauen in uns und unsere Zukunft.“ Mit diesen Worten schließt der Schweizer Archäologe und Prähistorica-Händler Otto Hauser (1874 – 1932) sein Buch über „fünfundzwanzig Jahre Vorweltforschung“, die er zwischen 1898 und 1914 im legendären Vézère-Tal als freischaffender Vorgeschichtler betrieb. Der Erste Weltkrieg machte Hauser, der seine Grabungsfunde – vom Faustkeil bis zum kompletten Neandertaler-Skelett – vornehmlich an deutsche Museen und Institute verkaufte, in Frankreich zur Unperson. In der Folge verlegte er sich ganz auf die popularisierende Schriftstellerei. Seine Prähistorie ist dabei auch eine Fundstätte rassistischer Vorurteile (wobei er nicht mit dem Wiener Rassenforscher gleichen Namens verwechselt werden sollte). „Urmensch“ und „Wilder“

werden nur unterschieden, um die „geistige Entwicklungsreihe“, die „Menschwerdung“ der diluvialen Völker“ von der vermeintlichen Regression europäisierter „Wilder“ abzugrenzen. TH

A12 (127) Eberhard Dennert, *Das geistige Erwachen des Ur-menschen. Eine vergleichend-experimentelle Untersuchung über die Entstehung von Technik und Kunst*, Verlag für Urgeschichte und Menschforschung, Weimar 1929

A12 (128) Hugo Rachel, *Kulturen, Völker und Staaten von Urbeginn bis heute*, Sieben-Stäbe-Verlag, Berlin 1931

A12 (129) Joseph Bernhart, Hugo Obermaier, *Sinn der Geschichte, Eine Geschichtstheologie/Urgeschichte der Menschheit (= Geschichte der führenden Völker*, hrsg. v. Heinrich Finke, Hermann Junker und Gustav Schnürer, Bd. 1), Herder, Freiburg 1931

Der Auftaktband zu der großangelegten, bei Herder in Freiburg projektierten (und bis in die Nachkriegszeit weitergeführten) *Geschichte der führenden Völker* enthielt gleich zwei Bücher: eine historische Hermeneutik des Theologen Joseph Bernhart (1881–1969) und eine Monografie zur Prähistorie des Paläolithforschers Hugo Obermaier (1847–1946). Bernhart zufolge würden „Typologie und Morphologie“ dem Menschen des „an-historischen Gesicht[s] der Gegenwart“ nicht mehr helfen, „das Grauen vor einem namenlosen, heimat- und ziellosen Strome“ zu bannen. Das Heil liege jedoch weder in einer „Übergeschichte“ noch in den neueren universalhistorischen Ansätzen. Wissenschaftlich unhaltbar, findet Bernhart, und empfiehlt, die „ewig-schöpferische Sphäre“ über die biblische Offenbarung zugänglich zu machen. Obermaier, der international gefragte, mit Henri Breuil und Leo Frobenius kooperierende Frühgeschichtler liefert im Anschluss eine gedrängte, von der Kulturkreislehre informierte Darstellung der Geschichte von der Eiszeit bis zur Eisenzeit. Wiederholt fragt er, wie sich die „führenden“ von den „primitiven“ Kulturen unterscheiden lassen, und sucht vor allem in eiszeitlichen Felsmalereien aus Europa und Südafrika nach Antworten. TH

A12 (130) Emanuel Löwy, „Ursprünge bildender Kunst“, *Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenblatt der Deutschen Wissenschaft und Technik* 7/16 (1931), Barth, Leipzig 1931

A12 (131) René Verneau, *Les Origines de l'humanité*, Rieder, Paris 1925

A12 (132) Moritz Hoernes, Oswald Menghin, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Christi*, Schroll, Wien 1925

Die *Urgeschichte der bildenden Kunst* erschien zum ersten Mal im Jahr 1898. Verfasser ist der österreichische Archäologe Moritz Hoernes (1852–1917), der seit 1899 den ersten deutschsprachigen Lehrstuhl für Urgeschichte an der Universität Wien

innehatte. Das Buch versammelt Materialstudien über prähistorische ethnologische Objekte und vertritt in der ersten Auflage die These von einer sich historisch stufenförmig entwickelnden Kunst der Menschheitsgeschichte. In der zweiten Auflage von 1915 ist das Material neu angeordnet. Hoernes modifiziert seine evolutionistische Perspektive und spricht nun von verschiedenen „Kulturkreisen“, die sich „selbständig zu einzelnen Stufen des prähistorischen Kulturlebens“ herausgebildet hätten. Die dritte Auflage des Bandes erschien nach Hoernes' Tod im Jahr 1925 und wurde von seinem Schüler Oswald Menghin herausgegeben, „durchgesehen und ergänzt“. Dieser fügte dem Text eine selbst verfasste Abhandlung zur Kunst der Vorzeit hinzu. Menghin, der „Rassengeschichte“ als Teil des Faches Urgeschichte verstanden wissen wollte, ging es darum, die „veraltete“ anthropologische Betrachtungsweise Hoernes' endgültig durch die Unterteilung in – entwicklungsgeschichtlich unterschiedlich fortgeschrittene – „Kulturkreise“ abzulösen. RE

A12 (133) G. Elliot Smith, „The Origin of Art“, in: F. S. Marvin, A. F. Clutton-Brock (Hg.), *Art and Civilization*, Oxford University Press, London 1928

A12 (134) Max Verworn, *Die Anfänge der Kunst, ein Vortrag* [1909], Gustav Fischer, Jena 1920

Der Physiologe Max Verworn (1863 – 1921), der auch als Archäologe und Kindheitsforscher arbeitete, bemühte sich zu Beginn des Jahrhunderts um eine neue Form der vergleichenden Anthropologie. Statt, wie sein Lehrer Ernst Haeckel, davon auszugehen, in der Kindheit werde die gesamte Menschheitsgeschichte im Zeitraffer durchgespielt, plädierte Verworn für eine differenziertere Betrachtungsweise der Beziehung von Phylogenese und Ontogenese. In dem Vortragstext von 1909 gilt sein Interesse dem Kriterium für den „Ursprung“ des Kunst- oder Formsinns beim prähistorischen Menschen und beim modernen Kind. Er konnte sich hier auf eigene Ausgrabungen von paläolithischen Feuersteinen ebenso berufen wie auf experimentelle Studien zur Zeichnung von Schulkindern. Es sei ein Irrtum zu glauben, die „fratzenhaften Darstellungen der Naturvölker und der Kinder“ wären den verblüffend naturnahen eiszeitlichen Höhlenmalereien unterlegen. Erst mit dem Neolithikum beginne die „Spekulation“, während der „paläolithische Mammutjäger“ zu seiner Umwelt noch in einer Beziehung größter Unmittelbarkeit stehe. Eine These, die auffällig mit Carl Einsteins Überlegungen zur „neolithischen Kindheit“ korrespondiert. TH

A12 (135) Julius E. Lips, *Vom Ursprung der Dinge. Eine Kulturgeschichte des Menschen*, aus dem Englischen übersetzt und illustriert von Eva Lips, Bibliographisches Institut, Leipzig 1953

Urgeschichte der Kunst: Felszeichnungen und Höhlenmalereien

Im Jahr 1879 wurde in Spanien die Höhle von Altamira entdeckt, zu Beginn des 20. Jahrhunderts stieß der Ethnologe Leo Frobenius in Afrika auf Fels- und Höhlenmalereien. Der „Schauer der Urgeschichte“ umfasste nun auch eine Kunst noch vor jeder „Kunst“, die zu zahlreichen Spekulationen über die Funktionen von Bildmagie und Fiktionsbildung führten. Der von radikalen technologischen und medialen Umbrüchen gekennzeichneten Moderne bot sich in den Fels- und Höhlenmalereien eine neue „Antike“, in der sich die eigene (Un-)Fähigkeit zur Neubegründung spiegelte. Zu den beschworenen ursprünglichen Differenzen gehörte die zwischen einer dynamisch-naturalistischen Kunst der Jäger und Sammler des Paläolithikums, wie sie exemplarisch in Altamira vorgefunden wurde, und der geometrisierenden Kunst des sesshaft gewordenen Menschen im Neolithikum. Bei Carl Einstein wird daraus die zentrale Unterscheidung zwischen „tektonischen“ Stilelementen und den metamorphischen Funktionen einer „halluzinativen“, nomadischen Kunst.

A13 (136)

„36. Felszeichnung vom Zenaga-Zeichenberg. Carl Arriens pinx.“ in: Leo Frobenius, Hugo Obermaier, *Hádschra Máktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas*, Kurt Wolff, München 1925 (Veröffentlichungen des Forschungsinstituts für Kulturmorphologie)

Der Band präsentiert die Ergebnisse der Forschungsexpedition in den Maghreb und die nördliche Sahara, die Leo Frobenius im Jahr 1914 leitete. Die Expedition stellt den Beginn von Frobenius' großangelegter Dokumentation prähistorischer Höhlenmalerei dar: Es gelang ihm, ein Team von Malerinnen und Zeichnerinnen zusammenzustellen, deren Aufgabe es war, die Felsmalereien abzupausen beziehungsweise zu reproduzieren. Bei den Abbildungen des Bandes handelt es sich allerdings weniger um Kopien als um Nachschöpfungen der Originale, die zudem für die Publikation aufwendig in Farbe und Kontur nachkorrigiert oder (in kleinerem Format) „nachkopiert“ wurden. Zwischen 1912 und 1937 wurden die Felsmalereien in über 30 Ausstellungen in ganz Europa öffentlich gezeigt und waren 1937 auch im New Yorker Museum of Modern Art zu sehen – zusammen mit Werken von Paul Klee, Joan Miró, Hans Arp und anderen zeitgenössischen Künstlern. Mit den Ausstellungen machte Frobenius die „primitive“ Kunst einer breiten Öffentlichkeit bekannt – und beförderte zugleich die Mythenbildung rund um Afrika als von der Zivilisation unberührte und ursprüngliche Welt. RE

A13 (137)

W. (Wilhelm) Paulcke, *Steinzeitkunst und moderne Kunst. Ein Vergleich*, E. Schweizerbart'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1923

Die eiszeitlichen Höhlenmalereien als Ursprung der Kunst faszinieren in den 1920er Jahren nicht nur Kunsthistoriker und Anthropologen. Wilhelm Paulcke (1873 – 1949) ist Geologieprofessor, Lawinenforscher und Skipionier. In seiner Studie parallelisiert er die steinzeitlichen Höhlenmalereien mit Beispielen zeitgenössischer Kunst. So zeigten sich frappierende Ähnlichkeiten etwa zwischen dem *Stier* von Franz Marc und einem Bison aus Altamira oder zwischen dem Holzschnitt *Frau im Wasser* von Maria Uden und der „Venus von Willendorf“. Die visuelle Evidenz solcher Analogiebildungen suggeriert Paulcke durch die Gegenüberstellung von Abbildungen, in denen die Höhlenmalereien auf ihre Umrisse reduziert sind. Er wendet zudem zeitgenössische Stilbegriffe auf die prähistorischen Kunstwerke an: Bereits die Steinzeitkunst durchlaufe die gleichsam naturgegebene Sequenz Naturalismus – Expressionismus – Symbolismus. Die Gleichartigkeit der Steinzeitkunst mit den Felszeichnungen der Buschmänner begründet Paulcke biologistisch-rassistisch. Den Primitivismus der europäischen modernen Kunst dagegen verurteilt er als „gewollt“ und „unselbständig“. Am Ende warnt der deutsch-national gesinnte Paulcke vor einer Bastardisierung deutscher Kunst und beförderte damit, so Susanne Leeb, eine „Germanisierung des Expressionismus“ (Susanne Leeb). PA

A13 (138)

Herbert Kühn, *Die Malerei der Eiszeit*, Delphin, München 1923

A13 (139)

Hans-Georg Bandi, Johannes Maringer (in Weiterführung eines Planes von Hugo Obermaier), *Kunst der Eiszeit. Levantekunst – Arktische Kunst*, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin und Darmstadt 1952

A13 (140)

Georges Bataille, *La peinture préhistorique. Lascaux, ou la naissance de l'art*, Skira, Genf 1955 (Les grands siècles de la peinture)

Dieses Buch über die „Geburt der Kunst“ ist aus vielen Gründen erstaunlich. Zum einen war der berüchtigte Georges Bataille als Autor einer populären Einführung in die prähistorische Kunst für einen Verlag in den 1950er Jahren durchaus eine ungewöhnliche Wahl. Zum anderen geriet Bataille der Text über die Höhlenmalereien von Lascaux zu einem explosiven Traktat über die Universalität der Vorgeschichte. Er leitet die Gegenwart unmittelbar aus der Epoche her, in welcher der Übergang vom Tier zum Menschen stattfand. Obwohl Batailles *Lascaux*-Buch aus dem Zeitrahmen dieses Ausstellungsprojekts herausfällt, konnten wir es nicht ungezeigt lassen. Nicht zuletzt, weil die Anfänge von Batailles Interesse für die Vorgeschichte in die *Documents*-Jahre zurückreichen. Um 1930 erschienen ihm die menschlichen Figuren auf prähistorischen Felszeichnungen als Bilder einer „schreienden Heterogenität“, in denen sich der Mensch durch seine Gewalt gegen Tiere definiert. Verglichen mit einer derart negativen Anthropologie wirkt der Bataille, der sich zwanzig Jahre später mit den Malereien von Lascaux beschäftigt, wie ein wohlwollender Humanist. TH

(137–140)

Prehistoric Cave Paintings ist das erste von zwei Büchern, die der deutsch-jüdische Kunsthistoriker und Philosoph Max Raphael (1889 – 1952) im US-amerikanischen Exil veröffentlichen konnte, bevor er sich unter ungeklärten Umständen, isoliert und verarmt, 1952 in New York das Leben nahm. Getreu der Überzeugung Karl Marx', dass wir uns „immer noch in der Vorgeschichte der Menschheit“ befänden, argumentiert auch der Marxist Max Raphael über weite Strecken seines Buches, dessen Ursprünge wohl in den 1930er Jahren liegen. Unter Verwendung einschlägiger Publikationen zur steinzeitlichen Höhle im kantabrischen Altamira betont *Prehistoric Cave Paintings* die „zeitlosen Qualitäten“ der paläolithischen Kunst. Die Vorgeschichte sei noch nicht zu Ende, sondern gewissermaßen dabei, ihr „letztes Stadium“ zu erreichen. Deshalb sei die Höhlenmalerei „heute wieder so ungemein effektiv“. Zeitgenössische Rezensionen kritisierten den spekulativen Charakter solcher Aktualisierungen. Raphaels verblüffend genaue Beschreibungen von Linienführungen und Raummodellierungen ermöglichten ihm aber – oft mutwillig anachronistische – soziologische und ideologiekritische Lektüren einer Kunst, die solche Betrachtung bis dahin nicht kannte. TH

Paläo-/Neolithikum: Kindheit der Menschheit?

Das Paläolithikum umfasst den größten Teil der Urgeschichte, vom Ende der Eiszeit vor ca. 10.000 Jahren bis zur frühesten Verwendung von Steinwerkzeugen vor mehr als 2,5 Millionen Jahren. Das Neolithikum setzt am Ende der Eiszeit an und markiert den Übergang von Jäger- und Sammlerkulturen zu sesshaften Bauern. Die Bedingungen des Aufkommens von Technik, Religion und Kunst im Paläolithikum und der Prozess der Sesshaftwerdung, der auch „neolithische Revolution“ genannt wurde, sind Gegenstand andauernder Auseinandersetzungen um den Ursprung von Kultur, von Zivilisation und der Institutionalisierung sozialer Hierarchien. Für Carl Einstein charakterisierten die „tektonischen“, auf eindämmende Kontrolle von chaotischer Wirklichkeit ausgerichteten Formen des Siedelns eine konservative Konzeption von Ontologie und Gesellschaft, wie er sie in der Moderne wiederkehren sah. Ihr sollte die Kunst der Gegenwart die Rückkehr des nomadisch-halluzinativen Weltverhältnisses und dessen ontologische Offenheit entgegensetzen.

A14 (143) Oswald Menghin, *Weltgeschichte der Steinzeit*, Anton Schroll & Co., Wien 1931

Zu den „brennendsten Fragen der Gegenwart“ zählt der Autor dieser *Weltgeschichte der Steinzeit* auch und gerade die „prähistorische Forschung“. Hier steht tatsächlich viel auf dem Programm: „Anfang, Wesen, Berechtigung von Familie, Staat, Eigentum, Kunst, Religion – Ursprung, Wert, gegenseitiges Verhältnis von Rasse, Sprache und Kultur – Gesetzmäßigkeit, Bedeutung, Zweck des Geschehens überhaupt.“ Oswald Menghin (1888 – 1973) war Professor für Urgeschichte an der Universität Wien. Sein völkisch-antisemitisches Engagement empfahl ihn nach dem „Anschluss“ für das neue nationalsozialistische Regime, dem er als Unterrichtsminister beitrug. In seine kurze Amtszeit fiel die sogenannte „Säuberung“ der Universität Wien, mit Zugangsbeschränkungen für jüdische Studierende und der Entlassung von rund vierzig Prozent des Lehrkörpers wegen „jüdischer Abstammung“ beziehungsweise aus „politischen Gründen“. Angesichts einer solchen Vita fällt es schwer, die Vorzüge und Nachteile eines von Kulturkreislehre und „Wesensforschung“ (Josef Strzygowski) geprägten Werks zu diskutieren. Menghin hat, was ihm vielleicht als Verdienst bei der Rekonstruktion paläolithischer Epistemologie zukommt, durch sein ideologisches und politisches Handeln diskreditiert. TH

A14 (144) Herbert Kühn, *Die Vorgeschichtliche Kunst Deutschlands* (= Ergänzungsband *Propyläen Kunstgeschichte*), Propyläen, Berlin 1935

- A14 (145) Herbert Kühn, *Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Das Paläolithikum*, Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig 1929

Mit diesem Band legte der Prähistoriker und Eiszeitspezialist Herbert Kühn (1895 – 1980) das erste große Überblickswerk zur Kunst der Menschheitsgeschichte vor, das auch frühe Höhlenmalerei einbezieht. Nach Kühn entspringt alle Kunstproduktion triebhaft-emotionalen Kräften, Abstraktion ist dagegen sekundär. Er unterscheidet zudem drei „Stilgruppen“: die franko-kantabrische Kunst Ost-, Mittel- und Westeuropas, den ostspanischen und den nordafrikanischen Stil. Diese Systematik impliziert potenzielle Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den verschiedenen geografischen Regionen, denn Kühn diagnostiziert für *alle* Stile eine historische Entwicklung von linearen zu malerischen Formen. Die Kunst der „Spätzeit“ sei das Ergebnis einer Synthese der vorhergegangenen Stile im „Einfachen, Klaren und Geradlinigen“. Allerdings archaisiert Kühn den afrikanischen „Stil“: In Afrika habe sich die Kunstmentalität im Gegensatz zu den anderen Stilen nie zu voller Höhe aufgeschwungen, die Formen seien hier stets „einfacher, archaischer, unkomplizierter, wohl auch ungedachter“ geblieben. Kühns Urteil über afrikanische Kunst – deren sehr verschiedene Ausprägungen er zu einem einzigen Stil zusammenfasst – bleibt schematisch und undifferenziert. RE

-
- A14 (146) Salomon Reinach, „La station néolithique de Jablanica (Serbie)“ [1901], in: ders., *Amalthée. Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, Bd. 3, Ernest Leroux, Paris 1931

-
- A14 (147) *Das Erwachen der Menschheit. Die Kulturen der Urzeit, Ostasiens und des vorderen Orients (= Propyläen-Weltgeschichte, Bd. 1, hrsg. v. Hans Freyer, Friedrich Hertz et al.)*, Propyläen, Berlin 1931

-
- A14 (148) Vere Gordon Childe, *Man Makes Himself* [1936], Moonraker Press, London 1981

Vere Gordon Childe (1892 – 1957) war ein marxistisch orientierter Archäologe und wahrscheinlich einer der einflussreichsten Wissenschaftler auf dem Gebiet der jungsteinzeitlich-bronzezeitlichen Kulturen Europas und des Nahen Ostens im 20. Jahrhundert. In seinem populärwissenschaftlichen Buch *Man Makes Himself* (dt. *Triebkräfte des Geschehens: die Menschen machen ihre Geschichte selbst*) führte Childe den Begriff der „neolithischen Revolution“ ein, mit dem er auf die industrielle Revolution Bezug nahm und den endgültigen Übergang zu sesshafter Lebensweise und Verstädterung seit dem Ende der letzten Eiszeit beschrieb, als dessen Auslöser er hauptsächlich den Klimawandel vermutete. Childe zufolge war diese Entwicklung als solche nicht in erster Linie technologisch bedingt, sondern wirtschaftlich. Er verstand die neolithische Revolution als ein neues System der Arbeitsteilung und betonte, dass dessen Unterdrückungsmechanismen ebenso menschlicher Herkunft seien wie die neuen Werkzeuge für die Produktion und die Wissenstechniken. Beide seien gleichermaßen Teil des sich selbst realisierenden Gangs der Geschichte. AF

A14 (149) Frederik Adama van Scheltema, *Die altnordische Kunst. Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung* [1923], Mauritius, Berlin 1924

A14 (150) Frederik Adama van Scheltema, *Die Kunst unserer Vorzeit*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1936

Ein direktes Band verlaufe zwischen zeitgenössischer und vorgeschichtlicher Kunst, umgelenkt nur durch die „Bauernkunst“; in der Kunst der Moderne wie in den bäuerlichen Holzgeräten, Votivtieren, Wandbehängen, geschnitzten Truhen und im Kinderspielzeug zeige sich die „Umkehrung der historischen Entwicklung“, die Rückkehr der Gegenwart „in die vorgeschichtliche Entwicklungsstufe“. Eine gewagte These, die Frederik Adama van Scheltema im Schlusskapitel seines Buches über *Die Kunst unserer Vorzeit* aus dem Jahr 1936 präsentierte. Wie in zahlreichen anderen Schriften des freischaffenden Kunsthistorikers und Prähistorikers bewegt sich der Text begrifflich oft in großer Nähe zur völkisch-nationalsozialistischen Volkskunde. Von unterschiedlichen kulturmorphologischen und organologischen Strömungen der Zwischenkriegsjahre geprägt, arbeitete van Scheltema mit problematischen historischen Parallelisierungen und Biologisierungen. Andererseits machte seine Produktivität und Originalität sogar Carl Einstein neugierig. In der vorletzten Ausgabe von *Documents* platzierte dieser 1930 einen Artikel van Scheltemas über Stonehenge und das „heilige feminine Zentrum“. TH

A14 (151) Robert Rudolf Schmidt, *Der Geist der Vorzeit*, Keil, Berlin 1934

A14 (152) Robert Rudolf Schmidt, *L'aurore de l'esprit humain*, Payot, Paris 1936

Als *Der Geist der Vorzeit* 1934 (in französischer Übersetzung 1936) veröffentlicht wurde, hatte Robert Rudolf (R. R.) Schmidt (1882 – 1950) bereits die Höhepunkte seiner Karriere hinter sich. Als junger Paläogeologe errang er mit seinen Veröffentlichungen zu Ausgrabungen in eiszeitlichen Höhlen der Schwäbischen Alb einen Achtungserfolg. Nach dem Ersten Weltkrieg machte Schmidt mit der Gründung des Urgeschichtlichen Forschungsinstituts an der Universität Tübingen Furore. Es sollte zu einem Zentralinstitut der Urgeschichtsforschung im mitteleuropäischen Raum entwickelt werden. Doch blieb aufgrund der zunehmenden Wirtschaftskrise die dafür notwendige Förderung aus, und 1930 wurde Schmidt unter Vorwürfen der Veruntreuung des Amtes enthoben, flankiert von Hetzartikeln faschistischer Kollegen. *Der Geist der Vorzeit*, sein Buch zur kognitiven Anthropologie der Prähistorie, enttäuschte dann. Mit Analogisierungen von Menschheitsgeschichte und Kindheitsentwicklung hing Schmidt der Rekapitulationstheorie des späten 19. Jahrhunderts an. Und durch den Satz, „daß Urlogik: Prälogik“ sei, gelange man schon gar nicht mehr zu einem „Verständnis der primitiven Geisteswelt“, monierte ein Rezensent. TH

A14 (153) Hans Reck, *Oldowan, die Schlucht des Urmenschen. Die Entdeckung des altsteinzeitlichen Menschen in Deutsch-Ostafrika*, F. U. Brockhaus, Leipzig 1933

André de Paniagua (1848–?) gehörte zu den vielen Vor- und Frühgeschichts-Archäologen, die seit dem 19. Jahrhundert in Frankreich unabhängig und unternehmerisch agierten – als Antiquare, Händler und Publizisten. Der Privatforscher veröffentlichte eine Reihe kundiger und akribisch illustrierter Bücher. In ihnen frönte er seinen durchaus zeittypischen Neigungen zu menscheitsgeschichtlichen Spekulationen über globale Wanderungsbewegungen, mobile Kulturen, „mythische Geografie“ und ein osteuropäisches Atlantis, das im Asowschen Meer versunken sein soll. Ein Schwerpunkt von Paniaguas Aktivität lag auf den europäischen Megalith-Kulturen. In *La civilisation néolithique* präsentiert er die These einer großen Einwanderung der „Hindoustaniques“ oder Draviden. Im frühen Neolithikum sollen sie aus Indien in die Schwarzmeer-Region eingewandert sein, von wo aus sie ihre überlegene Kultur mit vergleichsweise weit entwickelter Religion, Handelstätigkeit und Produktion exportiert hätten. Vor allem über gezeichnete Ansichten von Dolmen und Megalithen vom indischen Subkontinent bis nach Portugal versuchte Paniagua dieser These Evidenz zu geben. TH

M. C. Burkitt, *The Transition between Palaeolithic and Neolithic Times. I.E. The Mesolithic Period* (= Sonderdruck *Proceedings of the Prehistoric Society of East Anglia* 1/1 [1925]), Prehistoric Society of East Anglia, London 1925

M. C. Burkitt, *Our Early Ancestors. An Introductory Study of Mesolithic, Neolithic and Copper Age Cultures in Europe and Adjacent Regions*, Cambridge University Press, London 1926

„Plate XXII A. Incised Animal Figures, B. Animals in the Round; Plate XXIII Animal Figures in the Round“, in: Frederica de Laguna, „A Comparison of Eskimo and Palaeolithic Art [I]“, *American Journal of Archaeology* 36/4 (1932), Archaeological Institute of America, Boston, S. 477 – 511

Die beiden Tafelseiten zeigen überwiegend Zeichnungen rundfiguriger Tierplastiken aus Holz oder Elfenbein, einige von ihnen mit Werkzeugcharakter. Dazu kommen Wiedergaben von Ritzzeichnungen von Vögeln und Rentieren. Häufig sind, wie in einer Phasenfotografie, die Abschnitte eines Bewegungsverlaufs zu erkennen. Laut Bildlegende handelt es sich zum einen um archäologische Fundstücke aus dem europäischen Jungpaläolithikum, zum anderen um frühgeschichtliche und zeitgenössische indigene Bilder und Gegenstände aus Alaska und Sibirien. Die Tafeln gehören zu einem zweiteiligen Aufsatz über „Eskimo and Paleolithic Art“ von 1932/1933. Seine Verfasserin, Frederica de Laguna (1906 – 2004) wurde auf der Grundlage dieser Dissertation an der Columbia University in New York bei Franz Boas promoviert. Ihre Forschungen gipfelten in der 1972 in drei Bänden erschienenen, immer noch gültigen Studie *Under Mount St. Elias: The History and Culture of the Yakutat Tlingit*. Für nicht-koloniale Beziehungen zwischen ethnologischem und indigenem Wissen können de Lagunas Arbeiten ebenso als Modell dienen wie ihre Rolle als Vorbild und Förderin jüngerer Anthropologinnen. TH

- A14 (158) Max Ebert, *Reallexikon der Vorgeschichte. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter*, Bd. 14 (Uckermark-zyprische Schleifennadel), hrsg. v. Max Ebert, Walter de Gruyter, Berlin 1929
-
- A14 (159) Georges-Henri Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles*, Masson, Paris 1926
-
- A14 (160) Herbert Kühn (Hg.), *Prähistorische Kunst (= IPEK. Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst*, Halbband 1 und 2, hrsg. v. Herbert Kühn), Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1926
-
- A14 (161) Abb. 25 – 27: Neolithische Felszeichnungen in u.a. Tiout, Col de Zenaga, Zeichnungen Herbert Kühn, in: Herbert Kühn, *Alter und Bedeutung der Nordafrikanischen Felszeichnungen*, (= Sonderdruck IPEK. Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst, hrsg. v. Herbert Kühn), Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1928
-
- A14 (162) André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, Gallimard, Paris 1936
- A14 (163) André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière (Évolution et techniques)*, Albin Michel, Paris 1943
- A14 (164) André Leroi-Gourhan, *Milieus et techniques (Évolution et techniques)*, Albin Michel, Paris 1945

Der Paläoanthropologe und Archäologe André Leroi-Gourhan (1911–1986) wurde durch seine Untersuchungen zur Bedeutung der Technologie für die Entwicklung des Menschen sowie für seine (Neu-)Deutungen jungsteinzeitlicher Kunst bekannt. Ausgehend von einer Theorie der Technik entfaltete Leroi-Gourhan den Gedanken einer „operationalen Kette“: Jegliches technische oder soziale Handeln kann so als eine Serie ineinandergreifender Handlungen beschrieben werden, gebunden an bestimmte Prozeduren. Menschliche Artefakte und die Menschen selbst erscheinen aus dieser Sicht nur als *Effekte*. Außerdem sind nach Leroi-Gourhan Menschengruppen von einem äußeren und einem inneren Milieu geprägt, also von ihrer jeweiligen (menschlichen) Kultur und ihrer (nichtmenschlichen) Umwelt, und der Technologie kommt in diesem System die Funktion einer zwischen ihnen liegenden „Membran“ zu. Bekannt wurde Leroi-Gourhan schließlich für die Bedeutung, die er dem Übergang zur Zweibeinigkeit in der Entwicklung des Menschen zumaß, da sie den Händen und der Sprache die Welt erschlossen und die Encodierung der Erinnerung in technischen Hilfsmitteln ermöglicht habe. AF

Grundlagenkrise: Ontologische Umwälzung und Formalisierung

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts kommt es zu einer anhaltenden, umfassenden Krise des Repräsentations-, Identitäts- und Anschauungsdenkens, das auf einer dualistischen Konzeption von Subjekt und Objekt aufbaute. Zeit und Raum wurden dynamisiert und fragmentiert, Wirklichkeit wurde zunehmend als relational, prozessual und undarstellbar erlebt. Zu den Auslösern dieser Umwälzung gehörten Relativitätstheorie und Quantenphysik ebenso wie die mathematischen Formalisierungen der Logik sowie die Entstehung einer elektromagnetischen Übertragungskultur. Was sich schon in den „unmöglichen“ mathematischen Operationen mit imaginären Zahlen angekündigt hatte, war ein neues Verständnis von radikal autonomen Zeichen und symbolischen Funktionen, jenseits von Bedeutung, Interpretierbarkeit und Anschauung. Dies führte zu einer Krise des bürgerlichen Subjektbegriffs, die ein einflussreicher monistischer Denker des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Ernst Mach, auf die Formel brachte: „Das Ich ist unrettbar.“ Machs Popularisierung des mathematischen Begriffs der „Funktion“, den auch Carl Einstein übernahm, wurde zum Scharnier einer Umkehrung bisheriger, dualistisch geprägter Vorstellungen: Die Elemente waren den Relationen nicht länger vorgängig, sondern wurden erst als deren Effekte verstanden, bisher stabil Geglaubtes wurde zur bloßen „provisorischen Fiktion“.

-
- A15 (165) Ian Hogbin, „Mana“, *Oceania. A Journal Devoted to the Study of the Native Peoples of Australia, New Guinea and the Islands of the Pacific Ocean* 6/3 (1936), Sydney, S. 241–274
- A15 (166) Friedrich Rudolf Lehmann, *Mana. Der Begriff des „außerordentlich Wirkungsvollen“ bei Südseevölkern*, Institut für Völkerkunde, Leipzig 1922
- A15 (167) R. R. Marett, „Mana“, *Life and Death (= Encyclopedia of Religion and Ethics*, Bd. 8, hrsg. v. James Hastings), T. & T. Clark, Edinburgh 1915, S. 375–80.

In Zeiten der Entmythologisierung kommt es – nicht zuletzt im Schatten zunehmend medialisierter Massen – zu einer Anrufung primärer Symbolisierungen und Kommunikationsprozesse. Diese stehen im Zeichen eines Phantasma der Archaik und ursprünglicher Ungetrenntheit, die sich in Konzepten der Übertragung und

Immanenz niederschlagen, etwa in der ethnologischen Vorstellung einer unpersönlichen Kraft der Kommunikation, des „mana“ oder „hau“, und weiterer eng verwandter Kategorien im Umfeld der Theorien des Animismus und Totemismus. Die aus der Südsee importierte Vorstellung des „mana“ spielt noch in der Theorie der Magie von Marcel Mauss die zentrale Rolle, über die sich die Wirksamkeit magischer Zeichenoperationen erst einstellt. In seiner berühmt gewordenen Einführung in das Werk von Marcel Mauss wird Claude Lévi-Strauss in den 1970er Jahren postulieren, dass „mana“ und „hau“ tatsächlich keinerlei Bedeutung hätten, sondern als „symbolischer Nullwert“ den Status eines reinen algebraischen Zeichens und flottierenden Signifikanten, eines zur Schließung der symbolischen Funktion benötigten „signe zéro“ hätten. AF

- A15 (168) Solomon Nikritin, *Ovale Komposition*, 1920–1929, Tusche auf Papier (Reproduktion), 45 x 35 cm · Courtesy the State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki

Solomon Nikritin (1898–1965) war ukrainischer Avantgarde-Künstler, Teil der Proletkunst-Bewegung und Mitbegründer des projektionistischen Theaters in Moskau. Diese Zeichnung von Nikritin ist das Porträt eines Kopfes, aber gleichzeitig die symbolische Darstellung nihilistischer Leere und ontologischer Bodenlosigkeit. Die Zeichnung trägt die Inschrift „Einleitung“, sowie „Kapitel 1,2,3“. Ein Neuanfang am Nullpunkt, vielleicht auch eine Überblendung von Porträt und kosmogonischem Ei, in deren Mitte die Markierung und Ausstreichung durch ein X: Auslöschung des Ichs, Nullpunkt der Bedeutung, reine mathematische und linguistische Funktion. AF

- A15 (169) Adolf Hurwitz-Courant, *Vorlesungen über allgemeine Funktionentheorie und elliptische Funktionen*. Herausgegeben und ergänzt durch einen Abschnitt über *Geometrische Funktionentheorie* von R. Courant, Julius Springer, Berlin 1925
-

- A15 (170) Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1, Rowohlt, Berlin und Hamburg 1930

„Wie es überhaupt keine Erklärungen gibt, so gibt es insbesondere keine kausalen. [...] Diese Auffassung leistet überdies unschätzbare Dienste, indem sie das verzweifelte Problem des Verhältnisses zwischen Psychischem und Physischem als sinnlos ergibt.“ Robert Musil (1880–1942) war studierter Ingenieur und wurde 1908 mit einem „Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs“ promoviert. In seinem Opus Magnum *Der Mann ohne Eigenschaften* machte er die Frage nach der Erzählbarkeit des substanzlos gewordenen, „unrettbaren Ichs“ zum Programm – und damit nach der medial-prozessualen Verfasstheit des Subjekts, das nicht mehr durch seine „Eigenschaften“ identifizierbar ist. Die Bedeutung der Eigenschaftslosigkeit leitet sich einerseits aus dem mathematischen „Funktionalismus“ Ernst Machs ab, andererseits aus der Tradition mystischer Erfahrung. Musil bezieht sich auf Letzteres im Begriff des „anderen Zustands“, der ein „Gefühl der Entgrenzung und Grenzenlosigkeit des Äußeren wie des Inneren, das der Liebe und der Mystik gemeinsam ist“ umfasst. Dem stellt er die unanschauliche Logik mathematischer Operationen jenseits der Intuition gegenüber. AF

(167–170)

A15 (171) Alfred North Whitehead, Bertrand Russell, *Principia Mathematica*, Bd. 2, Cambridge University Press, Cambridge, 1927 (Reproduktion)

Bertrand Russell (1872 – 1970) war Philosoph, Logiker, Mathematiker, Historiker und Autor. Alfred N. Whitehead (1861 – 1947) wurde als Mathematiker und Philosoph für seine Prozessontologien bekannt. Ihr gemeinsames Buch *Principia Mathematica* versuchte die Frage zu klären, ob sich die Mathematik auf eine logische Grundlage stellen lässt. Whitehead und Russell wollten damit beweisen, dass man Mathematik allein von logischen Begriffen ableiten kann. Nicht zuletzt aufgrund ihrer hoch entwickelten Symbolschrift übertraf die Wirkung des Buches ihre kühnsten Erwartungen. Es stärkte das Vertrauen in die formale Logik und bereitete den Weg für weitere Arbeiten zur mathematischen Logik, Mengenlehre, Sprachanalyse und analytischen Philosophie. Es begründete auch wichtige Konzepte wie die Aussagefunktion, die logische Konstruktion und die Typentheorie. Somit war es wegbereitend für daran anknüpfende Arbeiten von Kurt Gödel, Alan Turing und anderen. AF

A15 (172) David Hilbert, *Grundzüge der theoretischen Logik*, Julius Springer, Berlin 1928

A15 (173) Kurt Gödel, „Die Vollständigkeit der Axiome des logischen Funktionenkalküls“, *Monatshefte für Mathematik und Physik* 37/2 (1930), Akademische Verlagsgesellschaft, Leipzig, S. 349 – 60 (Reproduktion)

A15 (174) Ernst Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntnis-kritik*, Bruno Cassirer, Berlin 1910

A15 (175) Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen, Teil 1: Die Sprache*, Bruno Cassirer, Berlin 1923

A15 (176) Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen, Teil 2: Das mythische Denken*, Bruno Cassirer, Berlin 1925

A15 (177) Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen, Teil 3: Phänomenologie der Erkenntnis*, Bruno Cassirer, 1929

A15 (178) Jan Mukarovsky, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* [Ästhetische Funktion, Norm und Wert als soziale Fakten], Fr. Borový, Prag 1936

In den Zwischenkriegsjahren entwickelte sich Prag zu einem vitalen Zentrum intellektueller und künstlerischer Avantgarden, wie der Gruppe Devětsil oder dem Prager Surrealismus. Weitreichende Wirkung entfaltete der „Prager linguistische Kreis“ (1926 – 1948), der die Arbeiten des russischen Formalismus fortsetzte und den Strukturalismus begründete. Führende Figuren waren der russische Sprachwissenschaftler Roman Jakobson und der tschechische Literaturwissenschaftler Jan Mukařovský

(171–178)

(1891–1975). Mukařovskýs grundlegendes Werk *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten* erweitert Karl Bühlers Konzept der darstellenden, expressiven und appellativen Sprachfunktionen um eine vierte, die ästhetische Funktion. Sie ist allgegenwärtig, im Kunstwerk jedoch dominant, organisiert dieses als ein komplexes „Werk-Zeichen“ und lenkt den Blick auf seine innere Verfasstheit. Mit seiner streng funktionalen Betrachtungsweise und seinem Fokus auf den Zeichencharakter der Kunst entschlackt Mukařovský die Ästhetik von Psychologismen, dem Primat des Ausdrucks und spekulativen Gattungssystematiken. Gleichzeitig überwindet er die formalistischen Beschränkungen, indem er die funktionalen gesellschaftlichen Kontexte von Kunstwerken berücksichtigt. PA

A15 (179) Vítězslav Nezval, *Zpáteční lístek* [Rückfahrkarte],
Fr. Borovy, Prag 1933

Vítězslav Nezval (1900 – 1958), Begründer des tschechischen Poetismus, gehörte wie die späteren Surrealisten Jindřich Štyrský, Jaroslav Seifert, Karel Teige und Toyen (Marie Čermínová) der Avantgarde-Gruppe Devětsil an und stand dadurch auch in enger Verbindung mit Jan Mukařovský und Roman Jakobson, dem Begründer der strukturalistischen Prager Schule. Von seiner wegbereitenden Strukturanalyse der Sprache abgesehen, entwickelte Jakobson auch eine Reihe von Theoremen zum umstrittenen „signe zéro“ (Nullzeichen), die er aus dem Werk Ferdinand de Saussures ableitete. Beim Nullzeichen geht es um die Frage, ob semiotische Systeme in sich geschlossen sein und jegliche Bedeutung aus „nichts“ schöpfen können, in welchem Fall das Nullzeichen eine Position jenseits von oder vor allen Bedeutung stiftenden Gegensätzen einnehmen müsste. Nezvals Gedicht „Ein Brief an Roman Jakobson“ findet sich in seinem Buch *Zpáteční lístek* (Rückfahrkarte), wo Nezval seine Vision eines dichterischen Schaffens neuer Art entfaltet:

Ihr habt die Welt
verreimt wie der Reiche
sie verzinst
[...]
Aus Akten will ich Gedichte machen
so viele, wie du in diesem Laden siehst
[...]
will mich ganz dem Zufall ergeben
[...]
Soll die Erzählung für sich selbst sorgen
[...]
Heute stellt der Dichter sein Buch zusammen
Kann er wirklich Kind geworden sein?
Roman, Danke für alles!

AF

(178–179)

B

Die S/O-Funktion

Wo finden sich ein Ort und eine Daseinsform jenseits der Zumutungen und Zurichtungen der Gegenwart und ihrer Institutionen?

Viele Künstlerinnen und Künstler, aber auch Wissenschaftlerinnen und Philosophen machten sich in den 1920er, 1930er und 1940er Jahren auf die Suche. Eine Richtung, die sie einschlugen, war die Kritik an den herrschenden erkenntnistheoretischen Dualismen. Angeregt durch Psychoanalyse und Ethnologie durchlöcherten sie in Bildern und Texten die Grenzen von Selbst und Person. In der pornografischen Utopie wechselseitiger Durchdringungen oder in der Befragung „primitiver“ Kommunikationsweisen und nichtmenschlichen Lebens rührten Kunst und Theorie an den Ordnungen des Seins und des Wissens.

In die kryptische Formel „S/O-Funktion“ fasste Carl Einstein nichts anderes als den ekstatischen Zusammenbruch abendländischer Subjektivität. Dass dieser Zusammenbruch auch als weniger befreiend erlebt werden konnte, als es die avantgardistische Feier des Irrationalismus wahrhaben wollte, demonstrierten die politische Regression des Faschismus und die anhaltende imperialistische Politik der „aufgeklärten“ europäischen Nationen.

Sektion B fragt nach den Zusammenbrüchen der Dualismen von Subjekt und Objekt, Natur und Kultur, weiblich und männlich.

Gegenwart und Gegenwartskunst

„Geschichte ist Projektion der lebendigen Gegenwart“, notiert Carl Einstein Mitte der 1930er Jahre. Aber die Lebendigkeit der Gegenwart war für ihn wie für andere keine Selbstverständlichkeit. Vielmehr begegneten die Zeitgenossen der Zwischenkriegszeit zunehmend pessimistisch. Was als avantgardistische Feier des Jetzt etwa mit Futurismus und Dadaismus begonnen und zum „Raum der Gegenwart“ (so der Titel eines projektierten, aber nicht realisierten Environments von László Moholy-Nagy von 1930) geführt hatte, kippte immer häufiger um in nihilistische Verzweiflung. Denn die Zeit zwischen Wirtschaftskrisen und politischen Radikalisierungen bot sich als unlösbar widersprüchlich dar. Ein affirmatives Verhältnis zur Gegenwart – auch zur Kunst der Gegenwart – wurde deshalb schwieriger. Einstein zufolge „neutralisierte“ die Kunst im schlechteren Fall geradezu das „Aktuelle“. Trotzdem blieb, wie Walter Benjamin 1930 schreibt, das „Heute“, so „dürftig“ es auch sein mochte, die Ressource für jede Befragung der Gegenwart.

B16 (180) Max Deri, Max Dessoir, Alwin Kronacher et al., *Einführung in die Kunst der Gegenwart*, E. A. Seemann, Leipzig 1922

B16 (181) Wilhelm Hausenstein, *Die bildende Kunst der Gegenwart. Malerei – Plastik – Zeichnung*, DVA, Stuttgart und Berlin 1920

B16 (182) Wilhelm Hausenstein, *Die Kunst in diesem Augenblick*, Hyperion, München 1920

Das Verhältnis zur Gegenwartskunst seiner Zeit, das der Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein (1882 – 1957) in diesen beiden kunstphilosophischen Schriften einnimmt, ist mehr als kritisch, ja polemisch: Europa sei phylogenetisch auf der Stufe des Greisenalters angekommen, die außereuropäischen „Primitiven“ dagegen im Kindheitsstadium. Der konstatierten zivilisatorischen Ermattung der Moderne und der kapitalistischen Entfremdung des Menschen von der Natur setzt Hausenstein die Fantasie von einem gesellschaftlichen Urkollektiv entgegen. Die Verbindung zum Kollektiven ist für Hausenstein auch der Maßstab bei der Beurteilung künstlerischer Formensprachen. Gegenwärtige Kunstströmungen müssen auf dieser Grundlage allerdings notwendig negativ abschneiden – ist doch Kunst für Hausenstein immer Ausdruck der gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Zeit und wie diese vom Verlust religiöser Sinnstiftung und Gemeinschaftlichkeit geprägt: „Den Künsten ist die Brücke des Gesellschaftlichen abgebrochen.“ Hausenstein diagnostiziert eine fundamentale

Krise der Kunst, der allein durch die Rückkehr zur Unmittelbarkeit der ursprünglichen und kollektiven Religiosität des „Exotischen“ Abhilfe zu leisten wäre. Ob diese Rückkehr gelingen kann, ist für den Kulturpessimisten allerdings mehr als fraglich. RE

- B16 (183) Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1925

„Aller geschichtlichen Befassung mit Gegenwartsproblemen haften Sonderschwierigkeiten an.“ Auf den ersten Seiten von *Nach-Expressionismus* markiert der Kunstkritiker Franz Roh (1890 – 1965) seinen eigenen Standpunkt als „Historiker der ‚Gegenwart‘“. Damit er eine „entscheidende Umstellung“ in der europäischen Malerei, die etwa auf das Jahr 1920 zu datieren sei, als zeit- und mentalitätsgeschichtlichen Wandel plausibel machen kann, weist der Autor den Verdacht des Subjektivismus zurück, unter dem jede Beschäftigung mit Gegenwartsphänomenen stehe. Roh setzt dagegen das einfache Argument, nur die Nahsicht auf die historische Zeit ergebe das „volle Bild“. Statt „Verachtung unserer Zeit“ empfiehlt er, sich mit der Verschiebung in den Beziehungen zwischen Realitätswahrnehmung und ästhetischem Verhalten zu beschäftigen, die sich paradigmatisch in den Bildern der italienischen *pittura metafisica* und der Neuen Sachlichkeit zeige. Mit *Nach-Expressionismus* tritt Franz Roh als Theoretiker nicht nur der Gegenwartskunst, sondern auch der Herausforderung in Erscheinung, die es bedeutet, sich historisch auf die eigene Gegenwart zu beziehen. TH

- B16 (184) Amédée Ozenfant, *Art. I Bilan des Arts Modernes en France. II Structure d`un Nouvel Esprit*, Jean Budry, Paris 1928

- B16 (185) Amédée Ozenfant, *Leben und Gestaltung. I Bilanz des 20. Jahrhunderts. II Aufbau eines neuen Geistes*, übers. von Gertrud Grohmann, Müller & Kiepenheuer, Potsdam 1931

- B16 (186) Amédée Ozenfant, *Foundations of Modern Art. Pt. I The Balance Sheet. Pt. II Structures for a New Spirit*, übers. von John Rodker, London 1931

Für den Maler, Publizisten und Kunstausbilder Amédée Ozenfant (1886 – 1966) war dieses Buch „eine Fuge über ein Thema, dessen bedeutungsvolle Töne sich mir unter der Erde aufdrängten“. Auf Französisch 1928 mit dem Titel *Art* erschienen, kam es drei Jahre später auch in einer englischen und einer deutschen Ausgabe auf den Markt – als *Foundations of Modern Art* beziehungsweise *Leben und Gestaltung*. Heute weitgehend vergessen, kann *Art* als Schlüsselereignis in der Kunst- und Kulturtheorie der späten 1920er und 1930er Jahre gelten. Sein Autor stattete es mit der Legende aus, dass es sich der Begegnung von moderner Technik und prähistorischer Zeichensprache verdanke. Eine Autopanne im Südwesten Frankreichs hätte ihn zu den dortigen jungpaläolithischen Höhlenmalereien geführt. „Unter der Erde“ fand er die Bestätigung für die „wunderbare Beharrlichkeit des Menschen“ und dessen „Urrhythmus“. Die anthropologische Konstante, die sich in der Kommunikation mittels Bildern und anderer „Tropismen“ zeige, ist Ozenfant Beleg dafür, dass in der modernen Konsumgesellschaft verloren gegangene Funktionen der Kunst durchaus wiederbelebt werden könnten. TH

(182–186)

„Hier sollen keine engeren Parallelen gezogen, sondern nur auf die gemeinsame Wirkung dieser großen Monolithe und ihrer ruhigen Proportionen in der Natur hingewiesen werden“, schreibt Carola Giedion-Welcker (1893 – 1979) zu einer Fotografie eines megalithischen Dolmens in der Bretagne. Die Kunsthistorikerin, Kuratorin und James-Joyce-Forscherin hielt diese Klausel für erforderlich, um vorschnelle Analogieschlüsse zu vermeiden, die sich aus der Gegenüberstellung der jungsteinzeitlichen Kultstätte mit einer Fotografie aus dem Atelier von Constantin Brancusi ergeben könnten. Ihre 1937 veröffentlichte, reich (und suggestiv) bebilderte Studie *Moderne Plastik*, von Herbert Bayer typografisch gestaltet, argumentiert freilich im Sinne transhistorischer Kontakte oder Transfers – zwischen frühzeitlichen „plastische[n] Zeichen“, die in den „gesamten Lebensprozeß Aller mithineinbezogen“ gewesen seien, und dem Neoprimitivismus der avantgardistischen Skulptur der 1920er und 1930er Jahre. Hinter Letzterer stehe „keine Welt von religiöser Zucht oder gesellschaftlicher Statik“, sie versuche ohne eine derartige lebensweltliche Einbettung „aus dem Elementaren heraus eine neue künstlerische Form zu finden“. TH

Für Waldemar George (1893 – 1970) stand das 20. Jahrhundert im Zeichen einer „Vertrauenskrise“, genauer, einer Krise des Selbstvertrauens des weißen Europäers. In seiner 1931 veröffentlichten Programmschrift über die „Gewinne und Verluste der Gegenwartskunst“ meldete der Kunstkritiker und Ausstellungsmacher vehemente Zweifel am Zustand Europas und der europäischen Kunst seiner Zeit an. Trotz seiner jüdischen Herkunft ein bekennender Anhänger Mussolinis, hatte sich George dem Kampf gegen die moderne Gesellschaft und ihre Kunst verschrieben. Der Kubismus und insbesondere Picasso, die abstrakte Kunst, aber auch der Surrealismus spiegelten in seinen Augen allesamt die symptomatischen Verirrungen einer Gesellschaft wider, in der man zugleich Mechanisierung und Quantifizierung wie Irrationalität und „Primitivität“ huldigte. So propagierte er einen seltsam kolonialismuskritischen „Neohumanismus“ im „Widerstand“ gegen den „Antihumanismus“ der modernen Welt. Statt wie das Römische Reich den unterworfenen Völkern ein tolerantes Vorbild zu sein, würden die Europäer des 20. Jahrhunderts lediglich ihre fragwürdige Lebensweise exportieren. Gleichzeitig gingen sie zuhause eine „faustische Verbindung“ mit der afrikanischen Kunst ein. TH

Die Bereitschaft, in der zeitgenössischen Kunst einen Schlüssel zum Verständnis der eigenen Zeit zu erkennen, wuchs im frühen 20. Jahrhundert auch deshalb, weil alle sich immer schon als Protagonisten der Geschichte wännen konnten. Für das Vorwort

zu seiner großangelegten „Geschichte der Gegenwartskunst“ von 1935 gewann der junge Louvre-Kustos René Huyghe den Altmeister Henri Focillon. Dieser warnt davor, nie die „historische Dringlichkeit“ der Gegenwartskunst zu verkennen. Nur dann sei es möglich, tatsächlich „Zeitgenosse seiner selbst“ zu werden – in einem besonders „kritischen Moment in der Geschichte des europäischen Bewusstseins“. Christian Zervos, Herausgeber der *Cahiers d'art*, erklärt in seiner „Geschichte der Gegenwartskunst“ von 1938, dass er – als Zeuge der „Unruhe“ der Künstler – eine erste „Bilanz“ einer Epoche ziehen wolle, die zu den „reichsten und fiebrigsten“ der Kunst gehöre. Im opulenten Tafelteil tauchen unvermittelt Abschnitte zu den „Einflüssen der *art nègre*“ und zur „magischen Kunst“ des Pazifik und der Polarregionen auf. Zumindest ansatzweise wird ästhetische Zeitgenossenschaft damit neu interpretiert. TH

- B16 (191) Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Entwurf für ein „Musée des artistes vivants“, *Cahiers d'art* 6/1 (1931), hrsg. v. Christian Zervos, Éditions Cahiers d'art, Paris

Die erste Ausgabe der Pariser Kunstzeitschrift *Cahiers d'art* im Jahr 1931 macht mit einem kunstpolitischen Paukenschlag auf. Die Architekten Le Corbusier und Pierre Jeanneret präsentieren ihren nagelneuen Entwurf eines Museums der Gegenwartskunst für die französische Hauptstadt. Damit reagieren sie auf eine Ausschreibung, mit der Christian Zervos, der Herausgeber der *Cahiers*, 1930 zum Wettbewerb um ein „Museum für die lebenden Künstler“ aufgerufen hatte. Fünf Grundrisszeichnungen und drei gezeichnete Innenraumansichten begleiten den abgedruckten Brief von Le Corbusier an Zervos. Der Architekt schlägt eine Low-Budget-Architektur vor, die jedes Begehren nach Repräsentation zurückweist – aus Stahlbeton, ohne Fassade, ohne gemauerte Wände, dafür mit einem unterirdischen Zugang und mobilen „Membranen“ zwischen Innen- und Außenraum. Dieses Museum *in progress* – „ein Tabernakel der modernen Kunst, aber [...] arm wie eine Krippe“ (Le Corbusier) – wurde freilich nie gebaut. Stattdessen eröffnete, sehr zu Zervos' Missfallen, anlässlich der Pariser Weltausstellung von 1937 der pompöse sogenannte Palais des Musées d'art moderne. TH

- B16 (192) Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (= *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 16), Propyläen, Berlin 1931

- B16 (193) Verlagsanzeige für Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, *Der Querschnitt* 6 (1928), hrsg. v. Hermann von Wedderkop, Propyläen, Berlin, S. 450 – 451

Zwischen 1926 und 1931 dreimal mit großem Erfolg aufgelegt, verschaffte *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* ihrem Autor Carl Einstein, der bis dahin als Kunstkritiker eher mit kleinen Schriften in Erscheinung getreten war, den Ruf einer auch international gefragten Autorität. Der Band 16 der luxuriösen Propyläen-Kunstgeschichte mit seinem hochwertig gedruckten Abbildungsteil diente den Zeitgenossen als visuelles Kompendium der europäischen Kunstgeschichte der jüngeren Moderne. Zugleich dokumentiert das Buch eine kritische und nicht immer erfolgreiche Anstrengung, die vermeintlich maßgeblichen (bis auf Paula Modersohn-Becker ausschließlich männlichen) Künstler und Kunstbewegungen in eine kohärente Darstellung zu integrieren.

(189–193)

Gegen Expressionismus, Konstruktivismus und Futurismus behauptet Einstein den Kubismus als *das* überlegene kunsthistorische und ästhetische Phänomen des Jahrhunderts. In der dritten Auflage von 1931 verschiebt sich die Emphase: Nun sind es Paul Klee oder surrealistische Maler wie André Masson, die auf den „Grundzug heutigen Daseins, die Primitivierung, das heißt [den] Überdruß an der allzu differenzierten Zivilisation“ reagieren: „zugunsten neuer und möglicher Formationen“. TH

- B16 (194) Jean Lurcat, Marcel Gromaire, Édouard Goerg, Aragon, Küss, Fernand Léger, Le Corbusier, André Lhote, Jean Labasque, Jean Cassou, *La querelle du réalisme*, Éditions sociales internationales, Paris 1936

Das kommunistische Maison de la culture in Paris veranstaltete im Frühsommer 1936 zwei Konferenzen zur Frage des Realismus in der Kunst. Unter den Teilnehmern befanden sich prominente Kritiker und Künstler wie Fernand Léger und André Lhote. Letzterer plädierte wortmächtig – und in Opposition zu Louis Aragons Einsatz für den Sozialistischen Realismus – für eine Kultur des Volkes, für den *argot*, die „schönste und lebhafteste Poesie, die es gibt“. Als Walter Benjamin das aus den Debatten hervorgegangene Buch *La querelle du réalisme* in einer Sammelbesprechung erwähnte, beschränkte er sich auf eine Kritik seiner schablonenhaften Argumentationsweise. So entging ihm die Umfrage über die Zukunft der Malerei im Anhang. Hier äußerte sich unter anderem Valentine Hugo in deutlichen und die Realismusdebatte zugleich umlenkenden Worten: „Ich will zu der Zerstörung einer intolerablen Ordnung der Dinge beitragen und zum Triumph ihres Gegenteils.“ Und sie rät, den Traum nicht nur für „Evasionen“ zu nutzen, sondern als eigentliche „Basis einer neuen Realität, die immer im Werden ist“. TH

- B16 (195) Herbert Read, *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture* [1933], Faber & Faber, London 1948

Art Now, den an eine unmittelbare Gegenwart appellierenden Titel seiner 1933 erstmals erschienenen Einführung in die moderne Kunst, wollte Herbert Read (1893–1968) auch zur vierten Auflage nicht ändern. Read entdeckte aber 1948 mehr oder weniger die gleiche Kunst wie Anfang des vorangegangenen Jahrzehnts; eine entscheidende Entwicklung oder Zäsur hatte es für ihn nicht gegeben. Read hatte Widmung und Vorwort der ersten Auflage für eine Auseinandersetzung mit der verheerenden Kunstpolitik der Nationalsozialisten genutzt, jedoch zugleich davor gewarnt, die distanzierte Haltung der Kunst gegenüber der Politik aufzugeben. Dabei war der Literaturkritiker, Kunsthistoriker und Pädagoge nicht zuletzt ein überzeugter Anarchist. In *Art Now* versuchte Read noch, das surrealistische Projekt durch Hinweise auf „einen unendlichen Charme in Farbe und Textur“ der Malerei einzuhegen. Aber 1936 war er bereits beteiligt an der großen Surrealismus-Ausstellung in London. Auch unter dem Eindruck des Spanischen Bürgerkriegs schrieb Read 1938, es ginge nun darum, die „Balance von Anarchismus und Surrealismus, Vernunft und Romantik, Verstand und Imagination, Funktion und Freiheit“ zu finden. TH

- B16 (196) Museum of Modern Art Art (Hg.), *Art in our Time. An Exhibition to celebrate the Tenth Anniversary of the Museum of Modern Art and the opening of its New Building*, New York 1939
-
- B16 (197) André Lhote, „Les arts contemporains et la réalité“, *La Nouvelle Revue Française* 252 (1934), NRF, Paris, S. 431 ff.
-
- B16 (198) Slideshow: *Cahiers d'art* (1929-36), hrsg. v. Christian Zervos, Editions Cahiers d'art, Paris
-
- B16 (199) Slideshow: Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts (=Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 16)*, Propyläen, Berlin 1931

Neolithische Kindheit

In seinem Essay „L'enfance néolithique“ von 1930/31 suchte Carl Einstein nach einer Kunst, die wieder das Fürchten lehrt. Erschienen in der letzten, von ihm redaktionell mitverantworteten Ausgabe von *Documents*, widmete er sich den jüngst entstandenen Holz- und Kordelreliefs von Jean (Hans) Arp. Für Einstein ist Kunst längst zu einer risikolosen Technik abgesunken. Aber was an ihr für den Menschen nach wie vor gefährlich – und demnach für Einstein erstrebenswert – ist, das findet sich in den destruktiven Akten der Kinder und rituellen Gebrauchsweisen der Vorgeschichte begründet und kehrt wieder in den „fixierenden“ Formen bei Arp. Vergleiche zwischen kindlicher und prähistorischer Kreativität waren seit Beginn des 20. Jahrhunderts üblich geworden. Dass die damit verknüpften evolutionistischen Vorannahmen fehlgingen, ist lange erwiesen. Dennoch ist an die revoltierende Energie zu erinnern, die für Einstein, Georges Bataille, Michel Leiris und andere in der „heterologischen“ (Bataille) Gewalt einer von Dämonen beherrschten Kunstpraxis wirkte.

B17 (200) Carl Einstein, „L'enfance néolithique“, *Documents* 2/8 (1930), Paris (erschienen 1931) (Reproduktion), übersetzt v. Brigitta Restorff · Courtesy Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

„Die Realität wird immer mehr zerlegt, was sie immer weniger verbindlich macht; man verstärkt die Dialektik unserer Existenz, während man sich in früheren Zeiten mit Hilfe religiöser Dogmen gegen sie wehrte.

Was ist der kindliche Neolithismus eines Arp wert, oder die angst-erfüllte Welt der Tiere von Masson mit ihren totemistischen Bedeutungen, oder die Welt „X“, die wir glücklicherweise! noch nicht definieren können, und die dank der Wissenschaft immer ferner rückt und immer esoterischer wird. [...]

Arp isoliert die Tatsachen, um nicht im Sumpf zu versinken. Soll eine Sache nicht anonym bleiben, muss sie aus dem Ganzen gelöst und aufgewertet werden; auf diese Weise enteignet man die logische Kontinuität. [...] Dies ist eine ekstatische Isolierung. Durch Enthauptung und Zerstückelung isoliert man, was entscheidend ist: die konzentrierte Besessenheit und den Sadismus. [...] von den Dämonen [...] der gewöhnlich vergessenen Kindheit hypnotisiert, entsetzt und besiegt, befangen in einem formalen und beschränkten Automatismus, wiederholt Arp in seinen Werken die Riten einer prähistorischen Kindheit.“

B17 (201) Franz Wilhelm Seiwert, „verselbständigung des zeichens“ [über Hans Arp], *a bis* z 19 (1931) (Reproduktion), in: Uli Bohnen, Dirk Backes, *Franz W. Seiwert, Schriften*, Karin Kramer Verlag, Berlin 1978, S. 73

Kinderzeichnungen und die Frage nach dem Ursprung

Seit dem Hochmittelalter interessierte man sich für die Zeichnungen von Kindern. Aber erst im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert nahm dieses Interesse die Form eines umfassenden, Disziplinen übergreifenden Streits um Konstruktionen von menscheitsgeschichtlichen Ursprüngen und Universalgesetzen kultureller Entwicklung an. Jetzt konkurrierten Psychologie, Anthropologie, Geschichte, Rassenideologie und Kunst um die Deutung dieser Zeichnungen. Konnte, durfte man sie mit den Darstellungssystemen „primitiver“ Kulturen parallelisieren? Ließen sie Rückschlüsse auf die Vorgeschichte der Menschheit zu? War der Reiz ihrer vermeintlichen Unschuld und Direktheit eine legitime Quelle künstlerischer Produktion? Jean (Hans) Arp, Paul Klee oder Joan Miró trugen mit ihren „kindlichen“ Bildern dazu bei, die Trennung der Kindheit vom Erwachsenenleben zu problematisieren und utopisch aufzuladen. Der Blick auf Kinderzeichnungen versprach die Einhegung der zunehmenden Widersprüche zwischen abstrakt naturwissenschaftlicher und historisch erfahrener Zeit.

B18 (203) Georges-Henri Luquet, *L'art primitif*, Gaston Doin, Paris 1930 (Bibliothèque d'Anthropologie, hrsg. v. Paul Rivet in der *Encyclopédie scientifique*) · Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum

B18 (204) Georges Bataille, „L'art primitif“, *Documents* 2/7 (1930) (Reproduktionen) · Courtesy Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Georges-Henri Luquets komparatistische Studie über Kinderzeichnungen und „primitive“ Kunst, die unter ebendiesem Titel, *L'art primitif*, 1930 erschienen war, ist der Gegenstand einer ausführlichen Rezension, die Georges Bataille im vorletzten Heft von *Documents* veröffentlichte. Luquet (1876 – 1965) war Schüler von Marcel Mauss und Lucien Lévy-Bruhl und ein wichtiger Forscher zu Kindheit und Vorgeschichte. Statt wie Luquet von „primitiver“ Kunst zu sprechen, zieht Bataille jedoch den Begriff einer „mutwilligen Änderung“ („*altération volontaire*“) vor. Dieses Anders-Machen sei ein gewalttätiges Eingreifen in eine gegebene Darstellung oder Bildoberfläche. Im Zeitalter des Jungpaläolithikums sei zu beobachten, dass solche „Deformationen“ weniger die Tierdarstellungen als menschliche Figuren betreffen; bei Kindern hingegen richte sich die deformierende Aktivität zunächst

auf die Wand oder das Papier, oft so lange, bis aus diesen Zerstörungsakten eine Figur hervorgehe. Bataille ließ seinen Text mit Malereien der neunjährigen Lily Masson – Tochter von Odette Cabalé und André Masson – und Graffiti aus äthiopischen Kirchen illustrieren, die Marcel Griaule 1930 veröffentlicht hatte. TH

- B18 (205) Helga Eng, *Kinderzeichnen. Vom ersten Strich bis zu den Farbenzeichnungen des Achtjährigen* (= Beihefte zur *Zeitschrift für angewandte Psychologie* 39 [1927], hrsg. v. William Stern und Otto Lipmann), Johannes Ambrosius Barth, Leipzig

„Kröttsch hat die Bedeutung des Kritzelns als Grundvorgang und Verfallssymptom erfaßt; ich finde, daß es in der Zeichenentwicklung des gesunden und normalen Kindes dauernd bis ins achte Jahr hinein eine große Rolle spielt.“ Anders als für ihren Kollegen Wilhelm Kröttsch hatte das Kritzeln der Kinder für die norwegische Kinderpsychologin Helga Eng (1875 – 1966) die Evidenz psychischer Entwicklung. Das „gesunde und normale Kind“ ist Engs Nichte Margrethe, deren zeichnerische Produktion in deren ersten acht Lebensjahren sie beobachtete. Seitdem gehörte Margrethe zu der kleinen Gruppe namentlich bekannter Kinder, deren Zeichnungen für die Kinderpsychologie zur Grundlage oft weitreichender Hypothesen wurden. Am Ende ihrer Studie von 1927 rekapituliert Eng die Parallelisierungen von Kinderzeichnungen, paläolithischer und „primitiver“ Kunst der zurückliegenden Jahrzehnte. Sie teilt die zunehmende Skepsis gegenüber allzu generalisierenden Schlussfolgerungen, sieht aber auch „unstrittige“ Übereinstimmungen – „Schematismus, Durchsichtigkeit, Umklappen, Raumlosigkeit, Mangel an Synthese“. All dies sei begründet in „dem Kinde wie dem Naturmenschen gemeinsamen Zügen“. TH

- B18 (206) *Ausstellung Kinderzeichnungen, Wegleitungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich*, Kunstgewerbemuseum, Zürich, 1930
-

- B18 (207) Paul Germann, „Zeichnungen von Kindern und Jugendlichen aus dem Waldlande von Nord-Liberia“, *Ethnologische Studien* (1929), Verlag der Asia-Major, Leipzig, S. 75 – 89, Tafel VII
-

- B18 (208) *Porza 1/4 – 5* (1929) (Kinderheft), hrsg. v. Werner Alvo von Alvensleben, J. J. Ottens, Berlin, S. 38 – 39
-

- B18 (209) W. [Werner] Plarre, *Die Darstellung der Bewegung in der Kinderzeichnung. Eine entwicklungspsychologische Studie*, Gustav Fischer, Jena 1939

B19

Die S/O-Funktion

Carl Einstein entwickelte die „S/O-Funktion“ (Subjekt/Objekt-Funktion, auch „subobjektive“ Funktion) vor dem Hintergrund des Zusammenfalls der „Substanzenwirtschaft“ sowie der „statischen Perspektive des Seelischen“. Subjekt und Objekt existieren nicht als fixe Entitäten, sondern sind funktional aufeinander bezogen und werden in einem dynamischen Prozess der Aushandlung von Wirklichkeit vermittelt. Kunstwerke sind Auslöser dieser Neufassung sowie temporäre Fixierung von Wirklichkeit. Einstein produziert mit der Formel von der S/O-Funktion ein kunstphilosophisches Pendant zu Paul Klees „Medialgebiet“, das dieser im Zwischenbereich von aktiven und passiven formalen Elementen (Linien und Flächen) verortet. Was hier formale Frage ist, wird bei Einstein ontologisch interpretiert: Medialität ist die Basis jener funktionalen Relationen, deren temporäre Effekte „Subjekt“ und „Objekt“ erst darstellen, am von Machtverhältnissen geprägten Nexus des Aktiven und Passiven, wo *poiesis* und *pathos* ununterscheidbar werden. Die S/O-Funktion ist Einsteins Instrument, um die Kunst aus ihrer Isolierung in der Autonomie der rein ästhetischen Betrachtung zu befreien, um sie wieder dem „Gesamt der Geschichte einzufügen“.

B19 (210) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre, Blatt 39, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 234

die Grundtypen der SO Funktion

[Zeichnung]

das SObjekt

} Coupure

}Coupure

Objekt als Beginn oder als Periferie eines Erlebnisses - dh - Sensoriell oder Imaginativ -

Klassisch S O Gleichgewicht

Cezanne S sensoriell Beginn bei O gestalt - dominante -

Klassisch S conceptiv complet bei O gestalt complet durch Kultur

B19 (211) Carl Einstein, „Gestalt und Begriff“, ca. 1930, Blatt 40, 44, Transkript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 213

B19 (212) Carl Einstein, „Bebuquin II“ [1930er Jahre], Blatt 28, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 36

Verfallen des Körpers. Durchdringung Beherrschung
Aufteilung in den Raum. Vögel und Bäume.

(210–212)

Ekstatiker

Name - Vergangenheit Eltern Identität
(Bordelstr. Blinde.)

Training

Kintoapptour unzucht [?]. er lässt sich schlafend
kintopptonieren.

Pflanzenleben Schlaf zusch [?]

Beginn

Schluss von Vögelei

B19 (213) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre,
Blatt 37, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin,
Carl-Einstein-Archiv Nr. 36

in den metamorfotischen Abenteuern anwachsen
des chaos –

B19 (214) Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Langen,
München 1925 · Staatsbibliothek zu Berlin —
Preußischer Kulturbesitz; Signatur: Ny 7456/100-2

B19 (215) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre,
Blatt 3, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin,
Carl-Einstein-Archiv Nr. 233

Unmöglichkeit der Anpassung
von Sehen u Gestalt

Stil/

gestaltfeindliche Halluzination
und die möglichkeit der coordinierung in die
Perceptionen - also

Produktive

Lob des

lebendigen

Fragments

gegen metaphysische

Lücke an

Totalität -

KW [Kunstwerk]

jede „Darstellung“ ist Fragment
am „Sehen“ gemessen
Die Verwebung des Bildes, der
Darstellung in das Sehen

relative Totalität

Relativierung der Totalitäten

Lücke ausserhalb
der grossen Chok
richtung

Bild als

(212–215)

B19 (216) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre, Blatt 8, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv, Nr. 233

B19 (217) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre, Blatt 13, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv, Nr. 236

B19 (218) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre, Blatt 24, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 233

In S0 sind wechselnde Funktionen, Erbschaft)(eingeschlossen - Frage - wieweit ist eine Gestalt komplex gefasst - welche Seinstiefe besitzt sie - /folgerung auf Stil -/

der Subjektivist nimmt die Stabilität von 0 an resp seine dynamische Belanglosigkeit während § selber ungemein dynamisiert ist der Subjektivist rechnet nur die eigene Reaktion und fragt kaum nach deren Voraussetzungen - er selber macht sich fiktiv - indem er sich der Partner u der Milieus beraubt -

/die Spezialisierung der gestalt - ihre Einseitige durchführung - Gestalt im Raumganzen sehen - das Raumganze wiederum als verdichtete funktion des gemischten Erlebnisraums, nämlich des Wirklichen./

/mit dieser Petrifikation von 0 mindert er den dramatischen Charakter seines Bildes - er zerstört die Grunddynamik von S0 - gerade der enge Subjektivism verarmte das Bild u bewirkte seine Entdramatisierung -/

/die willkürlichen Petrifikation der Personen u Welt eine grausamkeit/

B19 (219) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre, Blatt 32, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 233

Realism	Objektutopischer	
	Geometrischer	
Gestalt	Introverutopischer	} Naturalism -
	Foto	Illusionism
	Gegenstand	

Gestaltprimat u periferische Gestalt
Gestalt als Experiment
Element

Komposition Gestalt oder Formprimat
Gestaltkomplexe -

Zerreissung der S0 Funktion aus socialen Gruenden
Substituierung von S unter 0

das Nicht d'accord Sein - Sehen Darstellen als Protest -
K gegen die Zeit oder Ergänzung
naturwissenschaftlicher Positivism u Romantik -
dagegen

(216-219)

Einsinnige Kulturen u Totalstil
somit geschichtlicher Funktionswechsel der K -

Das Sehen u sein Milieu -

Das Funktions/Energiemaximum einbeziehen = Realism

B19 (220) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre,
Blatt 2, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin,
Carl-Einstein-Archiv Nr. 235

flucht ins Heterogene - in das Nichtdarstellen -
die Steuerung zur Bestimmung der Goetter u Kraefte -
die Angst vor der Identifizierung - diese vollzieht sich
bei den Mystikern vermittelt der Metafer ([unleserlich])
die Ausstrahlung die Metafer, das Heterogene
als Instrument der Identifizierung - S u O
werden metamorphisiert -

die Ausstrahlung des O in die anderen Dinge -
die Metafer als maximaler Ausdruck des Realen
bei stärkster Erregung (siehe Shakespeare Dante)
also ein Selbstschutz gegen übergewaltige Realität -

Metapher } u Totemism
Symbol

die Einheit der seriellen verschiedenen funktionen - über
die Perception hinaus - Totemism als transvisuelles System -
also nicht Einheit der Gestalt - sondern participation
am gleichen Mana { -

B19 (221) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre,
Blatt 5, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin,
Carl-Einstein-Archiv Nr. 235

die Traumserie - ~~trau~~ visionäre fixation - die
perfektion des Traumes zu erreichen - der Traum -
ausschnitt nämlich darstellung der stärksten Choks -
nach Erledigung der Traumserie

Wachzustand - Tendenz zu Objektrealism -
um das Vide aufzufüllen - hygiene des gegensatzes
von hier aus pluralism -
die Anstrengung eine definitive Komplexebildung
zu vermeiden - hier gegensatz zum kranken Maniakern.
also Erledigung u Abreagieren des Choks -
bedeutende Traumtechnik - dh fähigkeit der
Traumvarianten u Mutationen -
Kampf gegen Traumfixation - der vergebliche
Kampf der religiösen Mystiker, die hierzu den
wechsel der Metafer nutzen - dies vergeblich - der
gegenstand Gott - chok bleibt der gleiche -
also fixation der Metaphorik tritt ein - immobilisierung

a mobile metam mutierende Vision - S centriert u
b fixe, gottcentrische constante [Vision]
O=Gott fixiert
a das O wird S angepasst u verstärkt
b das S [wird] O [angepasst] und aufgelöst

Traum u dargestellter Traum - die stabilität
der psychographischen Komplexe u Technik -
das technische Bewusstsein bleibt wach - trotz
manischer Graphik -

(219-221)

B19 (222) Diagramm in: Karl Bühler, *Die Krise der Psychologie* [1927], zweite, unveränderte Auflage, Gustav Fischer, Jena 1929, S. 93 (Reproduktion)

B19 (223) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre, Blatt 5, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 242

Umkehr

angenommen man kommt seinen Reaktionen zu)(- bis zum UB Ego - also neubau der Person vom Collectiv auf und mit destruktioin des Ichs u seiner Erwerbungen u die Geschichte beginnt wieder beim primitiven Collectiv mit der Fassade der accidentalten Erwerbungen -

Geschwindigkeit der Umgruppierung der Person - (auch das Collective macht unsere Person mit aus - ist erheblicher) - da wir handeln u mit der Person die Zusammenhänge wechseln - als unsere relativ unveränderlichen Perceptionen - die einen Teil der relativ passiven Persönlichkeitszonen ausmachen - während die transvisuelle Zone relativ aktiv ist. Trennung von Sehen und Darstellen = Strukturierung u fixierung des Materials gemäss Gesellschaft Person u Intention [?] -

aber die Distanz (gemäss Reaktion) von Sehen u Darstellen sind verschieden - wir überschreiten unsere Perceptionen in der Strukturierung, wir wählen aus u damit wird uns Aussenwelt und Perception problematisch. S/O passive Zonen - Perception Θ bj Welt der Objekte aktive [Zonen] - Strukturierung

B19 (224) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre, Blatt 24, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 248

metaphysische Substanz = Funktionsmitte - worin subobjektive Tendenzen sich einordnen - also es wird dominierend vermittelt und ausgeglichen. also eine Einheit, worin die Poleantinomien dialektisch oder durch die transzendente Paradoxie bezwungen werden. in den transzendentalen Paradoxien Gottes lösen sich ∞ endlich die Gegensätze von Sub u Objekt, von Zahl u Qualität, Intensivem u Extensivem usf.

B19 (225) Carl Einstein, „Bebuquin II“, 1930er Jahre, Blatt 38, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 36

metaphysisches Bordel / im Kloster der Huren / Warenhaus für Seele u Schwanz

Unzensuriert Bordel

Relativ

- nach Aufstand

Folge des Yogatrainings gerade umschlagen in irrsinnigen Geschlechtsdrang als Fase der Zerstörung, der Hinrichtung Vögeln als Selbstopfer -

mit der Liebe stoppt er die Abstraktion - aber auch die Liebe leert u höhlt ihn aus. vergessen in

(222-225)

- B19 (226) Carl Einstein, *Exhibition of Bronze Statuettes*, Blatt 1, 12, 16, Typoskripte · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 110

Die beiden auf der Schreibmaschine geschriebenen und von Einstein handschriftlich mit Tinte korrigierten und ergänzten Blätter gehören zu dem Manuskript eines Vorworts, das 1933 in englischer Übersetzung im Katalog einer Ausstellung zu frühantiken Bronzestatuetten in New York veröffentlicht wurde. Der Text steht erkennbar in Zusammenhang mit Einsteins Arbeit am „Handbuch der Kunst“. Das überlieferte Typoskript beginnt mit dem Satz „Geschichte ist Projektion der Gegenwart“ und geht dann in Überlegungen zur anthropologischen Funktion der Vergangenheit über. Gegen die Behauptung, Geschichte sei ein geradlinig verlaufendes Fortschrittsgeschehen, stellt Einstein den Begriff der „periodischen Regression“. So sei die „Primitivierung der heutigen Kunst“ unmittelbare Folge der Entwurzelung und Mobilisierung der Menschen in der industriellen Moderne. In diesem Sinne sind auch die Ausführungen zum Verhältnis zwischen einer „animistische[n] Jägerkunst“ und der „konservative[n] Kunst“ der Siedler zu sehen. In der frühantiken Kunst sucht Einstein den symbolistischen, „metamorphotischen Stil“ und den „ekstatischen Sprung vom Zeichen zum heterogenen Symbol“. TH

- B19 (227) Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, ca. 1930 – 1937, Blatt 6, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 178

Tatsache, dass die Erzeugnisse des abgespaltenen Denkens oder Dichtens primäre Bedeutung beibehielten.
ich sehe hier einen Infantilism. der primitive Mensch, das Kind ergaenzt seine rudimentäre, schwach entwickelte Wirklichkeit durch Fiktionen. diese [...] füllen die frühe Armut an Realität auf.
Jedes KW [**Kunstwerk**] aber ist ein Ausschnitt. soll dieser aber gelten und den Eindruck eines ganzen Organism erlangen, um überhaupt mit dem Wirklichen konkurrieren zu können, so muss er durch Fiktion gesteigert und ergaenzt werden.
weiter bietet die Fiktion dem Menschen die Illusion, des Realen Herr zu sein. die Alten wollen gleich Kindern weiterspielen. /Flucht aus der Determiniertheit/. so opfern sie das Wirkliche dem Wunsch nach Überlegenheit u versuchen sich selber, nun konservativ sich im kindlichen Spiel zu fixieren.
somit ist alle „Dichtung“ ein Infantilism und tief „reaktionär“, obwohl die Dichter häufig in ~~Opposition~~ sich gegen das gegebene Wirkliche auflehnen u scheinbar revolutionär empfinden.

B19 (228) Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, ca. 1930–1937, Blatt 32, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 178

sie hatten „objektive“ und logische pure Wahrheiten in sozialer Isolierung erdichtet.
also (individual missbraucht)

Abstrakt der Mensch erträgt seine Spiegelung u sich selber nicht mehr

Doppelgänger[unst?] - Schattenverlängerung

B19 (229) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre, Blatt 31, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 228

Handschrift Gestus u Innervation -
Betrachten u Wiederholung der Innervation? }

B19 (230) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre, Blatt 23, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 252

Vorgeschichte I A

- 1 der mensch sperrt sich ab. /daran gebunden/ entwick-
lung der familie u der person. Hass, Konkurrenz, der
enge Klan, die Bildung des ansässigen spiessers,
eigentum u ordnung; man fixiert sein milieu u seine
Vorstellungen
- 2 Schon sehr früh bildung weit verbreiteter Kanons, die
über den stamm hinausgehen. /Internationale praehis-
torische Stile -/ K.[unst] wie etwas antinationales
oder internationales - wahrscheinlich schon Kunstex-
port - im palaeolithikum die Conception der Masse,
dann spaeter die verselbstaendigung der Linie, man ab-
strahiert einen charakteristischen Teil vom optischen
Gesamt.
- 3 sinn der perspektive /eine optische einheit wiederhol-
bare/: einen komplizierten Volumenprozess in auf eine
Ansicht zu integrieren - die statt des vorgangs eine
illusion, welche tiefenreminiszenzen anregt, bietet.
also die bequeme lösung. /ökonomie [unleserlich] wird
ohne bewegungseffort geboten/, die die differenzierte-
ren Seh u vorstellungserlebnisse vereinheitlichen kann

Ornament -

der traumatisch symbolische Teil - die wiederholung -
grafischer automatism u idee fixe der mechanischen
repetition - die flucht vor dem abbild - die graphi-
sche zersetzung /oder Entwicklung/ /die Auflösung des
Inhalts in Zei Sätze von Zeichen/ des gegenständlichen
Symbols durch die manisch somnambule Halluzination -
Traum=mechanik - Wiederholung siehe Reine u somnambule
Besessenheit

(228–230)

B19 (231)

Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre,
Blatt 9, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin,
Carl-Einstein-Archiv Nr. 253

All dies ist Geschichte vom Menschen erzeugter Dinge. vom Menschen, von uns selber wissen wir kaum etwas - wir schliessen auf: Zu aus der folge seiner Erzeugnisse, die nun seine Zeugen sind. dh wir stellen Geschichte Zeitablauf aus erstarrten Dingen her - die wir chronologisch mit mehr oder weniger Sicherheit ordnen. Wenn wir die Geschichte der Erde schreiben, so wissetzen wir ohne weiteres voraus, dass der Einfluss der Menschen auf den von ihnen bewohnten Planeten so gering ist, dass wir diesen überhaupt nicht in Rechnung ziehen. ebenso wenn wir von Physik sprechen, lassen wir den Einfluss des Experimentators ausser acht, wir nehmen an, dass die Prozesse notwendig u fatal auf bestimmte Weise verlaufen, woran der Mensch nichts zu ändern vermag. also um zu dem was wir einen objektiven Fakt nennen, zu gelangen, schalten wir den Experimentator aus, obwohl Physik ohne diesen überhaupt nicht bestände, wohl aber die physikalischen Vorgänge. betrachten wir die genetischen Abläufe - so nehmen wir gleicherweise eine komplette determiniertheit der menschlichen Evolution ohne weiteres an. wir führen in diese makrokosmischen Abläufe nicht die psychischen faktoren

B19 (232)

Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre,
Blatt 20, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin,
Carl-Einstein-Archiv Nr. 253

stellen wir eine unfragliche Gleichförmigkeit bestimmter Kunstgruppen fest, dh wir beobachten das ~~qu~~ Vorhandensein gewisser Konstanten innerhalb bestimmter geschichtlicher Voraussetzungen u Zusammenhänge. Aber Nun beobachten wir, dass alle Geistesgeschichte entweder die der Goetter oder der Menschen ist, dh. wir bildeten für beide Kategorien aus ein bestimmten Gründen einer Sondergeschichte und isolierten Goetter u Menschen vom allgemeinen Naturgeschehen. evident dass solcher Anthropomorphism eine Art Selbstschutz bedeutet; wir isolieren uns, um nicht von der Welt der Objekte absorbiert zu werden, um unsere Stellung als handelnde Subjekte zu behaupten, um überhaupt der Welt bewusst zu werden. denn alles Bewusstwerden eines Dinges, jedes Sehen ~~ist durch~~ erfordert eine Distanzierung. wir beobachten nun, dass alle ~~geistes~~ Geschichte vom Menschen aus äusserst unexakt und vage erscheint. der Vorrat an Tatsachen erscheint verglichen mit der Masse an Deutungen gering. Vielleicht ist die Erforschung des Menschen - da eben die Distanzierung des Menschen zu sich selber ~~die schw~~ ungemein schwierig wenn nicht unmöglich ist, in einer relativ archaischen oder mythischen Fase stecken geblieben; wir wagen kaum mit uns selber zu experimentieren, als ob die Analyse von uns selber unsere Vitalität gefährde. der Mensch bleibt der exakten

(231-233)

B19 (033) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre, Blatt 23, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 259

Levy Bruhl.

frage - wieviel Degeneration

ist in dieser Primitive - die Schätzung der Vernunft als Verteidigung gegen die überlegenen Götter u das zermalmen- de Schicksal - damit anwachsend die Überschätzung des Wollens bis zur technischen Überorganisation.

B19 (234) Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, um 1930, Blatt 17, 18, Typoskripte (Reproduktionen) · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 142

Einsteins Begriff des Wirklichen bezeichnet hier nicht ein objektiv gegebenes oder gar statisches Sein, sondern steht für die irreduzible Komplexität des Lebens, die durch aktive wie mediale Aktion geformt und hervorgebracht, aber niemals fixiert werden kann. Noch in seiner „Monographie“ zu Georges Braque (1934) war Kunst eben diese Aufgabe der Rettung des Realen durch „Gestaltbildung“ zugefallen. Die etwa zur gleichen Zeit verfasste Polemik *Die Fabrikation der Fiktionen* argumentiert nun, dass das mythopoetische Projekt der Moderne gescheitert sei, weil die Intellektuellen nur idiosynkratische Privatmythen hervorgebracht hätten. Die Kunst habe die „träumenden Reste des Individuums vor der Vergesellschaftung“ zu retten versucht, sei aber unfähig gewesen, einen „verpflichtenden Stil“ hervorzubringen. Als „Revolte der Märchen“ hätte sie den Anschluss an die von der Ökonomie bestimmte Wirklichkeit der Massen verloren. Dass die Parameter dieser Kluft sich in der technischen Gesellschaft zunehmend verschieben sollten und die Politik einer ontologischen Öffnung kaum je an Aktualität einbüßt, war in der historischen Zuspitzung der Konflikte in den 1930ern nicht mehr abzusehen. AF

B20

Pornophilie

Als „Pornophilie“ bezeichnete der tschechische Dichter und Sexualwissenschaftler Bohuslav Brouk in den 1930er Jahren ein Begehren, das gegen einen bürgerlich-heteronormativen Begriff von Sexualität gerichtet war. Gemeinsam mit Toyen (Marie Čermínová), Jindřich Štyrský und anderen Prager Surrealisten erarbeitete Brouk provozierende Bilder und Vokabulare einer nicht-reproduktiven, körperlich-animalischen Sexualität. In Abgrenzung zu André Breton, der weiterhin einen heterosexuell orientierten Erotizismus propagierte, war die Prager Pornophilie auf eine metamorphotische Auflösung des Sexuellen aus. Diese sollte zugleich den Ausstieg aus den dualen Mustern von Ehe, Familie und geschlechtlicher Eindeutigkeit ermöglichen. Der Sex „halluzinatorischer Monster“ (Štyrský) vervielfältigt die Erregung und deren Subjekte und bereichert eine um 1930 ohnehin blühende soziale Praxis. Zu dieser gehörte auch die Sexualwissenschaft, wie sie von Magnus Hirschfeld, Max Marcuse, Iwan Bloch, Gregorio Marañón und anderen betrieben wurde.

-
- B20 (235) Jindřich Štyrský, 4 Fotocollagen, in: *Štyrský a Toyen. Preluvu napsal V.[ítězslav] Nezval, Doslov K.[arel] Teige, Fr. Borový v Praze, Prag, Tafeln 70 – 73*
-
- B20 (236) Toyen, Illustration, in: Joseph Delteil, *Don Juan*, Symposion, Prag 1931
-
- B20 (237) Toyen, Illustration, in: *Heptameron novel, Družstevní práce, Prag 1932*
-
- B20 (238) Toyen, Illustration, in: *Erotická Revue I*, 1930 (Reprint: Torst, Prag 2011)
-
- B20 (239) Bohuslav Brouk, *Autosexualismus a psychoerotismus*, Edice Surrealismu, Prag, 1935
-
- B20 (240) Bohuslav Brouk, *O funkcích práce a osobitosti*, Edice Surrealismu, Prag 1939
-
- B20 (241) Oscar Domínguez, Radierung aus: Robert Ganzo, *Domaine*, L.F.P., Paris 1942 · Archiv Marzona, Berlin
-
- B20 (242) André Masson, o. T., Zeichnung, 1930, *Cahiers G.L.M.* 2 (1936), Paris

Okkultismus

Um 1900 konnte der Begriff „Okkultismus“ bereits vieles bedeuten. Ein ganzes Feld alternativer Wissenspraktiken jenseits etablierter akademischer Disziplinen war mit ihm angesprochen. Diese andere Forschung zielte auf das, was der Empirie der Sinneswahrnehmung entzogen ist. Auf Überirdisches, Transhistorisches, nicht mehr ganz Menschliches; auf mediumistische Geisterkommunikation, die Ekstase der Trance, den hypnotischen Schlaf, das automatistische Schreiben, die „primitive“ Magie – der Okkultismus war *das* Sammelbecken esoterischer und parawissenschaftlicher Aktivität und erlebte in den Zwischenkriegsjahren eine besondere Blüte. Namentlich für den Surrealismus waren seine historischen Quellen und aktuellen Spielarten eine Geschäftsgrundlage. Auf ihr ließ sich das Studium des Unbewussten nach psychologisch-psychoanalytischem Muster entscheidend um die gefährlich-schöpferische „Alchemie“ der Mythopoesis erweitern. Im Zweiten Surrealistischen Manifest vom Dezember 1929 rief André Breton in Großbuchstaben zur „TIEFEN, WAHRHAFTIGEN OKKULTATION“ des Surrealismus auf.

-
- B21 (243) Themenheft „Okkultismus“, *Der Querschnitt* 12/12 (1932), hrsg. v. Hermann v. Wedderkop, Propyläen, Berlin
-
- B21 (244) Jean Cocteau, „Opium“, *Der Querschnitt* 10/9 (1930), hrsg. v. Hermann v. Wedderkop, Propyläen, Berlin 1930
-
- B21 (245) Johannes M. Verweyen, *Die Probleme des Mediumismus*, Ferdinand Enke, Stuttgart 1928
-
- B21 (246) T. K. Oesterreich, *Der Okkultismus im modernen Weltbild*, Sibyllen, Dresden 1921
-
- B21 (247) Theodor Wilhelm Danzel, *Magie und Geheimwissenschaften*, Strecker und Schröder, Stuttgart 1924
-
- B21 (248) Émile-Jules Grillo de Givry, *Le musée des sorcières, mages & alchimistes*, Ed. Librairie de France, Paris 1929

Mit seinen Übersetzungen (u. a. von Paracelsus) und Anthologien trägt Grillo de Givry (1874 – 1929) entscheidend zur Renaissance des Okkultismus auch im Umfeld der Avantgarden bei. In seinem „Museum der Hexer, Weisen und Alchemisten“ kommentiert er fast

400 aus entlegenen Quellen zusammengetragene Bilddokumente zu schwarzer Magie (Hexerei, Teufelsbesessenheit), weißer Magie und Kabbala, Astrologie, Divination, hermetischer Philosophie und Alchemie. Wie schon in seiner nicht nur Indien und China, sondern auch Amerika und Ozeanien einbeziehenden *Anthologie de l'occultisme* (1922) postuliert er eine Analogie zwischen dem „europäischen (christlichen) Okkultismus“ und außereuropäischen Glaubensvorstellungen und Praktiken. Liefert der Okkultismus im Umfeld der Bibliothek Warburg wie vielleicht auch bei Carl Einstein Material für eine Anthropologie des (Trans-) Visuellen, so repräsentiert er für Michel Leiris, der den Band 1929 in *Documents* bespricht, eine Wissenschaft vom Menschen in seiner von den verfeimten „niedereren“ Teilen her gedachten psychischen und physischen Totalität. Diese erlaubt es, die Dualismen der Moderne zu relativieren und Lucien Lévy-Bruhls „primitive Mentalität“ in der europäischen Kosmologie selbst zu verorten. IA

B21 (249) Kurt Seligmann, *The Mirror of Magic*, Pantheon Books, New York 1948 · Bibliothek Dr. Stephan E. Hauser

Ein früher Besitzer des *Musée des sorciers*, der großen Sammlung okkultistischer Bilder von Émile-Jules Grillo de Givry, war Kurt Seligmann. Der surrealistische Maler und Illustrator kaufte es 1930 in Paris. Achtzehn Jahre später sollte sein eigenes Buch über die Geschichte der Okkultismus, *The Mirror of Magic* in New York erscheinen. Über die Jahre hatte Seligmann eine stupende Kennerschaft dieser teilweise entlegensten, bis ins 16. Jahrhundert zurückreichenden hermetischen Literatur entwickelt. Dabei war das forschende und sammelnde Interesse keineswegs abgekoppelt von seiner künstlerischen Praxis. Weit mehr als in den okkultistischen Bildtraditionen bloß ein Motivreservoir zu suchen, bediente sich Seligmann an der Geschichte der Magie, um gleichermaßen verloren geglaubte soziale Funktionen der Kunst wie deren quasi-alchemistische Autonomie wiederzugewinnen. Indem er die kulturgeschichtliche Bedeutung der Magie als einer Form des Wissens und der Ermächtigung herausstreicht, baute sich der Künstler Seligmann zugleich einen Begründungsrahmen für die eigene Praxis in der Gegenwart. TH

B21 (250) Oben rechts der Doppelseite: Michel Til, automatische Zeichnung (aus: Theodore Flournoy, *Esprits et Médi-ums*), und Marthe Norgeu, kindliche Kreidezeichnung eines Labyrinths auf einem Trottoir; beides abgebildet in: Nicole Vedres und Jean Selz, „Labyrinthes et méandres“, *Arts et Métiers Graphiques* 66 (1939), AMG, Paris

B21 (251) C. G. Jung, *Das Rote Buch*, hrsg. v. Sonu Shamdasani, Patmos, Düsseldorf 2016

Das Rote Buch von Carl Gustav Jung (1875 – 1961) ist ein persönliches Dokument und Symptom der europäischen Krise zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit mystischen und psychotischen sowie zahlreichen mythologisch-religiösen Anklängen. Entstanden zwischen 1914 und 1930, ist es eine visuell opulente Selbsterkundung „der mythenschaffenden Funktion des Geistes“. Angesichts der Erfahrung von Desorientierung und Selbstaflösung erschien dem Psychologen eine Auseinandersetzung mit der Mythologie als „Untergrund des kollektiven Unbewussten“ erforderlich. Jung, der sowohl Lucien Lévy-Bruhl als auch die viktorianischen

(248–251)

Ethnologen rezipiert hatte, versuchte anhand der später von ihm so genannten „Technik [der] aktiven Imagination“ die „inneren Vorgänge“ seiner Träume, Fantasien und Visionen in Bilder und Skizzen zu fassen. Einer neuen Generation erschloss er damit zugleich die phantasmagorischen Wissensräume der Ethnografie. Dieses medial-delirante Experiment unter dem Eindruck der Krise des Subjekts steht exemplarisch für eine Tendenz der Moderne, medial-kollektive Phänomene konservativen bis reaktionären Politiken zuzuschlagen. *Das Rote Buch* blieb nach Jungs Verfügung fast achtzig Jahre unter Verschluss. AF

Automatismen, Traum, Halluzination, Hypnose

Obwohl sich die Surrealisten auf Sigmund Freud und insbesondere dessen Traumdeutung beriefen, wurde in ihren Kreisen eine Reihe von Konzepten der Medialität aktiviert, die eher zur *Vorgeschichte* der Psychoanalyse gehören und auf kollektivere oder soziale Dimensionen hinweisen. Die Technik des „automatischen Schreibens“ etwa geht zurück auf Pierre Janets Konzept der „psychischen Automatismen“, das um die Jahrhundertwende ähnlich virulent war wie der „Mediumismus“ oder die „Halluzination“. Steht jedoch bei Hypnose, Traum und Automatismen der passiv-mediale Aspekt und damit der Kontrollverlust durch die Ratio im Vordergrund, so impliziert die Halluzination einen Vorgang der Unterscheidung von aktiv und passiv, der nachhaltig verstört. Halluzination wird von Carl Einstein nicht im strikt klinischen Sinne verwendet für endogene Bilder, die – vom Körper losgelöst – ohne Affizierung der Sehnerven von außen entstehen. Vielmehr ist die Halluzination ein Fall von veräußerter Einbildungskraft: „[Der] halluzinative Akt geht über die konventionell fixierte Wirklichkeit hinaus.“

B22 (252) Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Julius Springer, Berlin 1922

B22 (253) André Breton, Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, Au Sans Pareil, Paris 1920, Frontispiz (Reproduktion) · Courtesy Association Atelier André Breton

Der Psychiater und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn (1886 – 1933) vergleicht in *Bildnerie der Geisteskranken* die halluzinativen Wahrnehmungen Schizophrener mit den neuartigen, „völlig unanschaulichen, aber nach logischem Prinzip richtigen“ Annahmen der Mathematiker. Beide gehorchten dem gleichen Prinzip und seien auf ihre Art gültig. Max Ernst, auf den das Buch entscheidenden Einfluss hatte, machte es unter den Surrealisten in Paris populär, die besonders an Prinzhorns Beobachtungen zu „objekt-freien Bildern“ und Halluzinationen anschließen konnten. Im Surrealismus variiert der Begriff der Halluzination das Motiv medialer Zustände jenseits rationaler Kontrolle, das sich im Konzept des „automatischen Schreibens“ manifestierte und eine lange Tradition von medialen Assoziationsexperimenten zur Erforschung der Bewusstseinsstruktur aufgreift. Das erste Buch, das auf die Halluzination als poetische Technik zurückgeht, war *Les Champs magnétiques (Die magnetischen Felder)* (1919) von Philippe Soupault und André Breton. Schon in seinem Titel zog es eine Verbindung zu früheren medialen Techniken wie etwa dem animalischen Magnetismus des Arztes Franz Mesmer (1734 – 1815). AF

- B22 (254) Hans Winterstein, *Schlaf und Traum*, Julius Springer, Berlin 1932
-
- B22 (255) Le Docteur JAF, *L'hypnotisme*, Librairie des connaissances médicales, Paris o. D.
-
- B22 (256) Fritz Grunewald, *Mediumismus. Die physikalischen Erscheinungen des Okkultismus*, Ullstein, Berlin 1925
-
- B22 (257) *Visages du monde, revue mensuelle* 63 (1939), Visages du Monde, Paris (Le rêve dans l'art et la littérature)
-
- B22 (258) Dr. Schatzmann, *Rêves et hallucinations*, Vigot frères, Paris 1925
-
- B22 (259) Ferdinand Morel, „Les hallucinations monoculaires du delirium tremens“, *L'Encéphale. Journal de neurologie et de psychiatrie* 27/5 (1932), G. Doin, Paris
-
- B22 (260) Pierre Quercy, *L'hallucination. Études cliniques*, Félix Alcan, Paris 1930
-
- B22 (261) Pierre Quercy, *Les hallucinations*, Félix Alcan, Paris 1936

Obwohl „Halluzination“ ein „mittelmäßiges, geschichtsloses Wort“ sei, teilt der Psychologe und Neurologe Pierre Quercy (1886 – 1949) gleich zu Beginn seines schmalen Bandes *Les hallucinations* die seit dem frühen 19. Jahrhundert gültige „perfekte, scholastische Definition“ mit: Im Unterschied zur „Perzeption“ (das Objekt ist vorhanden, und man sieht es) und zur „Idee“ (das Objekt ist abwesend, und man denkt es) ist die „Halluzination“ die paradoxe Vision eines Abwesenden. Für Max Ernst wie für andere Surrealisten gehörte sie zum heuristischen Repertoire des „experimentellen Träumens“ (Tristan Tzara). Aber wohl kein anderer Theoretiker hat so sehr auf die kritische Reflexion des „halluzinativen Intervalls“ gesetzt wie Carl Einstein. Vor allem bemüht er sich um die Unterscheidung zwischen einer vereinzelnenden und einer kollektivierenden „Halluzination“, zwischen „autistischen“ und „primitiven“ Formen der Virtualisierung des Objekts. Aber anders als bei einem Kliniker wie Quercy zielt Einsteins Halluzinationsdiskurs nicht auf Übersicht und Klassifizierung des Phänomens, sondern auf eine verunsichernde, jede „Organisation“ destabilisierende „Gestaltbildung“. TH

- B22 (262) Yves Tanguy, *Mère des rêves* [1930], *Cahiers G.L.M.* 7 (1938), GLM, Paris

Die Themenausgabe zum „Traum“, die André Breton als siebtes der *Hefte* im Verlag des Typografen und Dichters Guy Lévis Mano im März 1938 herausgab, versammelte klassische und neueste Traumerzählungen, von Georg Christoph Lichtenberg bis Michel Leiris. Zwischen die Texte der Anthologie wurden Illustrationen von Albrecht Dürer, aber auch von jüngeren und älteren surrealistischen Künstlerinnen und Künstlern wie Jacqueline Breton, Remedios Varo, Max Ernst, André Masson, Wolfgang Paalen und

Kurt Seligmann gestreut. Wichtigster Mitarbeiter Bretons bei diesem Unterfangen war der Schweizer Essayist und Literaturwissenschaftler Albert Béguin, der gerade eine Dissertation über den Traum in der deutschen Romantik und der modernen französischen Dichtung abgeschlossen hatte. In seiner Einführung beschwört Béguin im Rückgriff auf Paracelsus den Traum als Medium, durch das sich der „moderne Mensch“ aus seiner Vereinzelung und Selbstbezogenheit befreit. Im Zustand der Dezentrierung, bedingt durch eine neue Wahrnehmung der „Welt der Dinge“, so Béguin, werde die Unterscheidung von innen und außen hinfällig. TH

B22 (263) Salvador Dalí, „Visage paranoïaque“, in: *Le Surréalisme au service de la révolution 3* (1931), S. 39, (Reprint: Editions Jean Michel Place, collection complete, Paris 2010)

Salvador Dalí, wie auch der von ihm inspirierte Psychoanalytiker Jacques Lacan, beschreiben die Paranoia als Assoziationswahn mit systematischer Struktur. Der surrealistische Maler entwickelte daraus seine „kritisch-paranoische“ Methode. Doppelte Vorstellungs- beziehungsweise Vexierbilder führen zu einem „délire de l'interprétation“, dessen Oszillieren zwischen Projektion und Introjektion, Interpretation und Halluzination eine produktive Bewusstseinskrise auslösen soll. Ausgangspunkt von Dalís „Methode“ war eine „zweideutige“ Darstellung afrikanischer Figuren vor einer Hütte, in der er ein im Stil Picassos gemaltes Porträt zu erkennen glaubte. Dalí: „Im Verlauf einer Studie, bei der mich die Gesichter Picassos, besonders die der schwarzen Periode, einfach nicht loslassen wollten, suche ich in einem Haufen von Papieren nach einer Adresse; dabei fällt mir plötzlich die Reproduktion eines Gesichtes ins Auge, eines völlig unbekanntes Gesichtes, das mir wie eines von Picasso erschien. Mit einem mal verblasst dieses Gesicht, und ich werde mir der Täuschung bewusst. Dank der Analyse jenes paranoiden Bildes erkenne ich über eine symbolische Interpretation all die Ideen wieder, die dem Anblick des Gesichtes vorausgegangen waren.“

AF

Bildraum der Biologie

Insbesondere Annahmen über Entwicklungs- und Vererbungsgesetze spielten in die ideologischen Ausformulierungen quasi-naturwissenschaftlicher Begründungsmodelle für moderne Gesellschaften seit dem späten 19. Jahrhundert hinein. Darüber hinaus warf etwa das Studium von Tiergesellschaften die Frage nach der biologischen Determiniertheit und der „organischen Einheit“ menschlicher Kollektive auf. Von der Biologie wurde erwartet, den allseitig beklagten Verlust sozialer Bindekräfte zu kompensieren. Das ideologische Resultat aber tendierte zur Apologetik von Kapitalismus und Kolonialismus oder war konservativ und romantisch-antikapitalistisch. Die Biologie stand aber auch für das Versprechen des Monismus und eines nicht-dogmatischen, anti-reduktionistischen Materialismus. Seit dem späten 19. Jahrhundert gesellten sich zur sozialdarwinistischen Anwendung biologischer Kategorien (die Grundlage der Phantasmen von Eugenik und Rassenhygiene) zunehmend morphologische, vitalistische und organizistische Konzepte. Um 1930 geht ein ideologisch-politischer Riss durch die Konstellation von Lebenswissenschaften und Lebensphilosophie: Arbeiten Konzepte von „Ganzheitlichkeit“ der biologischen Normierung imaginierter Kollektivkörper zu? Oder ermöglicht der Holismus gerade die Entgrenzung des Anthropomorphismus und seiner Körperstandards?

-
- B23 (264) Jean Rostand, *L'évolution des espèces. Histoire des idées transformistes*, Hachette, Paris 1932
- B23 (265) Étienne Rabaud, *Le Transformisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1931
- B23 (266) Édouard Monod-Herzen, *Formes définies. Forme et fonctionnement. Des Cristaux à la matière vivante* (= *Principes de Morphologie générale*, Bd. 1), Gauthier-Villars, Paris 1927
- B23 (267) Jean Rostand, *La nouvelle biologie*, Fasquelle, Paris 1937
- B23 (268) Jean Rostand, *Les Chromosomes. Artisans de l'hérédité et du sexe*, Hachette, Paris 1928
- B23 (269) Jean Rostand, *Du germe au nouveau-né*, Fasquelle, Paris 1933
- B23 (270) Jean Rostand, *La vie et ses problèmes*, Flammarion, Paris 1939

- B23 (271) Émile Guyénot, *La variation & l'évolution. Tome I La variation*, Gaston Doin, Paris 1930 (= *Encyclopédie scientifique*, hrsg. v. Édouard Toulouse)
- B23 (272) Émile Guyénot, *La variation & l'évolution. Tome II L'évolution*, Gaston Doin, Paris 1930 (= *Encyclopédie scientifique*, hrsg. v. Édouard Toulouse)
- B23 (273) Étienne Rabaud, *La Matière vivante et l'hérédité*, Les Editions Rationalistes Ch. Rieder, Paris 1937

Viele der Überlegungen Carl Einsteins zur nicht-linearen Evolution von Kunststilen, zu Sprüngen und Mutationen in kulturellen Entwicklungen hatten ihre Grundlage jenseits der einschlägigen Fachliteratur zu Kunst und Kunstgeschichte. In Einsteins Notaten finden sich Spurenelemente der biologischen und zoologischen Diskurse der Zeit, zu Theorien der Morphogenese und Embryogenese, zur Rolle von Milieu und Zufall, zu molekularen Strukturen, Funktionen und Dynamiken. Mit diesem Interesse an Diskussionen über die Konstitution und Genetik des Lebens stand Einstein nicht allein. Wie präsent die Lebenswissenschaften in der öffentlichen Wahrnehmung der Zwischenkriegsjahre gewesen sein müssen, lässt sich für Frankreich etwa daran zeigen, mit welcher Frequenz Biologen wie Jean Rostand oder Étienne Rabaud ihre Bücher veröffentlichten. (Bio-)ästhetische Aspekte der Sorte „schöpferisches Leben der Formen“ (Albert Brachet) machten Debatten um die Zukunft des Lamarckismus und des Vitalismus auch für die Kunst anschlussfähig. Ganz abgesehen davon, dass die Ideologien des Imperialismus und des Faschismus in doktrinärer Unverfrorenheit mit biologistischen Theoremen und Sprachbildern ausgestattet waren. TH

-
- B23 (274) Aldous Huxley, *After Many a Summer Dies the Swan*, Avon Books, New York 1939

In diesem Roman beschreibt Aldous Huxley (1894 – 1963), Autor des epochalen Werkes *Schöne neue Welt*, wie ein Arzt und ein Millionär auf der Suche nach Unsterblichkeit in das Anwesen eines Mannes einbrechen, dem es gelungen ist, sein Leben um 200 Jahre zu verlängern. Zu ihrem Entsetzen und ihrer Belustigung stellen sie fest, dass er zu einem Affen ausgewachsen ist. Huxley gründete diese Handlung auf der zoologischen Theorie der „Neotenie“. Sie behauptet bei der menschlichen Spezies den Erhalt jugendlicher Morphologie und entsprechender Verhaltensmerkmale und wird seit ihrer Einführung durch Émile Devaoux und Lodewijk (Louis) Bolck in den 1920er Jahren bis heute wissenschaftlich diskutiert. Was demnach den Menschen biologisch auszeichne, sei keine wie immer geartete „fortgeschrittene“ Stufe der Evolution gegenüber einem vermeintlich vorangegangenen Zustand, sondern eine evolutionäre Hormonbremse, die ihn in einem embryo-nahen Zustand festhalte. An die Neotenie-Theorie knüpften sich besonders in der deutschsprachigen Welt verschiedenste anthropologische Mutmaßungen. Darunter ist die Definition des Menschen als eines „Mängelwesens“ des konservativen Anthropologen und Philosophen Arnold Gehlen die wohl bekannteste. AF

-
- B23 (275) Albert Brachet, *La vie créatrice des formes*, Félix Alcan, Paris 1927

Für den Kunsthistoriker Henri Focillon (1881–1943) war Kunstgeschichte das Gegenteil einer linearen Evolution von Stilen und Werken. Der international bewunderte Gelehrte war an Anachronismen wie an sprunghaften Entwicklungen und Latenzphasen interessiert. Schon der Titel seines bekanntesten Buches, *La vie des formes* (1934), deutet an, dass „Formen“ für Focillon mobil und aktiv, ja, auf geradezu ekstatische Weise lebendig sind. Die Selbsttätigkeit der Formen produziert eine letztlich menschenunabhängige und von allen mimetischen Aufgaben entbundene Morphologie. Gegen ein standardisiertes Bild vom menschlichen Körper, wie es in der bildenden Kunst immer noch vorherrsche, setzt er auf neue Medien, besonders die filmische Erkundung von „Pflanzen, Tieren und Muscheln“. Allerdings hält Focillon, indem er die Begriffe Form und Leben verbindet, auch am Begriff der Rasse fest; zwar tut er dies unter anderem, um den Deutschen ihren barbarischen Nationalcharakter nachzuweisen; doch begeistert er sich ebenso für die unkalkulierbaren Interaktionen von „Milieu“ und „Rasse“ als Formereignis. TH

Karl Blossfeldts *Urformen der Kunst*, ein Buch mit vergrößerten Nahaufnahmen von Pflanzendetails, erschien erstmals 1928 auf Betreiben des Galeristen Karl Nierendorf. Walter Benjamin rezensierte es unmittelbar nach der Veröffentlichung. In den Straußfarn- und Schachtelhalm-Makroansichten begegneten Benjamin „älteste Säulenformen“ und „Totembäume“: „Aus jedem Kelche und jedem Blatte springen uns innere Bildnotwendigkeiten entgegen, die in allen Phasen und Stadien des Gezeugten als Metamorphosen das letzte Wort behalten.“ Das Verfahren seiner Pflanzenaufnahmen hatte der Kunstlehrer Karl Blossfeldt (1865–1932) bereits um 1900 als Lehrmittel im Rahmen der Kunstgewerbepädagogik entwickelt. Franz Roh verglich Blossfeldts Fotografien mit Max Ernsts *Histoire naturelle*; beide würden wie „eine mythische Natur- und Schöpfungsgeschichte wirken“. Wie groß die Resonanz auf *Urformen der Kunst* unter den Zeitgenossen war, verdeutlichen nicht nur die rasch aufgelegten Folgebände und Neuauflagen, sondern auch die visuell-argumentativen Verwendungen des Buches. *Urformen*-Fotografien illustrierten etwa Georges Batailles Essay über die „obskure Intelligenz“ und obszöne Sexualität der „Sprache der Blumen“, erschienen 1929 in *Documents*. TH

B23 (281)

Jakob von Uexküll, G. Kirszat, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten* (= *Verständliche Wissenschaft*, Bd. 21), Julius Springer, Berlin 1934

Jakob Johann von Uexküll (1864 – 1944) war ein Biologe und Philosoph, der eine vollständigen Neubegründung der modernen Biologie in den Begriffen einer Biosemiotik und rund um den Bezug eines Organismus zu seiner Umwelt anstrebte. Uexküll nahm nicht nur den Organismus selbst in den Blick, sondern dessen Wechselverhältnis zur Umwelt in seiner Gesamtheit, als unteilbares Ganzes. Er postulierte eine unendliche Vielfalt der Wahrnehmungswelten, zwischen denen, Seifenblasen vergleichbar, keinerlei Kommunikation möglich sei. Beginnend mit seinem 1920 erschienenen Hauptwerk *Theoretische Biologie* spekulierte er über die Möglichkeit, seine Umwelttheorie zur Grundlage einer organistischen Staatsauffassung zu machen. In *Staatsbiologie* (1933) entwirft er die antidemokratische Vision eines „gesunden“ Volkskörpers aus zellenhaften, von einem Monarchen in der Rolle eines Hirnzentrums integrierten Einheiten. Er attackiert vermeintliche biologische Travestien und Pathologien der kapitalistischen Demokratie in der Weimarer Republik sowie das Problem der „Parasiten“ und den vergifteten Einfluss der Presse. Etliche, wenn auch nicht alle Vorstellungen Uexkülls fügten sich in die Ideologie der Nationalsozialisten. AF

B23 (282)

Étienne Rabaud, *Phénomène social et sociétés animales*, Félix Alcan, Paris 1937

Seit dem späten 19. und bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts mehren sich die Vergleiche zwischen Insektengesellschaften und sogenannten „primitiven“ Kulturen. In rassistischer Ranküne ließen manche Autoren den Vergleich zwischen den Entwicklungsständen gar zu Ungunsten der indigenen Kulturen ausfallen. Zoologen wie Alfred Espinas und Étienne Rabaud befragten am Beispiel der Insekten die elementaren Formen einer jeden sozialen Morphologie. Der „entomologische Primitivismus“ (Julien Bondaz) der Zeit um 1930 gipfelte in Fantasien über urzeitliche Rieseninsekten und die Insektolatrie vorgeschichtlicher Kulturen. Georges Bataille und Roger Caillois waren ebenfalls interessiert an tiergesellschaftlichen Theorien, wenn auch unter unterschiedlichen Vorzeichen. Caillois' Monismus, in dem Menschen und Insekten sich eine Welt teilen, richtet sich gegen jeglichen sozialen Utilitarismus. Zwar träumt auch Bataille von Selbstausslöschung und morphologischer Regression, doch bestimmt er die Grenze zwischen Menschen und Tieren scharf: Gerade an der menschlichen Öffnung zum Tod und den damit einhergehenden Affekten, die der Verausgabung und dem Luxus zugrunde liegen, trennen sich die Wege. TH

B24

Künstlerische Forschung: Ethnologie, Archäologie, Physik

Das ethnologische Interesse unter Künstlerinnen und Künstlern war in den 1930er und 1940er Jahren nicht mehr auf formal-ästhetische Anleihen und die Aussicht auf primitivistische Fremderfahrungen beschränkt. Für Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann, Eva Sulzer, Alice Rahon, Miguel Covarrubias und andere bildete die wissenschaftliche Arbeit im Feld eine Möglichkeit, die eigene künstlerische Produktion zu vertiefen und zu erweitern. So war die Gruppe, die sich in Mexiko zwischen 1942 und 1944 um Paalens Zeitschrift *Dyn* organisierte, überzeugt, dass präzise Forschung und ästhetisch geleitetes Eintauchen in indigene Kulturen kein Widerspruch sein müssen. Gegen den surrealistischen Marxismus Bretons wurde „eine wahrhaft revolutionäre Fusion von moderner Wissenschaft, Kunst und Philosophie“ (Paalen) gesucht. Damit schloss man auch an die Ethnologisierung der Kunsttheorie an, wie sie in den Zeitschriften *Documents*, *Minotaure*, *Cahiers d'art* und *Mexican Folkways* entwickelt worden war.

B24 (283) Miguel Covarrubias, *Mexico South. The Isthmus of Tehuantepec* [1945], Cassell and Co., London et al. o. D.

B24 (284) Miguel Covarrubias, *Island of Bali*, with an album of photographs by Rose Covarrubias, Alfred A. Knopf, New York 1937

Miguel Covarrubias (1904 – 1957) verkörperte eine erstaunliche und zukunftsweisende Auffassung darüber, was ein Künstler im 20. Jahrhundert alles sein konnte, ohne sich zu verleugnen oder zu verlieren. Der Spross einer wohlhabenden mexikanischen Familie war kommerzieller Illustrator, Maler von Wandbildern, Museologe, Anthropologe, Archäologe, Sammler präkolumbianischer Kunst, Schriftsteller, Soziologe und Antikolonialist. Der virtuoson Leichtigkeit und dem unterschwelligem Humor verdankten Covarrubias' Illustrationen im New York der 1920er Jahre ihren großen Erfolg. Diese ästhetischen Qualitäten gingen auch nicht verloren, als der Künstler sie seit den 1930er Jahren immer expliziter in den Dienst anthropologischer Unternehmungen stellte. Beispiele dieser in ihrer Mischung aus kritischer Reflexion, literarischer Erzählform, ethnologischer Ambition und visueller Originalität einzigartigen Praxis sind die Bücher über Bali und den Isthmus von Tehuantepec. Beide sind auf ausgedehnten Reisen mit Rose Covarrubias, einer ehemaligen Broadwaytänzerin und Fotografin, entstanden. Weder in Bali noch in Südmexiko war

(283–284)

das Interesse Covarrubias' an den lokalen Kunsttraditionen von der jeweiligen politischen-ökonomischen Gegenwart zu trennen.
TH

B24 (285) Arlette Seligmann, Kurt Seligmann vor einem Gitksan-Totem, British Columbia, 1938, Fotografie (Reproduktion) · Courtesy The Seligmann Center at the Orange County Citizens Foundation

B24 (286) Kurt Seligmann, „Le MÂT-Totem de Gédem Skanish (Gyadem Skanees)“, *Journal de la Société des américanistes* (NOUVELLE SÉRIE) 31/1 (1939), hrsg. v. Société des américanistes, Paris, S.121 – 128 (Reproduktion)

B24 (287) Man Ray, Fotografie einer von Denise Paulme und Deborah Lifchitz in Mopti, Sudan, gefundenen Maske, in: Michel Leiris, „Bois rituels des Falaises“, *Cahiers d'art* 11/6 – 7 (1936), hrsg. v. Christian Zervos, Éditions Cahiers d'art, Paris, S. 192 – 196

Der Artikel über die rituellen Holzschnitzereien des Volks der Dogon aus dem Bandiagara-Felsmassiv im heutigen Mali (damals Französisch-Sudan) ist ein gutes Beispiel für die enge Zusammenarbeit von Ethnologinnen, Literaten und bildenden Künstlern in den 1930er Jahren. Diese Kooperationen konnten bis zur Ununterscheidbarkeit der jeweiligen disziplinären Positionen gehen. Denn wer hat hier an der Wissensproduktion den größten Anteil? Der zwischen Ethnologie, Literatur und Kritik pendelnde Michel Leiris, der als Autor des Artikels zeichnet? Der Fotograf, Autor und Maler Man Ray, der die in elegantes Licht gesetzten Bilder der Dogon-Skulpturen und -Masken beiträgt? Oder die Linguistinnen und Ethnologinnen Deborah Lifchitz und Denise Paulme, die sämtliche dieser Objekte bei ihrer Feldforschung für das Musée d'Ethnographie du Trocadéro sammelten – teilweise, wie Leiris schreibt, indem sie einige der tief in der Erde vergrabenen Holzarbeiten mit den eigenen Händen exhumierten? Gemeinsam dürfte allen das Erstaunen darüber gewesen sein, dass eine vermeintlich „materiell chaotische Welt“ wie die der Dogon das „Theater einer angesehenen Kultur“ sein könne. TH

B24 (288) Alice Paalen [Rahon], *Brush-Drawing*, und Wolfgang Paalen, *Polarités chromatiques*, 1942, in: *Dyn* 2 (Juli-August 1942), S. 40 – 41 hrsg. v. Wolfgang Paalen, Mexico City · Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

B24 (289) Wolfgang Paalen, „Totem Art“, in: *Dyn* 3 (Herbst 1942), S. 7 ff., hrsg. v. Wolfgang Paalen, Mexico City · Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Dyn war eines der programmatisch und ästhetisch beeindruckendsten *little magazines* der Avantgarde der frühen 1940er Jahre. Der Maler und Theoretiker Wolfgang Paalen richtete die sechs veröffentlichten Hefte von Mexiko-Stadt aus an die Welt. Nicht zuletzt kündigte er mit *Dyn* Breton und dem Surrealismus die

(284–289)

Gefolgschaft auf. Aus dieser Assoziation löste sich Paalen, indem er zum einen Bretons Marxismus angriff und zum anderen mit großem Nachdruck die Konvergenz von Kunst, Naturwissenschaft und Anthropologie betrieb. Gemeinsam mit seiner Frau, der Künstlerin Alice Rahon, und der Fotografin und Mäzenatin Eva Sulzer (alle zeitweise verbunden in einer *ménage à trois*) und ergänzt vor allem um den Dichter César Moro und den Redaktionsassistenten Edward Renouf entstand im mexikanischen Exil ein faszinierendes Amalgam aus Poesie, Malerei, Fotografie, Archäologie, Ethnografie und naturwissenschaftlichen Ansätzen. Antriebsfeder war Paalens Erwartung, „dass Kunst uns mit unserer prähistorischen Vergangenheit wiedervereinigt“ und zugleich „präfiguriert, was sein könnte“. TH

B25

Die Geste – „ein Pfeil in *slow motion* durch Jahr- hunderte der Evolution“: Sergei Eisensteins *Methode*

In seinem Manifest „Montage der Attraktionen“ von 1923 kündigte der Regisseur und Filmtheoretiker Sergei Eisenstein die Zerlegung einer „illusionistischen Abbildung“ durch eine Kette „realer Produktionen“ an: Der Zuschauer sollte in einem „Schaulaboratorium“ einem direkten „sinnlichen“ Schock ausgesetzt werden. Die Montage war für Eisenstein kein bloßes ästhetisches Verfahren, sondern eine ekstatische „Methode“ der Verkettung *psychischer Äquivalente*. Es war aber auch eine „Methode“ theoretischen Schreibens, die Eisenstein als „polystilistisch“ einem Autorenstil und System kritisch gegenüberstellte. Das Fragment gebliebene, 2.500 Seiten fassende Konvolut *Methode (Metod, 1932 – 1948)* schreibt daher keine Geschichte der Kunst, sondern eine des „sinnlichen Denkens“: eine Geschichte der Gesten, in der „die Funktion des Tastens, des Umfassens mit der Hand in eine Funktion des Auges übergeht“. Am Ende einer Sequenz von vier Zeichnungen zerlegt Eisenstein die Kunstgeschichte in einer mäandernden Kartografie, deren Figurenkonstellationen einer „konkaven“ und „konvexen Linie“ folgen: *Akte* des Formens und Geformt-Seins, des Greifens und Ergriffen-Seins, des Begreifens und Begriffen-Seins prägen in unterschiedlichen historischen Epochen diese *évolution regressive* der Kunst.

B25 (290) Sergei Eisenstein, *Zur Geschichte der Kunst*, Manuskripte aus dem Bestand des Muzej Kino (Reproduktion) · Courtesy Eisenstein-Kabinett, Moskau, Blatt 1

B25 (291) Sergei Eisenstein, *Zur Geschichte der Kunst*, Manuskripte aus dem Bestand des Muzej Kino (Reproduktion) · Courtesy Eisenstein-Kabinett, Moskau, Blatt 2

Volumen - Raum

Das Volumen und der Raum haben eine gemeinsame Wiege - das Kontervolumen [*kontrob'em*]

[Zeichnung 1]

so über die Hand

<noch mehr über das Plasma [Zeichnung] >

(290–291)

B25 (292) Sergei Eisenstein, *Zur Geschichte der Kunst*, Manuskripte aus dem Bestand des Muzej Kino (Reproduktion) · Courtesy Eisenstein-Kabinett, Moskau, Blatt 3

„Gestisch“ gesehen

[Zeichnung 2]

(Piranesi nicht vergessen
diesen illusorischen Archipenko)

In der 1. Zeichnung weiß die Hand nicht, dass sie ein Volumen abtastet oder einen Raum umfängt. Wir wissen, dass die Funktion des Tastens, des Umfassens mit der Hand in eine ebensolche Funktion des Auges übergeht

Hier ist sie jünger und sollte deshalb

1. Eine Phase davon irgendwo bewahrt haben
2. Diese Phase anschaulich machen

B25 (293) Sergei Eisenstein, *Zur Geschichte der Kunst*, Manuskripte aus dem Bestand des Muzej Kino (Reproduktion) · Courtesy Eisenstein-Kabinett, Moskau, Blatt 4 [Zitat von Puschkins *Der Eherne Reiter. Eine Petersburger Erzählung* übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, leicht modifiziert]

„Belagerung! Sturm! Die Wellen brachen
Wie Diebe durch die Fenster; Nachen
Zerschlagen Scheiben, windumprallt:
Fischstände gleiten durch den Spalt;
Trümmer von Hütten, Balken, Dächer [...]“

[Wellenlinien]

Nachen
Wellen
Scheiben

NB: Die Bewegung
abgleichen mit dem Buch
„Segel und
Wellen“

[Wellenlinien]

B25 (294) Sergei Eisenstein, „Montage der Attraktionen“, *LEF – Levyi Front Iskusstv* (Linke Front der Künste) (1923), hrsg. v. Vladimir Majakovskij und Ossip Brik, Moskau, S. 70 – W75 (Reproduktion)

Für Eisenstein waren „Attraktionen“ elementare Reize, die unmittelbare wie archaische Reaktionen provozieren: die „Bewegungsprimitiva“. Sein berühmtes Theater-Manifest „Montage der Attraktionen“ präsentiert – auch auf der Ebene der Typografie – eine exzentrische Durchquerung des klassischen Theaterraums. In *Methode* kehrt der Zirkus unter dem Aspekt der „Reminiszenz“ eines vergangenen evolutionären Stadiums wieder: Schweben, die Übung im aufrechten Gang, die Attraktion der ursprünglichen Elemente Feuer, Wasser, Erde, Luft. EV

B25 (295) Jean d'Udine, *L'art et le geste*, Felix Alcan, Paris 1910 · Elena Vogman

Die Kunst ist eine Geste: die synästhetische „Übertragung“ aus der Sphäre des Unsichtbaren und des Nichtwissens in die einer unmittelbaren Empfindung. Jean d'Udines Kunsttheorie spannt den Bogen zwischen der Makroebene der „rhythmischen

(292–295)

Erziehung“ von Émile Jaques-Dalcroze und der mikrobiologischen Ebene der Wissenschaftsphilosophie von Félix Le Dantec, der von rhythmischen „Resonanzen der Kolloide“ in einer Zelle sprach. Eisenstein interessierte der Schwellengang von *L'art et le geste* zwischen „der subtilen ästhetischen Sensibilität“ und einem „in seiner Aufrichtigkeit beinahe erschreckenden Materialismus“. EV

B25 (296) Raoul Francé, *Die technischen Leistungen der Pflanzen*, Veit & Comp., Leipzig 1919 · Elena Vogman

Die Pflanze ist ein Produzent: Sie hat „Werkzeuge, die Werte schaffen“, sie verbindet das Prinzip der Ökonomie der Mittel mit ästhetischen Formierungsprozessen. Der Mikrobiologe, Natur- und Kulturtheoretiker Raoul Francé setzt einen pflanzenvitalistischen Ansatz für eine „vergleichende Methode der objektiven Philosophie“ in einer Weise ein, die auch die „unbewusste Nachahmung“ der Pflanzenformen in der industriellen Produktion – von der Architektur bis zu Kriegswaffen – zur Evidenz bringt. EV

B25 (297) Karl von Frisch, *Über die „Sprache“ der Bienen. Eine tierpsychologische Untersuchung*, Gustav Fischer, Jena 1923

Die Bienen verwenden eine komplexe Choreografie, die nicht lediglich „Begleiterscheinung“, sondern selbst das Mittel einer überlebenswichtigen Kommunikation ist. Karl von Frisch beschreibt, wie die Bienen mittels „Rundtanz“, „Schwänzeltanz“ oder „Zittertanz“ einander über Futterplätze informieren. In dieser topologischen „Mise-en-scène“, wie Eisenstein sie später mit Blick auf die Bewegungen der Schauspieler vor der Kamera nennen wird, spielen nicht nur Instinkte der Bienen eine Rolle, sondern auch eine „Tanzlust“, die von Frisch in einer Reihe von Experimenten mithilfe von Markierungen der Bienenbewegungen beobachtet. EV

B25 (298) Sergei Eisenstein, Seiten aus dem Ordner „Die drei Wale. Ornament“, *Methode* (1932 – 1948) (Reproduktionen) · Courtesy RGALI, Moskau

Die Parallele zwischen Dichtung und Kino sah Eisenstein in deren synästhetischem Potenzial: Durch Bewegung semantischer und rhythmischer Qualitäten können sie die Ebenen des Visuellen und Akustischen trennen oder eine „unmittelbare Simultaneität zwischen Darstellung und Ton“ erzielen. In einer Sequenz von elf Seiten, die er fast kommentarlos in *Methode* eingefügt hat, überträgt er diese „ekstatische“ Verschiebung (*sdvig*) von einer Ebene in die andere: Es ist eine lautbildliche Wellenlandschaft, die zwischen Wort und Linie, Semantik und Gestalt, Bewegung und Laut nach sinnlichen Beziehungen jenseits des arbiträren Zeichens sucht. EV

- B25 (299) Sergei Eisenstein, „Die Grafik der Vertikalmontage für den Film Aleksandr Nevskij mit den Ebenen ‚Einstellung‘, ‚Musik‘, ‚Komposition‘ und ‚Geste‘“, 1940, in ders., *Neravnodušnaja priroda*, Bd. 2, Muzej Kino, Moskau 2004

Die Ton- und später auch die Farbfilmontage bezeichnet Eisenstein als „Vertikalmontage“: eine bewegte Simultaneität von Bildern, Tönen und grafischen Elementen, die zusammen eine synästhetische „Geste“ erzeugen. In dieser Geste bezieht das Werk eine Position zur Wirklichkeit. Wenn das „Montagedenken“ nach Eisenstein „nicht von den allgemein-ideellen Grundlagen des Denkens“ zu trennen ist, so stellt die Vertikalmontage sinnlicher Formen eine „Denkform politischer Wirklichkeit“ dar. EV

- B25 (300) Lucien Lévy-Bruhl, *Pervobytnoe myslenie* (Mentalité primitive), hrsg. v. Nikolaj Marr, Ateist, Moskau 1930 · Elena Vogman

Die philosophische Ethnologie von Lucien Lévy-Bruhl erschien 1930 in Moskau im Verlag Ateist, herausgegeben von Nikolaj Marr, einem georgisch-russischen Sprachwissenschaftler, Archäologen und Paläontolinguisten. In seiner „Neuen Lehre von der Sprache“, der Japhetologie, begründete Marr den Ursprung der Sprache in der Geste. Das „Nachleben“ (*pereživanie*) dieser ursprünglichen „linearen Sprache“ untersuchte er in den lebenden Sprachen des Kaukasus. Marrs paläontologischer Ansatz durchzieht Eisensteins Theorie. In *Montage* assoziiert dieser die Vorlesungen Marrs mit der Lektüre von Joyce' *Ulysses*: mit ihrer Vielsprachigkeit, der Polyphonie eines Gedankens, den Peripetien eines Wortes, letztlich einer vertikal montierten Reihe „widersprüchlicher und gegensätzlicher Erscheinungen“. EV

- B25 (301) Franz Doflein, *Lehrbuch der Protozoenkunde. Eine Darstellung der Naturgeschichte der Protozoen mit besonderer Berücksichtigung der parasitischen und pathogenen Formen*, G. Fischer, Jena 1916

Das „Milieu“ ist ein „Medium“, in dem sich die komplexesten Lebensprozesse abspielen. Bewegung, Gedächtnis und Metamorphose finden sogar in den kleinsten Organismen statt: den Protozoen. Als Teil seiner „Naturgeschichte der Protozoen“ analysiert Doflein das „Protoplasma“ – „Grundsubstanz aller tierischen und pflanzlichen Zellen“ – als Medium, in dem alle „Erscheinungen des Lebens“ stattfinden und die Schwelle zwischen Tier, Mensch und Pflanze so labil erscheint wie jene „durchscheinende zähflüssige Substanz“ selbst. EV

- B25 (302) Kurt Lewin, *Die Entwicklung der experimentellen Willenspsychologie und die Psychotherapie*, S. Hirzel, Leipzig 1929 · Elena Vogman

In ihrem experimentellen Ansatz nutzen die Gestaltpsychologen Kurt Lewin, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka und Max Wertheimer den Film, um jene Kräfte sichtbar zu machen, welche die Bewegungen im Feld strukturieren und modulieren. 1929 wurde Eisenstein für einen Vortrag über „Die Ausdrucksbewegung“ an das Berliner Institut für Gestaltpsychologie eingeladen, wo er die Filmaufnahmen der Gestaltpsychologen sah: Sie zeigen den kindlichen Ausdruck im Konflikt zwischen „positiver“ und

„negativer Valenz“, der zu oszillierenden Handlungen führt, einer Verformung der Aktion durch koexistierende Motive, die Eisenstein selbst als „Ausdrucksbewegung“ versteht. Als „Gestaltzerfall“ bezeichnet Lewin die Auflösung einer ganzheitlichen Wahrnehmung. „Ein sinnvolles Wort“ – schreibt Lewin – zerfällt, „wenn man es mehrere Minuten lang ansieht, zu einem Haufen sinnloser Buchstaben“, so wie eine „Handlungsganzheit“ aufgrund von psychischer Sättigung zum „Vergessen, Versprechen oder Stottern“ führt. EV

B25 (303) Herbert Green Spearing, *The Childhood of Art, or, The Ascent of Man: a Sketch of the Vicissitudes of His Upward Struggle, Based Chiefly on the Relics of His Artistic Work in Prehistoric times*, K. Paul, Trench, Trübner & Co., London 1912

B25 (304) Sergei Eisenstein, Seiten aus dem Tagebuch, 1932 (Reproduktionen) · Courtesy RGALI, Moskau

„Tagebücher, Notizhefte“ ist einer der größten und anspruchsvollsten Bestände in Eisensteins schriftlichem Nachlass am Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI) – anspruchsvoll aufgrund seiner sehr fragmentarischen und zugleich epistemisch wagemutigen Natur. Mexiko regte Eisensteins Schreibfluss an. An manchen Tagen schaffte er bis zu dreißig Seiten pro Tag, einschließlich umfangreicher Exzerpte aus Werken von Lucien Lévy-Bruhl, Henry Lanz, H. G. Spearing, Ignatius von Loyola und Charles Baudelaire sowie aus *Prawda* und *Times*, wissenschaftlichen Aufsätzen, Werbetexten usw. An Spearings Monumentalwerk interessiert Eisenstein die Einführung einer neuen Temporalität auf antiken Vasen: Das Auge der dargestellten Personen wird aus dem frontalen, starren Blick ins Profil gedreht, womit die Umgebung in eine neue narrative Dimension einbezogen wird. EV

Die Expedition als Medium der Avantgarde (Dakar–Djibouti und folgende)

Die von Marcel Griaule geleitete transafrikanische Forschungsexpedition Dakar–Djibouti fand unter der Schirmherrschaft u. a. des Kolonialministeriums und des 1925 gegründeten Institut d'Ethnologie statt. Die Mission war ein nationales Prestigeprojekt und zugleich eines der künstlerischen Avantgarde: Über ein Gesetz wurde das interdisziplinäre Forschungsteam (Michel Leiris, André Schaeffner, Deborah Lifchitz, Gaston-Louis Roux u. a.) mit einem staatlichen Auftrag und erheblichen finanziellen Mitteln ausgestattet. Griaule verankerte das Unternehmen dazu im kolonialen, museumspolitischen, avantgardistischen und populärkulturellen Diskurs. Höhepunkt seiner Fundraisingaktivitäten war eine Boxgala mit Panama Al Brown, die auch Pablo Picasso, Carl Einstein und Marcel Mauss besuchten. Griaule versprach von den ersten Planungen an bedeutende „materielle Resultate“ für das Musée d'ethnographie du Trocadéro. Am Ende brachte er einen „Fang“ von 3.500 Objekten, 60 Quadratmeter Wandbildern, 300 Manuskripten und 6.000 Fotos nach Paris. Zugleich sollte die Expedition als Modell für die zukünftige ethnografische Arbeit dienen. Das gelang vor allem durch die „Entdeckung“ der Dogon, die zu einer Art Totem-Ethnie der französischen Ethnologie wurden. Mit der Publikation seines Tagebuchs *L'Afrique fantôme* (1934) hat Leiris die Mission entmystifiziert, u. a. durch die Schilderung der Sammlungspraktiken.

B26 (305) (Michel Leiris) *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Musée d'ethnographie (Museum national d'Histoire naturelle) et Mission scientifique Dakar–Djibouti, Palais du Trocadéro, Paris 1931 · Qumran-Archiv am Haus der Kulturen der Welt

Die von Michel Leiris redigierten „Kurzen Instruktionen für die Sammler ethnografischer Objekte“ konnten aus den Einnahmen einer 1931 in Paris abgehaltenen Gala mit dem Boxer Panama Al Brown finanziert werden und wurden entlang der Reiseroute der Mission Dakar–Djibouti an Kolonialbeamte verteilt. Leiris verarbeitete unter anderem Notizen aus Marcel Mauss' Vorlesungen und Texte von Marcel Griaule. Die Ausführungen zeigen, wie sich die eng mit der Institution Museum verbundene französische Ethnologie der materiellen Kultur zuwandte. Nach dem Modell

der Archäologie sollen die als „Zeugen“ verstandenen Objekte zum Gegenstand der Forschung werden. Das ist nur möglich, wenn Kontext, Gebrauch und Funktion mit Hilfe von Fotos und Karteikarten dokumentiert werden. Von Mauss inspiriert sind die Bemerkungen darüber, dass eine Konservendose mehr über unsere Kultur aussage als die wertvollsten Juwelen, weshalb auch „die ärmlichsten und am meisten verachteten Dinge“ zu sammeln seien. Wenn damit irritierende und hybride Objekte in den Fokus geraten, zeigt sich die Verbindung zur Anti-Ästhetik von *Documents* (1929 – 1930). ^{IA}

- B26 (306) (Unbekannter Fotograf) Die Mitglieder der Mission Dakar–Djibouti vor der Abfahrt, von links nach rechts: Georges Henri Rivière, Michel Leiris, Ovmtousky [?], Marcel Griaule, Éric Lutten, Jean Moufle, Gaston-Louis Roux und Marcel Larget, Mai 1931, Fotografie (Reproduktion) · Courtesy Musée du Quai Branly – Jacques Chirac
-
- B26 (307) (Unbekannter Fotograf) Mitglieder der Mission Dakar–Djibouti umringen den Boxer Panama Al Brown, von rechts nach links: Georges Henri Rivière, [?], Panama Al Brown, Marcel Griaule und David Lumienki (sitzend), Marcel Griaule zeigt eine Bambara-Maske, April 1931, Fotografie (Reproduktion) · Courtesy Musée du Quai Branly – Jacques Chirac
-
- B26 (308) Marcel Griaule, „Calebasses“, *Arts et Métiers Graphiques* 45 (1935), AMG, Paris
-
- B26 (309) Marcel Griaule, „Mission Dakar–Djibouti. Rapport Général (Mai 1931 – Mai 1932)“, *Journal des Africanistes* 2/1 (1932), Société des africanistes, Paris, S. 113 – 122 · Qumran-Archiv am Haus der Kulturen der Welt
-
- B26 (310) Gaston-Louis Roux, Umschlag von *Minotaure* 2 (1933), hrsg. v. Albert Skira / Tériade, Skira, Paris (Sonderausgabe zur Mission Dakar–Djibouti) · Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
-
- B26 (311) Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Gallimard, Paris 1934 (Les documents bleus)

Die Auseinandersetzung mit der Ethnologie weckte in Michel Leiris den Wunsch, die Theorie zu überschreiten und die Literatur hinter sich zu lassen. Als Marcel Griaule ihn 1929 einlud, als „Sekretär und Archivar“ an der Mission Dakar–Djibouti teilzunehmen, zögerte er nicht. In Afrika fand Leiris die Themen, die ihn bis in sein Spätwerk beschäftigen würden. In seinem Tagebuch verweigert er eine Reduktion der Realität auf den „Anderen“. Provokant sind seine Aufzeichnungen auch deshalb, weil er Kritik an der Ethnografie übt und zugleich seine eigenen exotistischen, kolonialistischen und primitivistischen Vorstellungen nicht zensiert. Griaule war insbesondere über die Darstellung der oft fragwürdigen Sammlungstätigkeit verärgert. Unter der Vichy-

(305–311)

Regierung wurde *L'Afrique fantôme* Ende 1941 verboten. 1981 erschien das Tagebuch zum ersten Mal in einer humanwissenschaftlichen Reihe. Seine neue Aktualität verdankte sich den Diskussionen in der Ethnologie über die Krise der Repräsentation im Kontext von *Writing Culture*. In Deutschland wurde *Phantom Afrika* (1980/1984) in den Editionen von Hans-Jürgen Heinrichs zu einem Kultbuch der „Ethnoboomb“-Generation. ^{IA}

B26 (312) Germaine Dieterlen, *Les âmes des Dogons*, Institut d'Ethnologie, Paris 1941 · Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: 4^o Pn 145/345-40

B26 (313) Deborah Lifchitz, *Textes éthiopiens magico-religieux*, Institut d'Ethnologie, Paris 1940 · Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: 4^o Pn 145/345-38

„Im Kampf um das Leben greifen die Menschen mindestens ebenso sehr auf diese spirituellen Waffen zurück wie auf materielle Waffen.“ Der Satz findet sich in der Einleitung zu einer Abschlussarbeit über Phylakterien, am Körper getragene Amulett-Behälter für magische Schutzmittel in der multireligiösen abessinischen Gesellschaft. Die in der Ukraine geborene jüdische Linguistin Deborah Lifchitz (1907 – 1942) hatte sie 1940, im Jahr der Besetzung Frankreichs durch die Deutschen, veröffentlicht. Lifchitz sollte ihren Überlebenskampf unter den veränderten Machtverhältnissen verlieren. Sie starb in Auschwitz kurz nach ihrer Deportation in das Vernichtungslager. 1932 hatte sie auf Empfehlung von Georges Henri Rivièrè das Team der Mission Dakar–Djibouti ergänzt, wo sie Handschriften zu magisch-religiösen Praktiken sammelte. Auch an Marcel Griaules folgender Expedition Sahara–Soudan 1935 nahm sie teil, begab sich aber bald zusammen mit der Ethnologin Denise Paulme auf eine selbstorganisierte, neunmonatige Feldforschungsreise – ein Anzeichen dafür, wie sehr die Ethnologie in den 1930er Jahren gerade für junge Wissenschaftlerinnen zu einem attraktiven Arbeitsgebiet wurde. TH

B26 (314) Germaine Dieterlen, Solange de Ganay, *Le génie des eaux chez les Dogons*, Geuthner, Paris 1942 · Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: 4^o Uq 239/910-5

B26 (315) Marcel Griaule, von einer Felswand aus fotografierend, Fotografie (Reproduktion) · Courtesy Fonds Marcel-Griaule, Bibliothèque Éric-de-Dampierre, LESC/CNRS, Université Paris Nanterre, Paris

B26 (316) Deborah Lifchitz in Äthiopien, 1932, Fotografie (Reproduktion) · Fonds Deborah Lifchitz – Centre de documentation juive contemporaine, Mémorial de la Shoah, Paris

B26 (317) Beschneidungsmasken des Volkes der Fulbe aus Garoua, 1932, Fotografie (Reproduktion) · Courtesy Fonds Marcel-Griaule, Bibliothèque Éric-de-Dampierre, LESC/CNRS, Université Paris Nanterre, Paris

(311–317)

B26 (318)

Slideshow: *Minotaure 2* (1933), hrsg. v. Albert Skira/
Tériade, Skira, Paris (Sonderausgabe zur Mission
Dakar–Djibouti) · Courtesy Archiv der Avantgarden,
Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsamm-
lungen Dresden

Ethnologie de l'homme blanc?

Worauf konnte sich Carl Einstein beziehen, wenn er um 1930 wiederholt auf das Projekt einer „Ethnologie des weißen Menschen“ zu sprechen kam? In einer kurzen Bilanz seines theoretischen Werks erfährt man 1931 aus einer amerikanischen Zeitschrift, dass Einstein sich mit „der Entstehung der Mythen, des Aberglaubens und der erotischen Bräuche der Europäer“ zu befassen beabsichtige, „fast so, als seien sie schon eine ausgestorbene Rasse“. Für Einstein mag hier die Kultursoziologie Georg Simmels Pate gestanden haben, aber das eigentliche Motiv dürfte sein Interesse für Ethnologie gewesen sein. Die neue Wissenschaft der Ethnologie, vor allem in Frankreich, aber ging aus der ebenfalls noch jungen Soziologie hervor. Die soziologische Wendung der Ethnologie ist ein zentrales Manöver der Schule von Émile Durkheim. Besonders Marcel Mauss hat immer wieder das Potenzial angedeutet, das in der Anwendung ethnologischer Analyseprinzipien auf westliche Gesellschaften steckt. Von der Auto-„Primitivierung“ europäischer Intellektueller bis zu Pascal Bruckners „Schluchzen des weißen Mannes“ oder zur kritischen Weißseinsforschung sollte allerdings noch ein weiter Weg zurückzulegen sein.

B27 (319)

Slideshow: *Documents* (1929 – 1930) · Courtesy Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Documents – Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie (ab Nr. 4: *Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*), magazine illustré paraissant dix fois par an, 15 Hefte 1929 – 1930/1

War Carl Einstein an der Konzeption der von Georges Wildenstein finanzierten Publikation maßgeblich beteiligt, so machte der damals noch kaum bekannte Georges Bataille als „Generalsekretär“ des illustren Redaktionskomitees das Unternehmen immer mehr zu seiner Sache. Michel Leiris fungierte als Redakteur. Beiträge stammten aus dem Milieu der dissidenten Surrealisten, aus dem Umfeld des Musée d'éthnographie du Trocadéro, aus Archäologie und Kunstgeschichte. Über Einstein kamen auch zahlreiche deutschsprachige Wissenschaftler zu Wort. An kaum einer Publikation der Zwischenkriegszeit lässt sich die Konstellation des „ethnografischen Surrealismus“ so gut nachvollziehen wie an *Documents*. Zentral war das Prinzip der Montage: Zeitgenössische Kunst und surrealistische Fotografie finden sich neben sumerischen Statuetten, Felsbildmalerei aus Afrika, Covern von *Fantômas*-Heften oder Schädelknochen. *Documents* war als „Kriegsmaschine“ (Leiris) gedacht: Der Ethnozentrismus

in der Idee der „schönen Künste“ wird genauso angegriffen wie die Hegemonie westlicher Werte. Die Wiederentdeckung von *Documents*, ermöglicht durch den Reprint von 1991, hat maßgeblich dazu beigetragen, dass die Geschichte der Avantgarde neu geschrieben werden konnte. IA

- B27 (320) Christian Zervos, „Œuvres d'art océaniennes et inquiétudes d'aujourd'hui“, *Cahiers d'art* 2 – 3 (1929), hrsg. v. Christian Zervos, Éditions Cahiers d'art, Paris, S. 57 – 58

Gegenüber eine Anzeige der Galerie Flechtheim zu einer Ausstellung mit Skulpturen von Edgar Degas, Auguste Renoir, weiteren zeitgenössischen Bildhauern und polynesischen Skulpturen

- B27 (321) „Langschädel und Kurzschädel der weißen Rasse“ [„Dolichocephali and Brachicephali of the White Race“], in: Jean Brunhes, *Races*, Firmin-Didot, Paris 1930 (= Images du monde)

Der Band versammelt 96 ganzseitige Fotografien aus verschiedenen Quellen zu einer „Ikonografie“ menschlicher Diversität. Anders als der Titel vermuten lässt, formuliert Brunhes (1869 – 1930), Humangeograf am Collège de France, eine Kritik am Begriff der „Rasse“, wenn er die sozialen und kulturellen Faktoren von Differenz in den Vordergrund stellt. „Rassen“ werden außerdem, wie bei dem Ethnologen Paul Rivet, als „heterogene Konglomerate“ und „Mischungen“ eingeführt, die in keinem notwendigen Zusammenhang mit Nation, Staat oder Sprache stehen, sondern von nationalen Kollektiven „fabriziert“ werden. Auch wenn die Bildlegenden immer wieder auf physische Merkmale verweisen, werden die Menschen in einem Bezug zu Gegenständen und zu einer kulturell geschaffenen Umwelt gezeigt. Die Anlage des Bandes beruht nichtsdestoweniger auf einem evolutionistischen Schema, beginnt mit den Aborigines und endet mit Politikern bei der Konferenz von Locarno (1925) als „Vertretern der weißen Rasse in Europa“. Michel Leiris hat den Band 1930 in *Documents* rezensiert. IA

- B27 (322) Carl Einstein, „Ethnologie de l'homme blanc“, 1930er Jahre, Blatt 10, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv, Nr. 222

Ethnologie de l'homme blanc

{	Ce que nous croyons est la vue	}	25
	Vue et vision		
II	l'autre Tradition		15
III	le langage visi- et dessiné	sprechen u zeichnen	
4	l'enfant les primitifs les fous		10
5	liberté et fatalité - abstraire et psychogramme		10
6	la joie de la surface	russe sans objet	10
7	l'utopie des mathematiques et le vide (le blanc)		10
8	les energetiques. precurseurs du fascisme	}	10
	art dirigé		

Cubistes

9	Picass[o]	Br[aque]	Gris	50
		Rupture		

(319–322)

10	Pic[asso]	Miro	25
	Hiéroglyphes et Metamorphoses	clé des Songes	
11	Chirico		
	Dali	}	25
	Klee		
	[unleserlich]	Blaue Reiter	
12	volume formé dans l'espace		
	Brancussi [!]		15

			205

B27 (323) Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“, 1930er Jahre, Blatt 9, Manuskript · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv, Nr. 239

Das Sehen von heute

Sehen u Schauen

Ethnologie

Kind u Primitive u Irre

die andere Tradition

Sprechen u Zeichnen - die Sprachen

Freiheit u Geschichte - Willkür u Traum

la joie de la surface

die Utopie von der Mathematik u le vide =

das weisse Statik [unleserlich]

Energetiker u Vorläufer des fascism

Totalitäre Kunst, dirigierte Kunst

Kinder Irre

Kubisten Pic[asso] Gris

Primitive 12

aum [?] Umbruch

Pic[asso] 12

Vision Pic[asso] Miro

Braque 6

Gris 8

Klee

Miro 5

Chirico Hieroglyphe

Klee 4

Dali

Chirico 2

Dali 3

Brancussi [!]

Brancussi [!] 6

Abbildungen 56

300 Text

Ein aphoristisches Buch

Krise de la vision et des choses

Die beiden undatierten Kladden skizzieren die Umriss eines „aphoristischen“ Buches zur Gegenwartskunst. Die Entwürfe eines Inhaltsverzeichnisses, der eine überwiegend auf Französisch, der andere überwiegend auf Deutsch, sind zwischen einer Auto-Ethnologie des weißen Europäers („ethnologie de l'homme blanc“) und einer empirischen Wahrnehmungslehre („Traité de la vision“) angesiedelt. Diese im Nachlass von Carl Einstein dokumentierten Projektstränge verlaufen von der Zusammenarbeit mit Georges Bataille und Michel Leiris in den *Documents*-Jahren 1929 bis 1931 bis zu Äußerungen Einsteins über eine „Esthétique expérimentale“ in einem seiner letzten überlieferten Briefe von 1939/40. Der thematische Bogen des auf zwischen 200 und 300 Seiten angelegten Textes (dem zwischen 56 und 102 Abbildungen beigegeben werden sollten) ist weit gespannt. Abschnitte zum „Primitiven“, zum Verhältnis von Traum und Geschichte, zur Utopie der „Leere“ in der Mathematik und zur Genealogie des Faschismus waren ebenso geplant wie eine Darstellung des

(322–323)

- B27 (324) Carl Einstein, „André Masson, étude ethnologique“,
Documents 1/2 (1929) (Reproduktion) · Courtesy
Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Warum „étude ethnologique“, wenn doch von einem zeitgenössischen Maler und Zeichner im Paris der späten 1920er Jahre die Rede sein soll? Carl Einstein hielt diese Kennzeichnung seines ersten größeren Artikels in *Documents* aufgrund einer Parallele für angebracht: derjenigen zwischen einer „psychologischen Archaik“ und der automatistischen – in Einsteins Worten: „halluzinatorischen“ – Praxis von André Masson. Die Bilder Massons, von denen vierzehn aus den Jahren 1922 bis 1929 den Artikel als Abbildungen begleiten, haben für Einstein eine ansteckende Wirkung. Sie rufen eine „mythische Reaktion“ hervor. Gemeint ist eine an „primitive“ magische Religionen anschließende Neuordnung der Beziehung von Subjekt und Objekt. Die „totemistische“ Erweiterung der Persönlichkeit in der Halluzination produziert Hybride: Chimären, Zentauren, Leopardmenschen, aber auch den Übergang ins Anorganische. Bis zu einem gewissen Grad könne man diese Metamorphosen auch einüben, so Einstein. Masson habe das entsprechende „ekstatische Training“ perfektioniert. Seine Kunst ist damit nicht länger Gegenstand einer Kritik ihrer Form, sondern danach zu beurteilen, inwieweit sie psychische Energie steigert und komprimiert. TH

- B27 (325) Jacques-André Boiffard, „Masque de carnaval“,
Fotografie (Reproduktion), in: Georges Limbour,
„Eschyle, le carnaval et les civilisées“, *Documents*
2/5 (1930) · Courtesy Archiv der Avantgarden, Sam-
mlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden

Theorien des Faschismus in Frankreich

Die faschistischen Bewegungen in Italien und Frankreich waren enger mit der Avantgarde verknüpft als in Deutschland. Sie sahen in den Künstlern die Popularisierer jenes neuen Mythos der faschistischen Engführung von Kreativität und Gewalt, durch die das Phantasma der „nationalen Regeneration“ erst Konturen gewinnen konnte. Gemeinsamer Bezugspunkt war der Begriff des revolutionären Mythos, den der Philosoph Georges Sorel in Bezug auf den Generalstreik und proletarische Gewalt entwickelt hatte. Sorels einflussreiches, noch vor seiner Abkehr vom Sozialismus geschriebenes Buch *Réflexions sur la violence* (1908) dominierte die Diskussion um den Mythos. Dieser war als funktionales Agitationsinstrument zu denken, das durch visionäre Bilder und ästhetisierte Gewalt zur unmittelbaren Handlung auffordert und dabei Individuen wie Gesellschaften transformiert. An diesem Mythos-Modell und seiner transgressiven wie sozial-bindenden Funktionen arbeiteten sich die Faschismusanalysen eines Roger Caillois und Georges Bataille in den 1930er Jahren ab, deren irritierende Ambivalenz die Kritik von Theodor W. Adorno, Walter Benjamin und anderen auf sich zog.

B28 (326)

Roger Caillois, „Mimétisme et psychasthénie légendaire“, *Minotaure* 7 (1935), hrsg. v. Albert Skira / Tériade, Skira, Paris, S. 4 – 10 (Fotografien von Le Charles) (Reproduktion) · Courtesy Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Für Roger Caillois (1913 – 1978), den surrealistischen Soziologen und Mitbegründer des Collège de sociologie, sollten die Mythografie ebenso wie die Psychoanalyse ihre theoretische Fundierung in der Biologie suchen. Seine lebenslange Obsession mit mimetischen Prozessen sowie mit dem Motiv des Ichverlusts und der Regression verarbeitete er in seinen Artikeln über Insekten, etwa in der eigenwilligen Interpretation der Mimese in „Mimétisme et psychasthénie légendaire“. Das hier dem camoufflierten Schmetterling zugeschriebene Motiv der Desintegration des Selbst durch eine pathologische Anpassung an den Raum stand (unter umgekehrten Vorzeichen) Pate bei Jacques Lacans Theorie des Spiegelstadiums. Nach dieser verdankt sich die Einheitlichkeit des Egos, und damit die konstitutive Differenz von Innen- und Außenwelt, wesentlich einer Verkennung, die retroaktiv das Trauma des (im Surrealismus so oft thematisierten) fragmentierten Körpers hervorruft. Diese Theorie von Selbstverlust, Narzissmus und imaginärer Verkennung als Grenzverteidigung wurde auch als Theorie des faschistischen Subjekts bezeichnet. AF

- B28 (327) Georges Sorel, *Réflexions sur la violence (avec plaider pour Lénine)* [um 1920], Marcel Rivière, Paris o. D.
-
- B28 (328) [Autorenkollektiv] *Crise économique et fascisme. Faits et documents* [1934], Syndicat national des instituteurs et institutrices, Paris o. D.
-
- B28 (329) Louis Marlio, *Dictature et liberté*, Flammarion (Bibliothèque de philosophie scientifique), Paris 1940
-
- B28 (330) W. [Wladimir] Drabovitch, *Fragilité de la liberté et Séduction des dictatures. Essai de psychologie sociale*, mit einem Vorwort von Pierre Janet, Mercure de France, Paris 1934

Die Anfälligkeit der Menschen für Führerfiguren und Diktaturen, schreibt der bedeutende Psychologe und Therapeut Pierre Janet (1859 – 1947) im Vorwort zur Schrift über die Fragilität der Freiheit des jüngeren Kollegen Wladimir Drabovitch (1885 – 1943), habe auch mit der verbreiteten Erschöpfung und grassierenden Fällen von Depression zu tun. Die modernen Lebensverhältnisse machten die Leute anfällig für die „psychologische Ansteckung“ der Diktatur. Drabovitch, ein Pawlov-Schüler, brachte sein Buch nur wenige Monate nach der nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland heraus. Zudem nimmt er schon Bezug auf die blutige Pariser Straßenschlacht vom 6. Februar 1934, die Mitglieder rechtsradikaler Ligen angezettelt hatten. Drabovitch beschwört „einen Zustand intermittierender Fieberschübe“, der die französische Gesellschaft so sehr schwäche, dass die militärisch aufrüstenden Autokratien ihr bald problemlos ihren Willen aufzwingen könnten. Leicht erkennbar finden sich hier Motive, die auch für die politische Theoriebildung des orthodoxen und heterodoxen Surrealismus eine Rolle spielten. Die manipulierbare, affektgesteuerte Masse wurde zum Horizont nicht nur faschistischer Methode, sondern auch ästhetischer Spekulation. TH

-
- B28 (331) Georges Bataille u. a., „Contre-Attaque“. Union des intellectuels révolutionnaires“, Flugblatt vom 7. Oktober 1936 (Reproduktion) aus: Georges Bataille, *Œuvres complètes I. Premiers écrits: 1922 – 40*, Editions Gallimard, Paris 1973 · Courtesy Editions Gallimard

Im Oktober 1935 riefen Georges Bataille und André Breton den kurzlebigen antifaschistischen „Kampfbund“ Contre-Attaque ins Leben. Das Gründungsmanifest forderte die Überwindung des Kapitalismus, die Kollektivierung der Industrie und die Abschaffung des Kolonialismus. Entstehungshintergrund der Gruppe war die brodelnde politische Lage im Frankreich der 1930er Jahre. Contre-Attaque verstand sich in diesem Kontext als revolutionäre Bewegung – jenseits von Kommunismus und Faschismus. Breton und Bataille verfolgten allerdings unterschiedliche Ziele: Breton wollte einen eigenen, genuin surrealistischen Aktivismus lancieren; bei Bataille lässt sich hingegen eine weitgehende Abkehr von klassischen politischen Formen erkennen, die er als „utilitaristisch“ und „bürgerlich-homogen“ bezeichnete. Tatsächlich war Bataille unverkennbar von den völkischen Elementen der europäischen Faschismen fasziniert und setzte ganz auf die „organische Energie“ der Massen. Auch nach dem baldigen Ende von Contre-Attaque ein Jahr nach der Gründung suchte er weiter

nach Formen einer „anti-politischen“ Politik. Dies führte ihn zum „aktivistischen Forschungskollektiv“ des Collège de Sociologie und dem Acéphale-Geheimbund. RE

- B28 (332) *Acéphale. Religion, Sociologie, Philosophie 2* (Nietzsche et les Fascistes. Une Réparation) (1937), Éditions GLM, Paris (Reprint: Jean Michel Place, Paris 1980) (Reproduktion)

Die Zeichnung André Massons geht auf eine gemeinsam mit Georges Bataille entwickelte Idee zurück: Der kopf- und geschlechtslose Acéphale figuriert die politische Utopie einer führerlosen Gemeinschaft. Hier zierte er das Titelblatt der zweiten Ausgabe der gleichnamigen Zeitschrift *Acéphale* aus dem Jahr 1937, die der „Rettung“ Friedrich Nietzsches vor den Faschisten gewidmet war. In den Nietzschelektüren Batailles wird die Figur des Acéphale zum antifaschistischen „Gegenmonster“: Als „primitiver“ Wiedergänger von Nietzsches Übermenschen (beziehungsweise des Anti-Gottes Dionysos) richtet er sich gleichzeitig gegen die „Herrschaft des Himmels“ wie gegen das faschistische Führerprinzip. Mit *Acéphale* wollte Bataille, so berichtete später sein Mitstreiter Pierre Klossowski, ein subversives Bild beziehungsweise einen Gegendiskurs in die auch in Frankreich erstarkende faschistische Nietzsche-Rezeption einschleusen. Die Figur des Acéphale sollte dabei den für Bataille politisch gefährlichsten Momenten des Faschismus entgegentreten: dem Rassismus und Antisemitismus sowie der Zuspitzung „sakraler“ Kollektivkräfte auf eine monozephele politische Führerfigur. RE

- B28 (333) Georges Bataille, Michel Leiris, Roger Caillois, „Pour un Collège de sociologie“, *Nouvelle Revue Française* 26/298 (1938), NRF, Paris

Das Collège de Sociologie wurde im Juli 1937 von Georges Bataille, Roger Caillois und anderen gegründet. Die zeitgenössische Krise der europäischen Demokratien – so diagnostizierte das außerakademische Forscherkollektiv unter Bezugnahme auf die Theorien Émile Durkheims – sei auf das Schwinden der sozialen Kohäsionskräfte zurückzuführen. Die selbsternannten „Sakralsoziologen“ wollten Restbestände der nach Durkheim sozialstiftenden „sakralen“ Phänomene reaktivieren beziehungsweise neue Formen des „Sakralen“ ins Leben rufen, um den Faschismus „mit seinen eigenen Waffen“ zu schlagen. In den weniger als zwei Jahren seines Bestehens ging es dem Collège de Sociologie aber nicht nur um den problematischen Versuch, den Faschismus durch seine Imitation zu bekämpfen, sondern auch um die gesellschaftliche Neuverortung von Kunst und Literatur. Die Gruppe experimentierte außerdem mit der Überwindung der positivistischen Subjekt-Objekt-Dichotomie und der erkenntnistheoretischen Beschränkung der Ethnologie auf die Analyse der sogenannten „Primitiven“. Bataille und Caillois verstanden die „Sakralsoziologie“ als anti-anthropozentrische, ontologische Basis der Sozialwissenschaften, deren Gegenstandsbereich nun auch die „Tiergesellschaften“ umfasste. RE

Faschistischer Antiprimitivismus: „Entartete Kunst“, 1937

Die nationalsozialistische Kunstpolitik manifestierte sich in rassistischen, antisemitischen und antikommunistischen Verboten, Verfolgungen und Enteignungen. Darüber hinaus setzte sie mit der Wanderausstellung *Entartete Kunst* auf die öffentliche Verfemung moderner Kunst. Die 650 (von insgesamt über 20.000) in deutschen Museen beschlagnahmten Werke wurden im Sommer 1937 in den Münchner Hofgarten-Arkaden parallel zur *Großen Deutschen Kunstausstellung* – aber auch zeitgleich zur Weltausstellung in Paris – gezeigt. Die grelle Propaganda der Wandtexte und der begleitenden Publikationen schien sich den behaupteten Verzerrungen in der modernen Kunst fasziniert hinzugeben. Mit Kunstwerken, die das nationalsozialistische Kunst- und Rassenideal negierten, wurden faschistische Affekte inszeniert. Die Ausstellung, die auch als Psychogramm gelten kann, zog bis 1941 durch zahlreiche Städte im Reichsgebiet. Dort sahen sie über zwei Millionen Besucher, während die Nationalsozialisten zugleich Handel mit der konfiszierten Kunst trieben. Vereinzelt regte sich im Ausland Protest gegen die beispiellose Feme-Kampagne.

B29 (334) *Entartete Kunst, Ausstellungsführer*, Verlag für Kultur und Wirtschaftswerbung, Berlin 1937

B29 (335) Ausstellung *Entartete Kunst* im Galeriegebäude am Münchener Hofgarten, Eröffnung am 19. Juli 1937, Ausstellungsansicht, Fotografie (Reproduktion) · bpk-Zentralarchiv, SMB

B29 (336) Flugblatt mit Hinweis auf Ausstellung *Entartete Kunst* im Katalog zur *Großen Deutschen Kunstausstellung*, Haus der Deutschen Kunst, München, 1937

B29 (337) Franz Roh, *Entartete Kunst*, Fackelträger-Verlag, Hannover 1962

B29 (338) Wolfgang Willrich, *Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*, J. F. Lehmanns, München und Berlin 1937

- B29 (339) Christian Zervos, „Réflexions sur la tentative d'Esthétique dirigée du IIIe Reich“, *Cahiers d'art* 11/8 – 10 (1936), hrsg. v. Christian Zervos, Éditions Cahiers d'art, S. 209 – 212 (Reproduktion)
-
- B29 (340) Pavillon der Sowjetunion, *Exposition internationale des „Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne“*, Paris, Postkarte, 1937
- B29 (341) Pavillon von Deutschland, *Exposition internationale des „Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne“*, Paris, Postkarte, 1937
- B29 (342) Dora Maar, „Picasso, André Bréton et Jacqueline Lamba devant Guernica en cours d'exécution“, 1937, Fotografie (Reproduktion) · bpk / CNAC_MNAM / Dora Maar © VG Bild-Kunst, Bonn 2018. Pablo Picasso © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2018
- B29 (343) *An Exhibition in Defense of World Democracy*, organisiert vom American Artists' Congress, New York, Dezember 1937, Ausstellungsflyer (Reproduktion) · Miscellaneous art exhibition catalog collection, 1813 – 1953, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Angesichts eines Weltgeschehens, das von militärischer Aggression bestimmt war (Italien in Äthiopien, Japan in China, Nationalisten und ihre deutschen Helfer in Spanien) erfuhr die Pariser *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne* im Jahr 1937, also in der Zeit der linken, antifaschistischen Volksfront-Regierung, eine Politisierung der Kultur in Richtung staatlicher Propaganda, wie es sie bis dahin nicht gegeben hatte. Die Ausstellung wurde von drei Bauten beherrscht: den gewaltigen sowjetischen und deutschen Pavillons von Boris Iofan und Albert Speer, die sich mit Weera Muchinas *Rabotschi i kolchosniza* (Arbeiter und Kolchosbäuerin) hier und den Reichsadlern und Hakenkreuzen der Nazis dort gegenüberstanden; und dem Pavillon der Spanischen Republik, entworfen von Josep Lluís Sert unter Mitwirkung von Joan Miró, Alexander Calder, Pablo Picasso und anderen. Picassos Bild *Guernica* war eines von zwei Werken, die auf Bombenangriffe faschistischer Streitkräfte auf Zivilisten Bezug nahmen. Außerdem zeigte Picasso *Traum und Lüge Francos* eine Serie von Druckgrafiken mit einem Prosa-gedicht. Dieses Werk wurde im Jahr darauf in einer New Yorker Ausstellung des American Artists' Congress (AAC) mit dem Titel *To the defense of the democracies of the world – to the people of Spain and China* gezeigt. In der Ausstellung waren auch Kinderzeichnungen aus Madrid zu sehen. Der AAC war eine kommunistische Initiative im Rahmen der Volksfront-Strategie, alle Kräfte der Linken gegen den Faschismus zu bündeln. Die Einheit des Kongresses zerbrach, als sich ehemalige Kommunisten rund um die zuvor ebenfalls kommunistische Zeitschrift *Partisan Review* vom Stalinismus lossagten. AF

B30

Braque/Einstein: Welt-Verdichtung

Georges Braque und Carl Einstein bilden eine aufregende Konstellation. Einstein hatte sich schon lange für den Kubismus und die besondere „Perfektion“ im Werk seines Freundes Braque eingesetzt. Anfang der 1930er Jahre ging er daran, ein Buch über den Maler zu schreiben, das erst 1934 in einer – möglicherweise von ihm selbst besorgten – französischen Übersetzung erscheinen sollte. Zuvor, 1933, hatte Einstein eine große Braque-Retrospektive in Basel organisiert. Die Bild-Text-Dramaturgie von *Georges Braque* widersprach allen Erwartungen an eine Künstlermonografie. Während der Abbildungsteil das Werk Braques chronologisch aufbereitet, greift Einstein in seinem Text theoretisch weit aus und kommt nur gelegentlich direkt auf die titelgebende Figur zu sprechen. Dabei ist Braque für Einstein zu nichts Geringerem in der Lage, als die „vernünftige Entdichtung der Welt“ durch eine „Umbildung des Schauens“ aufzuhalten. Braque steuerte zu dem Buch einzelne Blätter seines umfangreichen Zyklus von Radierungen nach Hesiods *Theogonie* bei, verschlungene Lineamente einer visionären Vorgeschichte der Menschheit.

B30 (344) *Georges Braque par Carl Einstein, XXe siecle, Editions des Chroniques du Jour, Paris 1934*

B30 (345) Carl Einstein, *Georges Braque, Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel 1933 · Kunsthalle Basel*

B30 (346) Carl Einstein, „Braque der Dichter“, in: *Georges Braque, Éditions Cahiers d'art, Paris 1933, S. 80 – 83*

B30 (347) Carl Einstein, „Georges Braque“, Blatt 1 – 6, 20 – 21, 26 – 27, Typoskripte · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 204

B30 (348) Carl Einstein, „Georges Braque“, Blatt 56 – 60, Typoskripte (teilweise Reproduktionen) · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 205

B30 (349) Carl Einstein, „Georges Braque“, Blatt 81, 87, 103a, 106, Typoskripte (teilweise Reproduktionen) · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 206

(344 – 349)

B30 (350) Carl Einstein, „Georges Braque“, Blatt 126, 139 – 143, 146, Typoskripte (teilweise Reproduktionen) · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 207

B30 (351) Carl Einstein, „Georges Braque“, Blatt 181 – 184, 187, 187a, 188, 194, Typoskripte (teilweise Reproduktionen) · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 208

B30 (352) Carl Einstein, „Georges Braque“, Blatt 207, 208, 212, 213, 220, 221, 232 – 234, Typoskripte (teilweise Reproduktionen) · Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 209

„Der Niedergang der Bildung und der Übereinkünfte bewirkte“, hebt Carl Einstein unvermittelt an. Der Text seines Buchs *Georges Braque* beginnt in der Mitte einer zirkulären Argumentation, die sich im deutschen Original über 234 Typoskriptseiten erstreckt. Am Ende des ersten Satzes ist schon etwas klarer, was zur Verhandlung stehen könnte: die Autonomie der Kunst, die Säkularisierung des Ästhetischen, die Verwissenschaftlichung der Welt. „Wir werden nicht versuchen, das ungemeine Werk Braques zu beschreiben“, erklärt Einstein kurz darauf. Eine „Monographie“ entreiße den „Menschen und sein Werk“ den „bedeutenden Zusammenhängen“. Zu diesen Kontexten zählt für ihn eben das, was durch den Bruch der Moderne verdrängt worden ist – frühgeschichtliche Mythen, animistische Religionen, das polymorphe Universum vor dem cartesianischen Dualismus von Subjekt und Objekt. Georges Braque näherte sich dieser verloren geglaubten Welt wieder an. Nicht zuletzt im *Théogonie*-Zyklus erkennt Einstein eine tiefgreifende „Umbildung des Schauens“: „Der Mythos ist wieder in das Wirkliche einbezogen worden.“ TH

Die zwei Leben des Mythos

Mythologie und Regression waren bestimmende Motive der Kunst in den 1930er Jahren. Bei den Surrealisten dominierten die Suche nach einem „neuen Mythos“ sowie Vorstellungen universeller, primordialer Konflikte und Visionen von biologischen und psychologisch-medialen Strukturen unterhalb sozialer und politischer Ordnungen. Durch den Rekurs auf den Mythos wurde das unter massivem Anpassungsdruck stehende Verhältnis von Selbst und Welt ebenso dialektisch verarbeitet und (de-)politisiert wie die politischen Ereignisse der Zeit: etwa in der animalisierten Darstellung von Gewalt, dem Kurzschluss von Rationalität mit bestialischem Instinkt in der Figur des Minotaurus oder der Revolution als dionysischer Entfesselung kollektiver, von der Zweckrationalität unterdrückter destruktiver und kreativer Kräfte. Doch die in den 1930er Jahren beschworene Verpflichtung auf das Kollektive im Zeichen der sich zuspitzenden Konflikte und der proletarierten Massen stand zunehmend quer zur Dialektik der surrealistischen Zivilisationskritik, sodass auch die für den Surrealismus programmatische Regression zum (neuen) „Barbarentum“ in eine Schiefelage geriet – und nach dem Zweiten Weltkrieg in einem weiteren dialektischen Umschlag sogar für die symbolische Rettung der westlichen Zivilisation rekrutiert werden konnte.

B31 (353) Henri Matisse, *Die Blendung des Polyphem*, in: James Joyce, *Ulysses*, with an introduction by Stuart Gilbert and illustrations by Henri Matisse, The Limited Editions Club, New York 1935 · Archiv Marzona, Berlin

B31 (354) James Joyce, „Opening Pages of a Work in Progress“, *Transition* 1 (1927), hrsg. v. Eugene Jolas, Paris

James Joyce schrieb siebzehn Jahre an seinem letzten Buch, *Finnegans Wake*. Seit 1927 erschien das Buch in Ausschnitten u. a. in Eugene Jolas' Zeitschrift *transition*. Ironisch entzog sich das Werk dem Konflikt zwischen kollektiver Standardisierung und eskapistischem „Privatmythos“ und dem Druck aufsteigender Totalitarismen. In dieser Konstellation kollabierte auch die – eng mit dem Primitivismus verknüpfte – reflexive Erforschung des metamorphischen Potenzials von Zeichen im Modernismus. Schon Samuel Beckett wies 1929 darauf hin, dass das zyklische Geschichtsmodell Giambattista Vicos strukturgebend für *Finnegans Wake* war. Joyce bezog sich damit auf die erste Theorie eines mythopoetischen Zeitalters, die hier als Gründungsdokument des unauflösbaren dialektischen Verhältnisses der Moderne zum Mythos den Rahmen absteckt. AF

- B31 (355) André Masson, *Mélancolie du Minotaure*, 1938, Illustration zu Nicolas Calas, „L'amour et la révolution à nos jours“, *Minotaure* 11 (1938), hrsg. v. Albert Skira / Tériade, Skira, Paris 1938 (Reproduktion)
-
- B31 (356) Walter Benjamin, „L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée“, *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), Félix Alcan, Paris, S. 40 – 68 · Archiv Marzona, Berlin
- B31 (357) Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, 1930 – 37, Blatt 17, Manuskripte (Reproduktionen) · Courtesy Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 132
- B31 (358) Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, 1930 – 37, Blatt 15, 16, Manuskripte (Reproduktionen) · Courtesy Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 135

„Der Mythos ist wieder in das Wirkliche einbezogen worden und die Dichtung wird zum ursprünglichen Element des Realen.“ Carl Einstein antizipierte eine „Selbstauflösung des Mythos“ in der sozialen Wirklichkeit. Daraus resultiere auch die notwendige Entzauberung der Kunst, ihre De-Autonomisierung und Rückführung auf einen mythopoetischen Funktionalismus und Gebrauchswert. Eine ähnliche Vorstellung entwickelte Walter Benjamin gleichzeitig in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von 1935 – mit anderen Mitteln und in expliziter Auseinandersetzung mit den fordistischen Produktionsmethoden. Einstein wiederum beklagte in seiner posthum veröffentlichten *Fabrikation der Fiktionen* die Unfähigkeit der liberalen Avantgarde, sich auf die Wirklichkeit zu verpflichten – sie habe stattdessen die Flucht in den Privatmythos angetreten. Der faschistischen und nationalsozialistischen Verpflichtung auf den Mythos des Volks steht Paul Klees reflexive Feststellung gegenüber: „Uns trägt kein Volk.“ AF

Urkommunismus, Verschwendung, Proletarisierung

Wenn Carl Einstein Anfang der 1930er Jahre von einer „ungeheuren Primitivierung“ sprach, dann nicht mehr allein in Bezug auf künstlerische Form, sondern im Hinblick auf die Proletarisierung der Massen und mit Bezug auf vorkapitalistische Formen der Ökonomie und Gesellschaft, als Ausweg aus der Dominanz des Tauscherts und der Warenform. Der Kunst wirft Einstein zu dieser Zeit vor, „das Mana gelassen von Menschen in Dinge, von Tieren in Steine“ wandern zu lassen, was der „Entgestaltung“ der „konkreten Dinge oder Personen“ durch den Kapitalisten entspreche – „kraft des abstrakten Geldes, das sein Mana ist“. Die Gleichsetzung von „Mana“ und Kapital deutet es an: Beschreibungen nicht-kapitalistischer Ökonomien spielten um 1930 eine immer wichtigere Rolle in den Auseinandersetzungen um die ökonomische Determiniertheit des kulturellen Überbaus ebenso wie für die Suche nach Alternativen zum Kapitalismus. Radikale Gegenentwürfe zur kapitalistischen Entsolidarisierung artikulierten sich in Versuchen eines „invertierten Taylorismus“, der Kritik der Warenform und der Betonung des Gebrauchswerts sowie in Konzepten wie dem Urkommunismus und der Schenkökonomie.

B32 (359) Heinrich Eildermann, *Urkommunismus und Urreligion. Geschichtsmaterialistisch beleuchtet*, A. Seehof & Co., Berlin 1921

B32 (360) August Seiden, *Vom Urkommunismus zum Weltkonzern*, Bezirkssekretariat der V.S.P.D, Görlitz, 1923

B32 (361) Karl August Wittfogel, *Urkommunismus und Feudalismus (= Vom Urkommunismus bis zur proletarischen Revolution, Eine Skizze der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft, Teil 1)*, Verlag Junge Garde, Berlin, 1922

Karl August Wittfogel (1896 – 1988) war Soziologe und Sinologe und Mitglied des Frankfurter Instituts für Sozialforschung. 1922 schrieb er für *Die Junge Garde* eine Reihe von Artikeln über die Anfänge der menschlichen Gesellschaft, die er in erweiterter Fassung als Broschüre unter dem Titel *Vom Urkommunismus bis zur proletarischen Revolution* veröffentlichte. In einer schon für die Französische Revolution virulenten Vorstellung von einer

egalitären, vorkapitalistischen Vergangenheit wird hier die nachkapitalistische Zukunft antizipiert. Ideologisch umkämpft, beschreibt das Konzept des Urkommunismus Ökonomien und Gemeinschaftsformen vor der Institutionalisierung der Ungleichheit und dem Privateigentum. Insbesondere sozialistische Wissenschaftler und Autorinnen (wie Rosa Luxemburg und Vere G. Childe) haben um die Jahrhundertwende versucht, einen ursprünglichen Agrarkommunismus nachzuweisen – parallel zur Erforschung egalitärer Gesellschaftsformen im Paläolithikum. AF

B32 (362) Fritz Kahn, „Der Weg der Entwicklung“, in: ders., *Das Leben des Menschen: Eine volkstümliche Anatomie, Biologie, Physiologie und Entwicklungsgeschichte des Menschen*, Bd. 4. Franck'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1929, S. 205

B32 (363) Georges Bataille, „La notion de dépense“, *La Critique sociale* (1933), Rivière, Paris (Reprint : Ed. de la Différence, Paris, 1983) (Reproduktion)

B32 (364) Marcel Mauss, „Essai sur le don: Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques“ [1924], in: ders., *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Collection Quadrige, Paris 1950

Marcel Mauss und Georges Bataille entwickelten ihre Theorien zur Ökonomie der Gabe und Verausgabung aus (Fehl-)Deutungen verschiedener ethnografischer Quellen, insbesondere des Potlatsch der nordamerikanischen Kwakwaka'wakw (in der Beschreibung von Franz Boas), dessen Verbot ein Musterfall kolonialer Gewalt in der Form moralisierender Unterdrückung von ganzheitlichen Tauschbeziehungen war. Der wegbereitende *Essai sur le don (Die Gabe)* des Soziologen und Ethnologen Marcel Mauss (1872 – 1950) untersucht, wie in nichtkapitalistischer Wirtschaft gesellschaftliche Beziehungen und Bande geknüpft werden. Mauss beschreibt die Gabe als Medium und Stütze der Gesellschaft, da sie die gegenseitige Verpflichtung zum Geben und Nehmen begründe: So bedeutete das Verweigern einer Gegengabe in Polynesien den Verlust von „Mana“, mithin von Reichtum und Macht. Georges Bataille (1897 – 1962) knüpfte mit seiner Kritik des Nützlichkeitsdenkens im Industriekapitalismus an die Arbeit von Mauss an. Er sah im Potlatsch den Gegenentwurf zu den allgegenwärtigen Voreingenommenheiten der traditionellen Volkswirtschaftslehre und kritisierte deren ideologischen Gebrauch des Mangels und der Einschränkungen. AF

B32 (365) Otto Neurath, *Gesellschaft und Wirtschaft. Bildstatistisches Elementarwerk*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1930 · Archiv Marzona, Berlin

Otto Neurath (1882 – 1945) war ein politischer Ökonom und Wissenschaftsphilosoph, der die *Wiener Methode der Bildstatistik* – seit 1932 ISOTYPE (International System of Typographic Picture Education) genannt – entwickelte. Neurath war Positivist und überzeugt, dass die wissenschaftlich-technische Modernisierung zum Sozialismus führen musste, auch dass „magisches“ und „religiöses“ Denken mit der Zeit durch wissenschaftliche Denkweisen überwunden würden. Während des Ersten Weltkriegs und in den Nachkriegsjahren hatte er Tauschwirtschaften untersucht

(361–365)

und aus seinen Beobachtungen den Schluss gezogen, dass eine geldlose Planwirtschaft möglich sei. Die dadurch bedingten Produktivitätseinbußen wollte er durch wissenschaftliche Analysen von Arbeitsabläufen kompensieren, wie sie Frederick Winslow Taylor befürwortete. Neurath war der Ansicht, dass die Anwendung des Taylorismus auf die Organisation ganzer Gesellschaften im Sozialismus „umgekehrt“ werden müsse: Anstatt Menschen den Erfordernissen optimierter Industriearbeit zu unterwerfen, sollten Taylors Untersuchungsmethoden dazu dienen, auf experimentellem Weg neue Berufe zu erfinden und zu definieren. AF

B32 (366) Simone Weil, *Journal d'usine*, 1931, Manuskripte (Reproduktionen) · Courtesy Fonds Simone Weil, Bibliothèque Nationale de France, Paris

Das *Fabriktagbuch* der Philosophin Simone Weil (1909 – 1943) dokumentiert den Versuch, Klassengrenzen und die von ihnen bedingte, eingeschränkte Sicht auf die Realität zu überwinden. Um selbst zu erleben, was ein Leben als Proletarierin in den Jahren nach der Großen Depression bedeutete, ließ Weil sich in der Elektrofabrik Alsthom anstellen und arbeitete dort an Presse und Schwinghebel, danach in Boulogne-Billancourt als Packerin und als Maschinistin in einem Werk von Renault. Nach einem Jahr gab sie, ernsthaft krank, die Fabrikarbeit auf. Zur selben Zeit trug Weil maßgeblich dazu bei, dass die Nebelwand aus Fantasien und Lügen rund um den französischen Kolonialismus öffentlich gelichtet wurde. In ihren Schriften zur Erfahrung der Fabrik geht es vor allem um die seelisch abstumpfende Wirkung der Fabrikarbeit. AF

(365 – 366)

KW (KUNSTWERKE)

In den 1920er und 1930er Jahren war die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion, nach dem „Gebrauchswert“ der Kunst untrennbar verbunden mit der nach dem Kontakt zu den „Massen“. Damit verschärfte sich das Problem der Autonomie der künstlerischen Verfahren, Welt und Wirklichkeit zu interpretieren. In dieser Situation wird die „neolithische Kindheit“ zu einer möglichen Matrix neuer Weltverhältnisse. Zwischen Selbstbehauptung als ästhetischer Praxis und antimoderner Selbstüberschreitung entsteht ein Spielraum. Jenseits von Kategorien wie Abstraktion und Figuration, aber auch der (Anti-)Kategorie des Formlosen, spiegelt sich in den Kunstwerken die Suche nach einer produktiv-entgrenzenden Mimesis.

„Totemistische“ Landschaften symbolisieren entgrenzte Verwandtschaftsverhältnisse und kosmologische Visionen. Kräfte der Zerstörung kontrastieren mit dem Möglichkeitsraum und der Unangepasstheit der Kindheit. Die Bilder experimentieren in den Zwischenräumen von Körperformen und Zeichengestalt. Sie berühren Punkte der Indifferenz, an denen „ursprüngliche“ Symbolisierungen und halluzinative Gestaltfindungen gleichermaßen Subjekt und Objekt zur Disposition stellen.

Die Sektionen A und B sind konzipiert wie eine Ausgrabungsstätte, in der sich eine Archäologie der Auseinandersetzung mit Tiefenzeiten ereignet. Die zentrale Wand der Ausstellung, auf der ein Großteil der KW (Carl Einsteins Kürzel für „Kunstwerke“) zusammengezogen und ausgebreitet ist, funktioniert hingegen wie eine Projektionsfläche von „Urgeschichten“ der Subjektivität „ca. 1930“.

JAMES L. ALLEN

(1907 – 1977)

ALLEN (367)

Portrait of James Lesesne Wells, um 1930

Fotografie (Reproduktion), 22,23 × 15,2 cm ·
Courtesy Alain Locke Papers/Moorland-Spingarn
Research Center, Howard University

Der New Yorker Fotograf James Latimer Allen war einer der gefragtesten Porträtisten der neuen Schwarzen Intelligenzija Amerikas der 1920er und 1930er Jahre. Seine Bilder von Alain Locke, Langston Hughes, Paul Robeson, Aaron Douglas und anderen setzten die Prominenz der Harlem Renaissance und „New Negro“-Bewegung distinguiert ins Licht. Der hier porträtierte Grafiker und Illustrator James Lesesne Wells (1902 – 1993) veröffentlichte seine an afrikanischer Kunst orientierten Linolschnitte in vielen der Zeitschriften, in denen auch Allen publizierte. Das geschnitzte Gefäß, das er in Allens Porträt betrachtet, stammte aus der Sammlung von Alain Locke. Es wurde von einem Künstler aus dem Volk der Kuba in Zentralafrika gefertigt, sein aristokratischer Status konnte bei den Beteiligten als bekannt vorausgesetzt werden. In der fotografischen Inszenierung eines Austauschs der Blicke der beiden Figuren, des hölzernen Gesichts und der Profilansicht des Künstlers, würde so auch der Transfer einer spezifischen, transhistorischen Nobilität symbolisiert. TH

JEAN (HANS) ARP

(1886 – 1966)

ARP (368)

Ohne Titel (*Neues Handbuch der Malerei*),
Ende 1940er Jahre

Collage auf Papier, 35 × 25 cm ·
Archiv Marzona, Berlin

Carl Einstein widmete Hans Arp nur wenige Zeilen in der dritten Auflage seiner *Kunst des 20. Jahrhunderts* von 1931 – etwa zur gleichen Zeit wie „L'enfance néolithique“, Einsteins *Documents*-Artikel über den Künstler und Dichter. Auch hier die Frage: Wie bewegt sich Arps Kunst durch die Geschichte? Denn dessen „Fixierung“ sei auch eine „Regression zum Primitiven“, so sehr, wie hier „das Einzelne symbolhaft die ganze Gestalt aussagen soll“. Arps Einzelausstellung in der Kunsthalle Basel lässt die Kunsthistorikerin und Literaturwissenschaftlerin Carola Giedion-Welcker 1932 von „Sehzeichen“ sprechen, die das Sehen leiten oder sogar ersetzen. Statt darzustellen oder nachzuahmen, *schreibe* Arp die Welt, jede „sentimentale Ichaussprache“ werde hinfällig. Auch die Collage mit dem Ausriss eines schwarz-weißen Drucks aus den späten 1940er Jahren partizipiert an diesem Modell eines subjektlosen, schreibenden Sehens. Die eingeklebte Frakturschrift mit dem (fiktiven?) Buchtitel „Neues Handbuch der Malerei“ lässt an Arps schmales Buch *Neue Französische Malerei* denken, das er 1913 veröffentlicht hatte. TH

(367 – 368)

WILLI BAUMEISTER

(1889 – 1955)

BAUMEISTER (369)

Aufgelöste Figuren, 1946

Lithografie, 33 × 44 cm ·
Privatsammlung, Berlin

BAUMEISTER (370)

Figur, 1931

Bleistift und Kohle auf Karton,
45 × 32,8 cm · Privatsammlung

BAUMEISTER 371)

Fußballspieler, 1935

Bleistift und Kohle auf Karton,
44,7 × 34,8 cm · Privatsammlung

BAUMEISTER (372)

Lichte Figuren, 1944 – 1947

Lithografie, 47,5 × 60,5 cm ·
Privatsammlung, Berlin

BAUMEISTER (373)

Ohne Titel
(*Urzeitgestalten*), 1944 – 1947

Lithografie, ca. 37 × 43 cm ·
Privatsammlung, Berlin

BAUMEISTER (374)

Schemen, 1936

Bleistift und Kohle auf Karton,
45 × 34,7 cm · Privatsammlung

In den 1930er Jahren vollzog sich in Willi Baumeisters Frühwerk eine entscheidende Entwicklung. Als sein Generalthema könnte man das Verhältnis von Figuren und dem sie umgebenden, konstituierenden Bildraum verstehen. Von der konstruktiv aufgefassten menschlichen Figur seines Frühwerks, die in ein Gefüge aus Relations- und Projektionslinien eingebunden steht, kam er zur biomorphen Figur, die in einem lichten Umraum lediglich durch grazil rhythmisierte Linien gestützt wird. Es wirkt, als sei der konstruktivistischen Formenwelt ein Gegenbild aus archaischen Quellen erwachsen, die Baumeister nachweislich schon um 1930 faszinierten. Aus der Biomorphisierung, die sich aber bewusst vom malerischen Naturalismus abhob, ergab sich für Baumeister nach dem Krieg auch eine Hinwendung zu vorgeschichtlichen Motiven und Formen, die bis ins Spätwerk hinein wirksam blieb. Er löste sich vom Anthropomorphen und schloss die Gegenwart des Atomzeitalters mit dem Paläolithikum zu einer transhistorischen Bildsprache kurz. CK

(369 – 374)

JACQUES-ANDRÉ BOIFFARD

(1902 – 1961)

BOIFFARD (375) Ohne Titel, um 1930

Silbergelatedruck, 16,1 × 20 cm · Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Seine frühen Interessen für Literatur und Malerei brachten den Medizinstudenten Jacques-André Boiffard Mitte der 1920er Jahre in Kontakt mit der surrealistischen Bewegung. Ab 1926 arbeitete er als Nachfolger von Berenice Abbott für Man Ray. Neben seiner Tätigkeit als Künstler und grafischer Gestalter (in dieser Eigenschaft war er auch für Plakate ethnologischer Ausstellungen verantwortlich) verschaffte sich Boiffard durch seine außergewöhnlichen Fertigkeiten bei der Herstellung fotografischer Abzüge großes Ansehen. Um 1930 entstanden vor allem Bilder von Masken. Die Dekonstruktion des Porträtgenres in Boiffards Serie *Masque de carnaval*, die 1930 in *Documents* veröffentlicht wurde, reorientiert die Vorstellungen von Individualität durch groteske, bemalte Gips- oder Papiermaché-Masken. Auch das nachtdunkle Foto eines Gesichts, das von einem Vorhang aus Haaren zur Unkenntlichkeit verdeckt ist und hinter dem nur die Augen hervorleuchten, variiert das Thema von Maskierung und Defiguration. So konsequent werden Physiognomie und Affekt entkoppelt, dass für ein „Ich“ kein Platz mehr bleibt. CK/TH

GEORGES BRAQUE

(1882 – 1963)

BRAQUE (376) aus *Théogonie (Hesiod)*, 1–20/20, 1932/1955

Radierung, alle ca. 43,5 × 33 cm · Galerie Boissérée

Die *Theogonie* des griechischen Dichters Hesiod aus der Zeit um 700 vor Christus schildert die komplexe Entstehung der Welt und Genealogie der Götter, von ihren Anfängen mit den Urgottheiten Chaos, Gaia, Tartaros, Eros, Erebus und Nyx bis zu den diversen Ehen und Liebschaften des Zeus. Georges Braque entschied sich für diesen Text, als ihn der Galerist Ambroise Vollard 1931 einlud, ein Buch seiner Wahl zu illustrieren. Die Radierungsfolge entstand zwischen 1932 und 1935, wurde aber erst 1955 veröffentlicht. Für kurze Zeit ließ Braque in den frühen 1930er Jahren einer Bildsprache den Vortritt, in der die Figur als „metamorphotische Funktion“ zwischen Mensch und Umwelt wiederentdeckt wurde, wie Carl Einstein argumentierte. Braques Liniengespinnste balancieren auf der Grenze von Figuration und Defiguration. Damit verdichten sie in Einsteins Sinne jene fundamentalen halluzinativen Vorgänge, in denen die Freiheit des Menschen nur jenseits normgerechter Humanität zu finden ist. Im Umweg über den mythischen Transformismus wecke Braque den Sinn für die ontologische Offenheit der Subjektivität. TH

(375 – 376)

BRASSAÏ

(Gyula Halász, 1899–1984)

- BRASSAÏ (377) „Du mur des cavernes au mur d'usine“, aus *Minotaure*, 3–4 (1933), Skira, Paris (Reproduktion)
-
- BRASSAÏ (378) aus *Graffiti Series III „The Birth of the Face“* [Graffiti-Serie III: „Die Geburt des Gesichts“], 1933–1956
Silbergelatineabzug, 28,8 × 22,7 cm · Victoria and Albert Museum, London. Bequest of Gilberte Boyer Brassai
-
- BRASSAÏ (379) aus *Graffiti Series IV: „Masks and Faces“* [Graffiti-Serie IV: „Masken und Gesichter“], 1933–1956
Silbergelatineabzug, 29,4 × 23 cm · Victoria and Albert Museum, London. Bequest of Gilberte Boyer Brassai
-
- BRASSAÏ (380) aus *Graffiti Series VII: „Death“* [Graffiti-Serie VII: „Der Tod“], 1933–1956
Silbergelatineabzug, 38 × 29,2 cm · Victoria and Albert Museum, London. Bequest of Gilberte Boyer Brassai
-
- BRASSAÏ (381) aus *Graffiti Series VII: „Death“* [Graffiti-Serie VII: „Der Tod“], 1933–1956
Silbergelatineabzug, 29,7 × 23,5 cm · Victoria and Albert Museum, London. Bequest of Gilberte Boyer
-
- BRASSAÏ (382) aus *Graffiti Series VII: „Death“* [Graffiti-Serie VII: „Der Tod“], 1933–1956
Silbergelatineabzug, 30,5 × 24 cm · Victoria and Albert Museum, London. Bequest of Gilberte Boyer Brassai
-
- BRASSAÏ (383) aus *Graffiti Series VIII: „Magic“* [Graffiti-Serie VIII: „Zauberei“], 1933–1956
Silbergelatineabzug, 30,3 × 23,6 cm · Victoria and Albert Museum, London. Bequest of Gilberte Boyer Brassai
-
- BRASSAÏ (384) aus *Graffiti Series VIII: „Magic“* [Graffiti-Serie VIII: „Zauberei“], 1933–1956
Silbergelatineabzug, 24,2 × 18 cm · Victoria and Albert Museum, London. Bequest of Gilberte Boyer Brassai

(377–384)

BRASSAÏ (385) aus *Graffiti Series VIII: „Magic“*
[Graffiti-Serie VIII: „Zauberei“], 1933 – 1956
Silbergelatineabzug, 29,8 × 23,5 cm · Victoria
and Albert Museum, London. Bequest of Gilberte
Boyer Brassai

BRASSAÏ (386) aus *Graffiti Series VIII: „Magic“*
[Graffiti-Serie VIII: „Zauberei“], 1933 – 1956
Silbergelatineabzug, 29,2 × 22,8 cm · Victoria
and Albert Museum, London. Bequest of Gilberte
Boyer Brassai

BRASSAÏ (387) aus *Graffiti Series IX: „Primitive
Images“* [Graffiti-Serie IX: „Urtümliche Bilder“],
1933 – 1956
Silbergelatineabzug, 28 × 20,8 cm · Victoria and
Albert Museum, London. Bequest of Gilberte
Boyer Brassai

BRASSAÏ (388) *Tériade, Le point de vue de la nature,*
mit Fotos von Brassai, *Arts et Métiers
Graphiques*, 54 (1936), AMG, Paris 1936

Der Fotograf und Bildhauer Brassai wurde 1932 einem breiteren Publikum durch seinen Bildband *Paris de Nuit* bekannt, in dem er ein abgründiges, kontrastreich in Laternenlicht getauchtes Bild der nächtlichen Metropole zeichnete. Im folgenden Jahr begann er den Werkzyklus *Graffiti*, der ihn mehr als zwei Jahrzehnte beschäftigen sollte. Dieser Zyklus trägt einem besonderen urbanen Phänomen Rechnung: dem, was gemeinhin als „Schmiere-reien“ abgewertet war, für Brassai aber einen wertvollen Einblick in das Unbewusste der Stadt versprach. Was er zu zeigen hatte, entzog sich dem Alltagsblick, erschloss sich allenfalls den nächtlichen Wanderern, denen diese Zeichnungen an Wänden, in Durchgängen und unvermuteten Winkeln begegneten. Den Fotografen muss die Anmutung einer populären und doch geheimnisvollen Zeichensprache fasziniert haben – und diese Wirkung übten seine Bilder auch auf die surrealistische Bewegung aus, was unter anderem schon 1933 zu ihrer Veröffentlichung in der Zeitschrift *Minotaure* führte. CK

VICTOR BRAUNER

(1903 – 1966)

BRAUNER (389) *Cette guerre morphologique de l'homme*
[Dieser morphologische Krieg des Menschen],
1938
Tinte auf Papier, 46 × 58,5 cm · Centre Pompidou,
Paris · Musée national d'art moderne / Centre de
création industrielle

Der Maler Victor Brauner war eine zentrale Figur der rumänischen Avantgarde. In den 1930er Jahren zog er nach Paris und erlangte im Kreis der Surrealisten um André Breton Bekanntheit. 1936

(385 – 389)

trat er der Kommunistischen Partei Rumäniens bei, begann in Zeitschriften der radikalen Linken zu publizieren und gab vorübergehend das Malen auf, um sich auf Zeichnungen und Karikaturen mit ausgeprägt aggressiven erotischen Formen zu konzentrieren. *Cette guerre morphologique de l'homme* stammt aus dieser Zeit. Sie ist Teil von Brauners Suche nach einer komplexeren Topologie des polymorphen Selbst wider die faschistische Biologisierung von Grenzziehungen und zeigt eine de-naturalisierte, dem reproduktiven Zusammenhang entgrenzte Sexualität. Gewidmet war sie Ghérasim Luca, der in den 1930er und 1940er Jahren eine sozialen Epistemologie der nicht-ödipalen, zerstörerischen Kraft der Liebe als Voraussetzung jeglicher Revolution entwickelte. Etliche Jahrzehnte später bemerkte Gilles Deleuze, ein großer Bewunderer Lucas: „Die nicht-ödipale Liebe ist ziemlich harte Arbeit.“ In den dreißiger Jahren war sie für Victor Brauner ein *Krieg*. JN

CLAUDE CAHUN

(Lucy Schwob, 1894 – 1954)

-
- | | |
|-------------|--|
| CAHUN (390) | <i>Entre Nous</i> [Unter uns], 1926
Silbergelatedruck (Reproduktion), 10,2 × 7,8 cm ·
Courtesy Jersey Heritage Collections |
| CAHUN (391) | <i>Têtes de Cristal</i> [Kristallköpfe], 1936
Silbergelatedruck (Reproduktion), 10,8 × 8,8 cm ·
Courtesy Jersey Heritage Collections |
| CAHUN (392) | <i>Self-Portrait</i> [Selbstporträt], 1928
Silbergelatedruck (Reproduktion), 11,8 × 8,8 cm ·
Courtesy Jersey Heritage Collections |
| CAHUN (393) | <i>Self-Portrait</i> [Selbstporträt], 1932
Silbergelatedruck (Reproduktion), 10 × 8 cm ·
Courtesy Jersey Heritage Collections |
-

CLAUDE CAHUN

(Lucy Schwob, 1894 – 1954)

& MARCEL MOORE

(Suzanne Malherbe, 1892 – 1972)

-
- | | |
|-------------------|--|
| CAHUN/MOORE (394) | <i>Aveux non Avenus</i>
[Nichtige Bekenntnisse], 1930
Fotomontage (Reproduktion) |
|-------------------|--|

Claude Cahun, geboren als Lucy Schwob, war im Paris der 1920er und 1930er Jahre durch Schriften und Performances bekannt. Diese entstanden in Kollaboration mit ihrer lebenslangen Partnerin

(389 – 394)

Suzanne Malherbe (Marcel Moore). Auch die Anti-Autobiografie *Aveux non Avenus* (1930) durchkreuzt die Idee singulärer Autorschaft. Das Buch enthält zehn schwarzweiße Heliogravuren von Moores Photomontagen, die, wie Cahuns Texte, eine nicht-kausale Erfahrungsform vorschlagen. Auf dem hier gezeigten Frontispiz richtet sich Cahuns Auge auf dessen Betrachterin, gehalten von ihren Händen, montiert auf ihren Mund. Das Collagematerial fügt sich zu einem spiritistischen Bild: Das Auge ist Teil einer Trinität, zu der ein konvexer Brustspiegel gehört, in dem Cahuns Reflexionen erscheinen, und eine von zwei Händen sorgsam umschlossene Weltkarte. In der Längsachse schweben weitere Welten: eine granatapfelartige Sphäre, ein gezeichneter Busen, eine Glaskugel, ein Sternenmeer. Ein künstlerisches Ich, in dessen Zentrum Cahun ansetzt, „mich selbst zu teilen, um zu überwinden, mich selbst zu multiplizieren, um mich selbst zu behaupten“. ks

JOSEPH CORNELL

(1903–1972)

CORNELL (395) *By Night with Torch and Spear [Bei Nacht mit Fackel und Speer], 1942*

Stummfilm, 16 mm (Original), Farbe, 9 min ·
Anthology Film Archives, New York

Joseph Cornell war einer der wichtigsten amerikanischen Surrealisten und wurde vor allem für seine Kästen-Assemblagen bekannt. Er war außerdem ein Pionier des *Found-Footage*-Films. Cornell unternahm eine explizit formorientierte Erkundung des Mediums Film und seiner Wahrnehmung, bei der er sich auf das Verfremden von Zeit, Licht, Blicken und Gesten konzentrierte. Der Film *By Night With Torch and Spear* wurde nach Cornells Tod aus dessen Archiv geborgen, entstand aber vermutlich Anfang der Vierzigerjahre, auf dem Höhepunkt des Zweiten Weltkriegs. Er zeigt industrielle Verfahren in doppelter Umkehr, nämlich auf den Kopf gestellt und rückwärts abgespielt. Diese Bilder montierte Cornell mit Zwischentiteln und Sequenzen inszenierter Rituale sowie mit Großaufnahmen und Umkehrbildern der Insektenwelt. Die Reise von der Fabrik zu den Sphären des Unsichtbaren und Anderen ist zugleich ein Übergang von der gemessenen und rationalisierten Zeit zu einer nichtlinearen, keiner wirtschaftlichen Logik gehorchenden Jetztzeit der Wiederholung und des Überschusses. AF

GERMAINE DULAC

(1882–1942)

DULAC (396) *La Coquille et le Clergyman*
[Die Muschel und der Kleriker], 1927

Stummfilm, 35 mm (Original), s/w, 38 min

Die Filmemacherin, Kritikerin und Theoretikerin Germaine Dulac widmete sich der Schöpfung „musikalisch aufgebauter“, „reiner“ Filme. Sie entwickelte eine zukunftsweisende, experimentelle wie

(394–396)

breitenwirksame Form und strebte in dezidiert feministischen Begriffen nach einer vom Symbolismus geprägten, neuen „Kunst des Sehens“. *La Coquille et le Clergyman* wird gelegentlich als erster surrealistischer Film betrachtet und war das Ergebnis einer konfliktreichen Zusammenarbeit Dulacs mit Antonin Artaud, der das Drehbuch über einen jungen, von seiner Begierde nach der schönen Gattin eines Generals geplagten Pfarrer verfasst hatte. Im Ringen mit den eigenen Ängsten, Begierden und ungestümen Impulsen hat der Geistliche Visionen von Tod und Ekstase. Dulac übersetzt diese Handlung in eine Serie grenzüberschreitender Bildmetaphern, die Männlichkeit und Weiblichkeit bis zur Unkenntlichkeit verwischen. Einig waren sich Dulac und Artaud in der Überzeugung, dass der Film bestehende Hierarchien und Wertvorstellungen infrage stellen und sich mit seiner Bildsprache direkt an das Unbewusste wenden kann. AF

SERGEI EISENSTEIN

(1898 – 1948)

EISENSTEIN (397)

aus *Die Heirat des Chamäleons*, 1931

Buntstifte auf Papier (Reproduktion) ·
Courtesy RGALI, Moskau

Der Regisseur und Filmtheoretiker Sergei Eisenstein analysierte „Ausdrucksbewegungen“ als Spuren des Körpers in einer Konfliktsituation. Ausdruck war für ihn eine sichtbare, aus dem Konflikt hervorgehende Verformung. Wenn sich beispielsweise ein weinendes Kind oder ein grollender Tiger ausdrücken, so erzeugen beide grafisch ein Zickzackmuster, das sich aus den Gesichtsfaltungen und Reißzähnen des Raubtiers ergibt. Zeichnen bedeutete für Eisenstein das greifbare experimentelle Zusammenstellen solcher Ausdrucksbewegungen, ein konkretes Nach-Stellen ihrer Spuren. 1929 notiert Eisenstein in seinem *Notizbuch zur Ekstase* ein Filmprojekt über „Die Ausdrucksbewegung der Pflanzen“, das den Rhythmus der pflanzlichen Bewegung als abstrakte Zick-Zack-Kurve in drei Tempi vor Augen führen soll. Was kann eine Linie, die selbst zur Pflanze wurde? – so in Eisensteins Zeichnungen aus der Serie „Die Heirat der Chamäleons“. Diese Linie scheint die Gravitationskraft ebenso leicht zu verabschieden wie die Perspektive: in einem ekstatischen und rhizomatischen Schwellengang zwischen Tier, Pflanze und Mensch. EV

EISENSTEIN (398)

Filmmaterial für *¡Que viva Mexico!*,
1931–1932

Film, 6 – 8 min | Courtesy Gosfilmofond,
Moskau; Recherche und Assemblage Elena
Vogman und Marie Rebecchi

Vierzehn Monate (1930 – 32) arbeitete Sergei Eisenstein an seinem mexikanischen Film, den sein Assistent vor Ort „ein Poem der soziologischen Art“ nannte. Finanziert wurden die Aufnahmen von dem amerikanischen Schriftsteller und Sozialisten Upton Sinclair. Am 21. November 1931 erhielt dieser ein Telegramm von Stalin, in dem Eisenstein als Deserteur angeklagt wurde. Die annähernd 40 Stunden Rohfilmmaterial musste Eisenstein bei seiner Abreise im Mai 1932 in die Sowjetunion zurücklassen. In

(396 – 398)

späteren Jahren entstanden daraus mehrere Bearbeitungen und Auszüge. 1954 schenkte Sinclair das Filmmaterial dem MoMA, und 1955 brachte Jay Leyda, der bei Eisenstein studiert hatte, die 225-minütige Fassung *Eisenstein's Mexican Film: Episodes for Study* heraus. 1979 verarbeitete Grigori Aleksandrow anlässlich des 6. Internationalen Filmfestivals in Moskau das mexikanische Material zu seiner Version von *¡Que viva México!* Vor Kurzem wurden im Archiv des Moskauer Gosfilmofond bislang unbekannte Aufnahmen für Eisensteins mexikanischen Film entdeckt. Sie zeigen Aufmärsche in Mexiko-Stadt. Die anderen beiden Szenen stammen aus Leydas Fassung. EV

MAX ERNST

(1891–1976)

ERNST (399)

Barbares marchant vers l'ouest

[Die Barbaren marschieren gen Westen], 1935

Öl auf Leinwand, 24 × 32 cm ·

Privatsammlung, Stuttgart

ERNST (400)

aus *Histoire Naturelle*, Nr. 3:

„Trois petites tables autour de la terre“ [Naturgeschichte, Nr. 3: „Drei kleine Tische rund um die Erde“], 1926

Lichtdruck auf Velin nach Frottage,

49,8 × 32,3 cm · Kunstmuseum Bonn

ERNST (401)

aus *Histoire Naturelle*, Nr. 6: „Las Pampas“

[Naturgeschichte, Nr. 6: „Die Pampas“], 1926

Lichtdruck auf Velin nach Frottage,

32,3 × 49,8 cm · Kunstmuseum Bonn

ERNST (402)

aus *Histoire Naturelle*, Nr. 10: „Elle garde son

secret“ [Naturgeschichte, Nr. 10: „Sie wahrt ihr Geheimnis“], 1926

Lichtdruck auf Velin nach Frottage,

49,8 × 32,3 cm · Kunstmuseum Bonn

ERNST (403)

aus *Histoire Naturelle*, Nr. 14:

„Le start du chataignier“ [Naturgeschichte, Nr. 14: „Der Kastanienbaum schlägt aus“], 1926

Lichtdruck auf Velin nach Frottage,

32,3 × 49,8 cm · Kunstmuseum Bonn

ERNST (404)

aus *Histoire Naturelle*, Nr. 26: „L'Origine de la

pendule“ [Naturgeschichte, Nr. 26: „Der Ursprung des Pendels“], 1926

Lichtdruck auf Velin nach Frottage,

49,8 × 32,3 cm · Kunstmuseum Bonn

(398–404)

ERNST (405) aus *Histoire Naturelle*, Nr. 28: „Le repas du mort“
[Naturgeschichte, Nr. 28: „Das Mahl des Toten“],
1926

Lichtdruck auf Velin nach Frottage,
32,3 × 49,8 cm · Kunstmuseum Bonn

Mitte der 1920er Jahre entdeckte Max Ernst die Technik der Frottage für sich. Dieses Verfahren der Übertragung der Textur eines Gegenstandes durch Abreiben mittels Kreide oder Bleistift verband das surrealistische Interesse an der „automatistischen“ Produktion des Unbewussten mit der Eigenlogik des Materials. Die bedeutendste frühe Frottage-Arbeit ist der Zyklus *Histoire naturelle* von 1926, bestehend aus 34 Tafeln, denen eine „pseudoeinführung“ von Hans Arp vorangestellt ist. In Frankreich unabweisbar war der Bezug zur monumentalen *Histoire naturelle* des Comte de Buffon. Ernsts Zyklus erzählt die „Naturgeschichte“ aber nicht in der Sprache der Wissenschaft, sondern in der einer surrealistischen Bildforschung, die sich gängigen Klassifikationssystemen verweigert. Er verbindet die Fantastik zoomorpher Blätterwesen mit der mineralischen Taubheit des Gesteins. Die Unwirtlichkeit der Vorgeschichte mischt sich mit Andeutungen einer freudvollen Regression. René Crevel schrieb 1927, Ernst schildere die Wunder eines Universums, dessen „kleine Geheimnisse eines Tages größer sein werden als wir“. TH

ERNST (406) Ohne Titel, 1935

Öl auf Papier auf Karton, 23,7 × 34,8 cm ·
Privatsammlung, Stuttgart

ERNST (407) *Oiseau ovoïde* [Eiförmiger Vogel], 1934

Granit, 19,7 × 14 × 7,8 cm ·
Privatsammlung, Stuttgart

ERNST (408) *Roter Grätenwald*, 1927

Öl auf Leinwand, 26,7 × 35 cm ·
Privatsammlung, Stuttgart

Max Ernst trieb seine Motive über lange Zeiträume in konstante Metamorphosen und technische Variationen. Seine Bilder öffneten sich zu einer Tiefenzeit des Präsens, einem unheimlichen Milieu der Ontogenese. Naturgeschichte und Stadt, Wald und Urhorde sind dabei so abgründig wie Vogelmenschen und Fischgräten. In einem Kurzschluss von Moderne und Urzeit entsteht ein halluzinatives Sehen, in dem die bürgerliche Entsprechung von Sichtbarkeit und Wissen außer Kraft gesetzt wird. Die Stadt erscheint dabei ebenso wie der tote Wald aus Fischgräten als primordiale Landschaft. Kein Motiv des Surrealismus ist ähnlich aufgeladen und Paradox wie das des „Barbaren“, der seit dem Dritten Surrealistischen Manifest eine programmatische Identifikationsfigur der Gruppe geworden war. Für Max Ernst, der seine Barbaren- und Hordenbilder seit 1926 malt, sind diese Gestalten utopische und dystopische Figuren zugleich: anti-zivilisatorische Heilsbringer, die die verfälschende Rationalität Europas zerstören und erlösen. Zugleich wüten sie wie amorphe Kreaturen der Masse. Dann repräsentieren sie die todessüchtige faschistische Bedrohung, universalisieren diese dabei aber auch mythisch – als Naturkraft. AF

(405–408)

T. LUX FEININGER

(1910 – 2011)

FEININGER (409) *Kai von New Orleans*, 1931

Öl auf Leinwand, 25 × 50 cm · Privatsammlung

T. (Theodore) Lux (Lukas) Feininger war ein deutsch-amerikanischer Fotograf und Maler. 1926 begann er ein Kunststudium am Bauhaus in Dessau, wo auch sein Vater Lyonel Feininger unterrichtete. Feiningers Interesse galt zunächst der Fotografie, 1929 begann er zu malen. Thema der Bilder ist die Welt der Schifffahrt und des Meeres. Wenn er von seiner „Vorliebe“ schreibt, „eine fantastische Realität mit einer realistischen Fantasie zu verbinden“, markiert er jedoch eine Distanz zur maritimen Sujetmalerei und stellt sein Werk explizit in den Kontext einer post-expressionistischen Malerei, für die Franz Roh 1923 den Begriff des „Magischen Realismus“ geprägt hatte. *Quay of New Orleans* von 1931 zeigt neben einem aufgetakelten Segelschiff zwei Figurengruppen mit je einer dunkelhäutigen Figur. Das Motiv Schwarzer Menschen kehrt in Feiningers Bildern immer wieder, wobei die Art ihrer Darstellung, die Souveränität und Eleganz ihrer Posen und Bewegungen, auch als utopische Sehnsucht nach Überwindung rassistischer Grenzziehungen in der Identifikation lesbar ist. CR

JULIO GONZÁLEZ

(1876 – 1942)

GONZÁLEZ (410) *Masque Humour no 1* [Komische Maske Nr. 1], 1940

Tusche, Federzeichnung und Lavierung auf Papier
31,5 × 24,2 cm · Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid

GONZÁLEZ (411) *Personnage science fiction*
[Science-Fiction-Figur], 1934

Tusche, Federzeichnung, Buntstift und Bleistift
auf Canson-Papier, 15,5 × 12,5 cm ·
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid

In seiner Jugend erhielt der in Barcelona gebürtige Julio González seine Ausbildung tagsüber in der Eisenschmiede seines Vaters, abends in der Escuela de Bellas Artes; nach seinem Umzug nach Paris 1899 wurde er schnell Teilnehmer bei den wichtigsten Gruppenausstellungen. Neben der zeitweiligen Zusammenarbeit mit Picasso und seiner Mitgliedschaft in den Gruppen Cercle et Carré und Abstraction-Création unterhielt González auch Kontakte zur surrealistischen Bewegung: Gemeinsam mit anderen Surrealisten stellte er 1931 im Salon des Sur-Indépendants aus. Die ab ungefähr 1930 entstandenen Zeichnungen um das Motiv einer „Personnage science-fiction“ deuten durch ihre verschiedenfarbigen Akzentuierungen auf die von González in seinem Spätwerk angestrebte Materialvielfalt hin. Trotz seines Festhaltens an einer grundsätzlichen Konstruktivität gelingt es

(409–411)

dem Künstler, eine spielerische Schwerelosigkeit zu suggerieren. Mit der Bezeichnung „Personnage science-fiction“, die sich motivisch nicht eindeutig bestätigen lässt, hat er die Figur näher an andere, höchst unterschiedliche figurative Denkbilder der Moderne gerückt. CK

JOHN HEARTFIELD

(Helmut Herzfeld, 1891–1968)

HEARTFIELD (412)

Deutsche Naturgeschichte, 1934

Fotomontage im Kupferdruck (Reproduktion), Illustration, AIZ 13/33 (1934), S. 536 ·
Courtesy Kunstsammlung Akademie der Künste, Berlin

Dieses Plakat erschien 1934 auf dem Rückumschlag der *Arbeiter Illustrierten Zeitung*. Allegorie und kritische Inanspruchnahme des Mythos dienten dazu, die Lücke zwischen Zeichen und Bezugsobjekt einerseits zu erweitern und andererseits gerade auf deren Schließung im Zuge einer Biologisierung der Politik und ihrer ideologischen Verschmelzung von Natur und der Geschichte hinzuweisen. *Deutsche Naturgeschichte* nimmt die unerschöpfliche Faszination an der Metamorphose aufs Korn und hinterfragt Hoffnungen auf einen kontinuierlichen evolutionären Fortschritt, insbesondere mit Blick auf die deutschen Sozialdemokraten und ihren Glauben an die parlamentarische Demokratie der Weimarer Republik. Umkränzt von verrottenden Eichenblättern trägt der morsche Ast eines Baumes drei Stadien einer Metamorphose: von Kanzler Friedrich Ebert als Raupe über den Präsidenten Paul von Hindenburg als Larve oder Steigbügelhalter bis hin zu Adolf Hitler als ausgeschlüpftem „Totenkopffalter“. Nach Art eines Wörterbuchs erklärt die Bildlegende die drei Bedeutungen von Metamorphose: „1. In der Mythologie: die Verwandlung von Menschen in Bäume, Tiere, Steine, u.s.w.“ Der Glaube an den evolutionären Fortschritt wird damit als bloßer Mythos entlarvt. „2. In der Zoologie: die Entwicklung mancher Tiere über Larvenformen und Puppen“ wie beim Schmetterling, und 3. „in der Geschichte der Weimarer Republik: die geradlinige Folge EBERT-HINDENBURG-HITLER.“ AF

FLORENCE HENRI

(1893–1982)

HENRI (413)

Ohne Titel (*Kakteen*), 1935

Silbergelatineabzug, 37,2 × 27,6 cm ·
Museum Folkwang, Essen

HENRI (414)

Ohne Titel (*Komposition mit Spiegel und Tellern*), 1931

Silbergelatineabzug, 27,2 × 22,7 cm ·
Museum Folkwang, Essen

(411–414)

HENRI (415) Ohne Titel (*Pariser Fenster*), 1930
Silbergelatineabzug, 34 × 26,7 cm ·
Museum Folkwang, Essen

HENRI (416) Ohne Titel (*Stilleben, Komposition mit Kugel, Sieb und Spiegel*), 1930
Silbergelatineabzug, 22,5 × 27,4 cm ·
Museum Folkwang, Essen

HENRI (417) *Stilleben mit Tulpe*, 1931
Silbergelatineabzug, 22,3 × 28,6 cm ·
Museum Folkwang, Essen

Nach ihrer Ausbildung zur Malerin erkannte Florence Henri angesichts der sprunghaft gestiegenen Öffentlichkeitswirkung und technischen Verfeinerung der industriellen Bildproduktion, dass die Fotografie zu einem entscheidenden künstlerischen Bildmedium geworden war. Ihre Entscheidung, als Fotografin zu arbeiten, verfestigte sich, als sie 1927 ans Bauhaus nach Dessau ging, wo sie unter anderem László Moholy-Nagy begegnete. Nach Paris zurückgekehrt, unternahm sie fotografische Versuche, die über eine neuartige Verwendung von geometrischen Elementen, vor allem aber Spiegeln zu einer eigenwilligen Bildsprache gelangten. Florence Henri vervielfältigte bei ihren Versuchen Ende der 1920er Jahre den „Spiegelreflex“ der Fotokamera, indem sie diese in Anordnungen aus Spiegeln einbaute. In diesen Blickkabinetten interagierten unbelebte und belebte Objekte auf bisher unbekannt Weise. Fotografie wurde damit zu einem Experimentierfeld, das vielen Verfahren abstrakter Malerei den technisch-konkreten Kontakt zu realen Objekten voraushatte. Darüber hinaus eignete sie sich, die psychischen Aspekte des Selbst auf einer Ebene mit technischen Ästhetiken zu verhandeln. CK

BARBARA HEPWORTH

(1903 – 1975)

PAUL LAIB

(1869 – 1958)

HEPWORTH/LAIB (418) Paul Laib, *Reclining Figure, 1933, by Barbara Hepworth* [Liegende, 1933, von Barbara Hepworth], 1933
Fotografie (Reproduktion), 22 × 32 cm ·
Courtesy The de Laszlo Collection of Paul Laib Negatives, The Courtauld Institute of Art, London

(415–418)

HEPWORTH / LAIB (419) Paul Laib, *Sculpture with Profiles*, 1932, by Barbara Hepworth [Skulptur mit Seitenansichten, 1932, von Barbara Hepworth], 1932

Fotografie (Reproduktion), 30 × 22 cm ·
Courtesy The de Laszlo Collection of Paul
Laib Negatives, The Courtauld Institute of
Art, London

Um 1930 war es für Künstlerinnen und Künstler nicht selbstverständlich, über gute fotografische Reproduktionen ihrer aktuellen Arbeiten zu verfügen. Andererseits hing die Wahrnehmbarkeit eines Werks entscheidend von der Existenz und Zirkulation solcher Fotografien ab, besonders, wenn man sich außerhalb der Zentren künstlerischer Produktion befand. Auch deshalb tat sich die englische Bildhauerin Barbara Hepworth (1903 – 1975) in den frühen 1930er Jahren mit professionellen Fotografen wie Paul Laib zusammen, bevor sie die fotografische Dokumentation um 1934 in die eigenen Hände nahm. Die beiden Fotografien von Paul Laib dürften 1933 entstanden sein und zeigen zwei kleine, biomorphe Alabasterskulpturen. Deren Volumina werden durch die Wahl des Kamerastandorts, des Lichteinsatzes und der optischen Linsen effektiv zur Darstellung gebracht. In *Moderne Plastik* schreibt Carola Giedion-Welcker 1937 über Hepworth, die Künstlerin sei „durch kompliziertere Gestaltung des Figürlichen zu immer weiterer Vereinfachung durchgedrungen“. Eben diese „kompliziertere Gestaltung“ war ein wichtiger skulpturaler Beitrag zur Infragestellung der Subjekt-Objekt-Dichotomie. TH

HANNAH HÖCH

(1889 – 1978)

HÖCH (420) *Aus einem ethnographischen Museum*, ohne Titel, Original von 1929

Fotomontage (Reproduktion), 49 × 32,5 cm ·
Courtesy Sammlung zeitgenössischer Kunst
der Bundesrepublik Deutschland

Die Serie *Aus einem ethnographischen Museum* (1924 – 1930) stammt aus dem Nachlass von Hannah Höch (1889 – 1978) und war Johannes Baader gewidmet. Höch hat sie selbst als „Die Sammlung“ bezeichnet. In den kleinformatigen Blättern finden sich ethnografische Bilder aus Zeitschriften mit anderen Fotos, Selbstbildnissen, Werbebildern usw. zu meist organisch-figuralen Gebilden vereint. Die Gleichsetzung vertrauter und „anderer“ Bildelemente in der Fläche der Fotomontage erzeugte eine damals kaum bekannte, zwiespältige Rezeptionsmöglichkeit: Die ornamental und formal egalisierten Bilder aus kolonialistischer Berichterstattung setzten trotz ihrer Verspieltheit und ihres sinistren Humors eine politische Differenz. Mit souveräner Kompositionskunst, aber auch durch Witz und Ironie im Umgang mit klassifizierenden Denkschemata gelang es Höch, im Register des Allegorischen einen modernen Weiblichkeitsbegriff aus Bildern des Selbst (und ihrer selbst) und Bildern des „Anderen“ miteinander zu verbinden. Auch wenn die Künstlerin ethnografisch besetzte Bilder verwendete, ging es ihr nicht primär um das „Ethnische“ an ihnen, sondern um ihre Herkunft aus einem museumsideologischen Zusammenhang des 19. Jahrhunderts. CK

(419 – 420)

- HÖCH (421) *Aus einem ethnographischen Museum*, Nr. VIII, „Denkmal I“, Original von 1924
Fotomontage (Faksimile), 20,1×8,8 cm ·
Berlinische Galerie – Landesmuseum für
moderne Kunst, Fotografie und Architektur
-
- HÖCH (422) *Aus einem ethnographischen Museum*, Nr. X, ohne Titel, Original von 1924
Fotomontage (Faksimile), 25,9×18,1 cm ·
Berlinische Galerie – Landesmuseum für
moderne Kunst, Fotografie und Architektur
-
- HÖCH (423) *Aus einem ethnographischen Museum*, Nr. XI, „Mit Mütze“, Original von 1924
Fotomontage (Faksimile), 13,5×8,5 cm ·
Berlinische Galerie – Landesmuseum für
moderne Kunst, Fotografie und Architektur
-
- HÖCH (424) *Aus einem ethnographischen Museum*, Nr. XII, „Der heilige Berg“, Original von 1927
Fotomontage (Faksimile), 33,5×22,5 cm ·
Berlinische Galerie – Landesmuseum für
moderne Kunst, Fotografie und Architektur
-
- HÖCH (425) *J. B. und sein Engel*, Original von 1925
Fotomontage (Faksimile), 24,3×20 cm ·
Berlinische Galerie – Landesmuseum für
moderne Kunst, Fotografie und Architektur

Als in der Weimarer Republik der späten 1920er Jahre Kolonialrevisionismus grassierte und eine Krisenrhetorik in immer weiteren Kreisen der Weimarer Gesellschaft um sich griff, begann Hannah Höch mit der Arbeit an ihrer Serie *Aus einem ethnographischen Museum* (1924 – 1930). *Der heilige Berg* gehört zu dieser Sammlung von Collagen, in denen Höch ausgeschnittene Illustriertenfotos nichtwestlicher Kulturen mit Formelementen einer genuin westeuropäischen Ästhetik – etwa Podesten, monochromen Hintergründen und Rahmen – verband. Während Carl Einsteins *Negerplastik* (1915) die Herausforderungen artikulierte, mit denen die afrikanische Skulptur den Exotismus und Universalismus dieser Ästhetik konfrontierte, betonte Höch die Konsequenzen ihrer *Medialisierung*; d. h. die Gewalt, die westliche Darstellungen außereuropäischer Kulturen eingeschrieben ist. Der Titel *Der heilige Berg* bezieht sich auf einen gleichnamigen Film mit Leni Riefenstahl in der Hauptrolle eines romantischen Dramas in den Alpen. In den 1930er Jahren begann Riefenstahl, eigene Filme zu drehen, in denen sich die rassistische Grammatik visueller Form, die Höch zu de-naturalisieren suchte, zu eine nationalsozialistischen Körperpolitik fügte. JN

HEINRICH HOERLE

(1896 – 1936)

HOERLE (426)

aus *Pornomappe*, um 1930 / 1980

Zwei Linolschnitte auf Papier, 42,5 × 30cm ·
Haus der Kulturen der Welt, Bibliothek

Heinrich Hoerle gehörte zu den Gründungsgestalten der „Kölner Progressive“, einer Gruppe politisch engagierter Künstler, die in den 1920er und 1930er Jahren im In- und Ausland ausstellten und eine eigene Zeitschrift namens *a bis z* herausgaben. Seinem Leitgedanken „alles entpersönlichen, Schablonen benutzen, Konstrukteur sein“ folgend, entwickelte er gemeinsam mit Franz Wilhelm Seiwert eine malerische Sprache dezidierter Vertikalität und typisierter Formen. Obwohl die *Pornomappe* von diesem Verfahren auf den ersten Blick abzuweichen scheint, ist auch sie von Formalisierung geprägt. Die Serie explizit sexualisierter Darstellungen in schwarzweißen Linolschnitten endet mit der Illustration eines Lustmordes: der Darstellung extremer sexualisierter Gewalt, die in der deutschen Kunst und Massenkultur der 1930er Jahre ein extrem verbreitetes Phänomen war. Schablonenhaft und medienübergreifend reproduziert, waren die Bilder Ausdruck einer Krise der Narrativität, einschließlich jener der bürgerlichen, heteronormativen Sexualität. Die *Pornomappe* handelt vor diesem Hintergrund nicht nur von ökonomisch vermittelter Sexualität, sondern auch von der „Pornifizierung“ sexueller Beziehungen als Krise der (menschlichen) Form und ihrer (medialen) Vermittlungen. JN

HARRY O. HOYT

(1892–1940)

HOYT (427)

The Lost World [Die verlorene Welt], 1925/1998

Stummfilm, 35 mm (Original), s/w, Originalfassung 106 min, Neufassung ca. 100 min

VALENTINE HUGO

(1887 – 1968)

HUGO (428)

Illustration, in: Achim D'Armin, *Contes Bizarres*, Cahiers libres, Paris 1933

Privatsammlung, Berlin

HUGO (429)

Illustrationen (einzelne, sonst farbig gedruckt Blätter), aus: André de Badet, *Contes au clair de lune*, René Kieffer, Paris 1948

Privatsammlung, Berlin

(426–429)

HUGO (430) Illustration, in: Paul Eluard,
*Les Animaux et Leurs Hommes, les Hommes et
Leur Animaux*, Gallimard, Paris o. D.
Privatsammlung, Berlin

HUGO (431) Illustration, in: *Médiéuses*.
Poèmes par Paul Eluard, illustrés par Valentine
Hugo, Gallimard, Paris 1944
Privatsammlung, Berlin

HUGO (432) Illustration, in: F. H. C. de la Motte-Fouqué,
Ondine, José Corti, Paris 1943
Privatsammlung, Berlin

HUGO (433) Illustration, in : Louis Parrot,
Paille noire des étables, Robert Laffont, Paris
o. D.
Privatsammlung, Berlin

Die Malerin, Illustratorin und Kostümbildnerin Valentine Hugo unterhielt Mitte der 1920er Jahre über einen von ihr geführten Salon enge Beziehungen zur Pariser Kunstwelt, vor allem zur surrealistischen Gruppe um André Breton. In den Kreis aufgenommen, schuf sie surrealistische Objektarrangements, verfolgte aber in Gemälden und Illustrationen ganz eigene Wege. Sie illustrierte Werke von Dichtern wie Char, Crevel oder Éluard. Eines ihrer umfangreichsten Illustrationswerke begleitete 1933 eine Ausgabe von Erzählungen Achim von Arnims. Hugo passte sich keineswegs nur den von den Surrealisten geschaffenen Formaten des unbewussten Produzierens an – ihr gelang es insbesondere mit ihren Buchillustrationen, ein neues grafisches Idiom zu entwickeln, in dem sich realistische Darstellungen von Menschen und Tieren in einer Art dunklem, gewellt-reliefartigem Fluidum halb auflösten, halb verfestigten. Gemäß einer Bildlogik der Verflüssigung von Formen fasste sie das Bildganze mit feinsten Weißhöhungen und Schraffuren als ein ästhetisches System, das unterschiedlichste Gegenstände, Bildräume und Schriftelemente integriert. CK

PAUL KLEE

(1879 – 1940)

KLEE (434) *Barbaren-Söldner*, 1933
Kreide auf Papier auf Karton, 20,9 × 32,9 cm ·
Zentrum Paul Klee, Bern

KLEE (435) *es wird dünner*, 1933
Pinsel auf Papier auf Karton, 46,4 × 59,8 cm ·
Zentrum Paul Klee, Bern

(430 – 435)

- KLEE (436) *Flucht vor sich (erstes Stadium)*, 1931
Feder auf Papier auf Karton, 41,8 × 58 cm (mit
Karton: 42,2 × 58,2 cm) · Zentrum Paul Klee,
Bern
-
- KLEE (437) *Gestirn über Felsen*, 1929
Bleistift auf Papier auf Karton, 20,5 × 22,7 cm ·
Zentrum Paul Klee, Bern
-
- KLEE (438) *l'homme approximatif*
[Der approximative Mensch], 1931
Radierung und Kaltnadel, 17,9 × 14 cm ·
Zentrum Paul Klee, Bern
-
- KLEE (439) *(Metamorphosen:) der Zusammenbruch
der biblischen Schlange*, 1940
Kleisterfarbe auf Papier auf Karton,
34,2 × 49,3 cm · Zentrum Paul Klee, Bern
-
- KLEE (440) *Pfeile der avant-garde*, 1933
Pinsel auf Papier auf Karton, 48,2 × 63,5 cm ·
Zentrum Paul Klee, Bern
-
- KLEE (441) *sich verwandelnd*, 1932
Feder auf Papier auf Karton, 31,7 × 24,1 cm ·
Zentrum Paul Klee, Bern
-
- KLEE (442) *Starres und Bewegtes geistert*, 1929
Feder auf Papier auf Karton, 45 × 30,2 cm ·
Zentrum Paul Klee, Bern
-
- KLEE (443) *venus matrona*, 1932
Feder auf Papier auf Karton, 16,2 × 48,7 cm ·
Zentrum Paul Klee, Bern
-
- KLEE (444) *Vermittlung*, 1930
Kohleabklatsch auf Papier auf Karton,
46,5 × 60,5 cm · Zentrum Paul Klee, Bern
-
- KLEE (445) *Zeichnung zur Barbaren-Venus (21/132)*, 1920
Bleistift auf Papier auf Karton, 27,7 × 21,7 cm ·
Zentrum Paul Klee, Bern

Paul Klee hat in seinem Werk nicht nur Gegensätze wie die zwischen „Starrem“ und „Bewegtem“ und deren Vermittlung und Transformation ausgelotet. Seine Inszenierung von Oppositionen ist immer auch vor dem Hintergrund eines anderen Stratum zu denken, das wir uns als bodenlose Tiefenzeit und Milieu kosmischer Emergenz vorstellen können: als unartikulierbaren

Grund vor allen Unterscheidungen. Am Rand oder über diesem Ab-Grund entwickeln Klees Schöpfungen erst ihre spezifische kosmogonische Dramatik. So erhalten Klees Zeichnungen ihre unverwechselbare halluzinatorische Präsenz und die nur scheinbar harmlose oder märchenhafte Fähigkeit, die ontologischen Hierarchien der Naturreiche und die Welt des Anthropomorphismus zu durchqueren und zu erschüttern. Die Frage der Vermittlung (auch der Titel einer der hier gezeigten Zeichnungen) ist für Klee ein konstanter Ausgangspunkt. An ihr verliert sich alles Märchenhafte: Denn nichts weniger steht zur Disposition als der „Umbau der seelischen Struktur“ (als Vorstufe eines „Umbaus“ des Menschen selbst), wie Carl Einstein das eigentliche Ziel von Klees „metamorphischen Prozess“ nannte. Einstein, der Klee ein zentrales Kapitel in der dritten Auflage seiner *Kunst des 20. Jahrhunderts* von 1931 widmete und lange ankündigte, ein Buch über den Künstler schreiben zu wollen, scheint bei dem Künstler nicht nur die Wiedererweckung des Mythischen, sondern auch eine Praxis entdeckt zu haben, die als queer charakterisiert werden könnte: „Eine der wichtigen Funktionen der Bilder scheint zu sein: uns von dem auferlegten Körperstandard zu lösen.“ AF/TH

GERMAINE KRULL

(1897–1985)

KRULL (446)

André Malraux, 1930/1999

Silbergelatineabzug, 23,8×18 cm ·
Museum Folkwang, Essen

Germaine Krull fotografierte den 30-jährigen André Malraux in einem kontemplativen Setting mit mehreren Figuren: eine hält er in den Händen, andere liegen zu seinen Füßen am Boden. Das Porträt des frühexistenzialistischen Romanautors – zu dieser Zeit künstlerischer Direktor des Pariser Verlags Gallimard – zeigt Malraux ganz versunken, den Blick auf das Objekt gerichtet. Weder Kontext noch Provenienz der Objekte sind überliefert. Beides spielt ohnehin eine untergeordnete Rolle für das Verständnis dieses Bildtypus, den Malraux sehr gepflegt hat: das fotografische Porträt mit außereuropäischen Kunstwerken, vornehmlich buddhistischen. Diese Inszenierungen bringen Malraux' spezifische und anhaltende Verbindung mit buddhistischer Kunst zum Ausdruck, die allerdings nicht unproblematisch war (man denke etwa an seinen legendären Raub von Bas-Reliefs in der kambodschanischen Tempelanlage Banteay Srei 1923). Bis in die 1960er Jahre war Germaine Krull an vielen Projekten Malraux' beteiligt – zunächst als Fotografin, nach dem Zweiten Weltkrieg darüber hinaus auch als Beraterin und Vermittlerin von Kunstwerken in und aus Südostasien. KM

KRULL (447)

Certificat d'Identité, 28.9.1943

[Identitätsbescheinigung, 28.9.1943], 1943

Silbergelatineabzug, 29,9×19,6 cm ·
Museum Folkwang, Essen

(445–447)

KRULL (448) *Le port, Douala, Cameroun,*
[Der Hafen von Douala, Kamerun], 1943
Silbergelatineabzug, 12,2×18,7 cm ·
Museum Folkwang, Essen

KRULL (449) *Le port, Douala, Cameroun,*
[Der Hafen von Douala, Kamerun], 1943
Silbergelatineabzug, 12,2×18,7 cm ·
Museum Folkwang, Essen

KRULL (450) *Le port. Les quais de déchargement des
marchandises, Douala, Cameroun* [Pier zum
Löschen der Schiffsladungen im Hafen von
Douala, Kamerun], 1943
Silbergelatineabzug, 12,2×18,7 cm ·
Museum Folkwang, Essen

Im Jahr 1941 verließ Germaine Krull das Frankreich des Vichy-Regimes, um sich der aus dem Exil operierenden Résistance unter Charles de Gaulle anzuschließen. In Brazzaville – der Hauptstadt des Freien Frankreichs – übernahm sie den neu gegründeten Fotoservice. Die Fotografien tragen der Ausrichtung der „propagande par l’image“ Rechnung, alles abzubilden, was potenziell militärisch relevant war. In den Gebieten der heutigen Staaten Gabun, Republik Kongo, Zentralafrikanische Republik, Tschad und Kamerun, die sich dem Freien Frankreich angeschlossen hatten, dokumentierte Krull bis Ende 1943 landwirtschaftliche Produktionsabläufe, die Gewinnung wertvoller Rohstoffe und den Abbau von Bodenschätzen, richtete ihre Kamera aber auch auf Landschaften, Menschen und Alltagskultur. Innerhalb dieses Spektrums bilden die Hafenansichten aus Douala eine Besonderheit: Von den Kompositionen aus Kränen und Schiffsmasten, die den Himmel in geometrische Formen und Flächen aufteilen, oder aus den ornamentalen Strukturen unzähliger am Boden stehender Fässer führt der Blick zurück nach Europa. Hier hatte Krull einst die Häfen mit ihren gigantischen Verladekonstruktionen und eisernen Brücken fotografiert, in Rotterdam oder im südfranzösischen Marseille. KM

KRULL (451) *Costumes de danse Bamiliké, des danseurs de
la cheferie la plus importante du pays Bamiliké,
Bandjoun, Cameroun,* [Bamiliké-Tanzkostüme aus
dem gleichnamigen Stammesland, dem größten
in Bandjoun, Kamerun], 1943
Silbergelatineabzug, 18×12,6 cm ·
Museum Folkwang, Essen

KRULL (452) *Kamerun, 1943*
Silbergelatineabzug, 22,9×19 cm ·
Museum Folkwang, Essen

KRULL (453) *Lewis Cole, um 1930*
Silbergelatineabzug, 23,7×17,4 cm ·
Museum Folkwang, Essen

(448–453)

KRULL (454)

Lewis Cole, um 1930/1955

Silbergelatineabzug, 23,4 × 17,4 cm ·
Museum Folkwang, Essen

KRULL (455)

Ohne Titel (*Black Birds. Lewis Cole*)
[(Lewis Cole von den Black Birds)], undatiert

Silbergelatineabzug, 23,8 × 17,2 cm ·
Museum Folkwang, Essen

Die Ankunft des afroamerikanischen Ensembles Les Leslie's Black Birds in Paris im Sommer 1929 schlug hohe Wellen. Nicht zuletzt die Zeitschriften der surrealistischen Sphäre wie *Variétés* oder *Documents* waren an den Protagonisten der Harlem Renaissance interessiert. Doch war dieses Interesse von Missverständnissen, Verkennungen und Narzissmen durchzogen. Michel Leiris sprach von einer „crise nègre“; aber während die Identitätskrise „negrophiler“ Europäerinnen und Europäer vor allem einer Selbstfindung im Zeichen primitivistischer Faszinationen diene, war die Krise der afrikanischen Diaspora durch Dislokation und soziale Barrieren geprägt. Germaine Krull bewegte sich offenbar recht selbstverständlich im Garderobebereich der Black Birds. Sie zeigt Lewis Cole, einen der Tänzer, im schwarzen Bühnensmoking, selbstbewusst mit den Händen in der Hosentasche und sitzend im Profil; aber auch im Ausfallschritt mit gezücktem Hut vor glänzendem Vorhang. Diese Fotos wirken weniger, als sei Krull auf der Suche nach einem modisch-ethnografischen Motiv als Cole auf der nach Bildern für sein Portfolio gewesen. TH

KRULL (456)

Ohne Titel (*Homme avec enfant*)
[Mann mit Kind], um 1943

Silbergelatineabzug, 13 × 16,9 cm ·
Museum Folkwang, Essen

KRULL (457)

Pièges à poissons sur la Kotto, Kembé, Oubangui-Chari [Fischreusen am Fluss Kotto, Kembé, Oubangui-Chari], 1943

Silbergelatineabzug, 12,9 × 18,5 cm ·
Museum Folkwang, Essen

KRULL (458)

Plantation de caoutchouc „Sanaga“.
La bande de latex déjà coagulée est sortie des grandes cuves, Dizangue, Cameroun [Kautschuk-Pflanzung „Sanaga“. Die bereits geronnene Latexbahn wird großen Kesseln entnommen, Dizangue, Kamerun], 1943

Silbergelatineabzug, 12,8 × 18,4 cm ·
Museum Folkwang, Essen

KRULL (459)

Plantation de caoutchouc „Sanaga“.
L'hévea est saigné, Dizangue, Cameroun [Kautschuk-Pflanzung „Sanaga“. Anritzen des Kautschukbaums, Dizangue, Kamerun], 1943

Silbergelatineabzug, 11,6 × 17,6 cm ·
Museum Folkwang, Essen

(454–459)

KRULL (460) *Plantation de fadoma. Des cordes fabriquées en sisal, Bakouma, Oubangui-Chari* [Fadoma-Pflanzung. Aus Sisalfasern hergestellte Schnüre, Bakouma, Oubangui-Chari], 1943
Silbergelatineabzug, 17 × 11,3 cm ·
Museum Folkwang, Essen

KRULL (461) *Plantation de fadoma. La confection d'un gros cable, Bakouma, Oubangui-Chari* [Fadoma-Pflanzung. Herstellung eines starken Seils, Bakouma, Oubangui-Chari], 1943
Silbergelatineabzug, 17,5 × 11,4 cm ·
Museum Folkwang, Essen

KRULL (462) *Village Banda, dessins indigènes sur les cases, Oubangui-Chari* [Dorf Banda, Malereien der Einheimischen an Hüttenwänden, Oubangui-Chari], 1943
Silbergelatineabzug, 11,4 × 16,7 cm ·
Museum Folkwang, Essen

FERNAND LÉGER

(1881–1955)

LÉGER (463) *Composition* [Komposition], 1931
Weiße Kreide und Graphit auf graugrünem Papier
63,2 × 49,5 cm · Centre Pompidou, Paris ·
Musée national d'art moderne / Centre de
création industrielle

LÉGER (464) *Planète* [Planet], 1931
Bleistift auf Papier, 43,5 × 30,2 cm · Centre
Pompidou, Paris · Musée national d'art
moderne / Centre de création industrielle

LÉGER (465) *Troncs d'arbres* [Baumstämme], 1931
Bleistift auf Papier, 28,5 × 22 cm ·
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie,
Sammlung Scharf-Gerstenberg

Die konstruktive Ästhetik Fernand Légers baute auf stark kontrastierenden Farben und Formen auf und zeigte im Zuge eines „plastischen Realismus“ vereinfachte und von psychologischer Ausdeutung befreite menschliche Figuren auf einer Ebene mit unbelebten Objekten in einer gerüstartigen Bildstruktur. Ende der 1920er Jahre hatte sich Léger das Stillleben anverwandelt, um es zum Experimentierfeld einer Objekt-Theorie zu machen, in der es ihm um eine grundsätzliche Aufwertung der plastischen Bedeutung des Objekts im Bild ging. Diese erkannte er in Abhebung vom *sujet*, das er als eine rückschrittliche Kategorie abstrakter Malerei betrachtete. Vor allem in den Jahren 1930 und 1931 ist in Légers Werk eine neue Auffassung der „Kontraststellung“ von

(460–465)

natürlichen und technischen Formen zu beobachten. Hatten zuvor ineinander verschränkte Röhrenformen dominiert, so war nun eine Annäherung des Biomorphen an technisch-tektonische Formen festzustellen: Mit Bildmotiven wie Stechpalmenblättern, Dornen, Muschel- und Nusschalen, kantigen Steinen oder Baumstämmen rückten in natürlichen Formen vorhandene konstruktive Elemente in den Fokus. CK

HELEN LEVITT

(1913 – 2009)

LEVITT (466) *N.Y. (5 Cent Soda)* [New York (Soda für 5 Cents)], um 1939/2

Silbergelatineabzug, 110 × 72,5 cm ·
Galerie Thomas Zander

LEVITT (467) *N.Y. (Angel on Door)* [New York (Engel an der Tür)], um 1939/2

Silbergelatineabzug, 75,7 × 113 cm ·
Galerie Thomas Zander

LEVITT (468) *N.Y. (Button to Secret Passage)* [New York (Knopf öffnet Geheimgang)], um 1939/2

Silbergelatineabzug, 77 × 87 cm ·
Galerie Thomas Zander

Helen Levitt fotografierte etwa ab 1936 auf ihren Streifzügen durch die New Yorker Arbeiterviertel Brooklyn, Lower East Side, Harlem und Bronx Straßenszenen. Inspiriert von Cartier-Bresson und geschult durch Walker Evans zeigte sie in ihren Fotografien eine Stadt, die das Bürgertum sonst kaum zu sehen bekam: eine Stadt autonomer, selbst inszenierter Kinderwelten; eine Phänomenologie der spielenden Kinder beim Markieren ihrer Umwelt mit Graffiti, Kritzeleien, Beschriftungen und flüchtigen Kreidezeichnungen. Indem Levitt viele Konventionen und rührselige Sujets der damaligen fotografischen Sozialdokumentation verwarf, gelang es ihr, das Spiel der Kinder in seiner flüchtigen Intensität und Komplexität als Übergangszone mit immer neuen Abgrenzungen zwischen innen und außen zu zeigen. Ihre Fotografie unterläuft den ideologischen Gebrauch von Kinderbildern mit Blick auf Geschlechterrollen, häusliche Regeln und rassische Homogenität. Sie lässt in uns die Frage aufkommen: Was ist so ein kleines Subjekt, bevor es als solches anerkannt wird? AF

ELI LOTAR

(1905 – 1969)

LOTAR (469) *aus Aux abattoirs de La Villette* [In den Schlachthöfen von La Villette], 1929

Silbergelatineabzug, 52 × 30 cm · Centre
Pompidou, Paris · Musée national d'art
moderne / Centre de création industrielle

(465 – 469)

- LOTAR (470) aus *Aux abattoirs de La Villette* [In den Schlachthöfen von La Villette], 1929
Silbergelatineabzug, 32,2 × 41,4 cm · Centre Pompidou, Paris · Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
-
- LOTAR (471) *Black Birds dans leur loge*
[Die Black Birds in ihrer Loge], 1929
Silbergelatineabzug, 28 × 40 cm · Centre Pompidou, Paris · Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
-
- LOTAR (472) *Portrait de Feral Benga* [Porträt von Feral Benga], um 1929
Silbergelatineabzug, 30 × 40 cm · Centre Pompidou, Paris · Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
-
- LOTAR (473) *Portrait de Feral Benga* [Porträt von Feral Benga], um 1930
Silbergelatineabzug, 40 × 30 cm · Centre Pompidou, Paris · Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Das Werk des Foto- und Filmkünstlers Eli Lotar pendelt zwischen abstrahierendem Formempfinden und sozialkritischem Impuls. Er reüssierte als Porträtfotograf und publizierte früh in populären Zeitschriften, später auch in *Documents* oder *Minotaure*. Bei seinen Streifzügen durch Paris interessierte ihn die Darstellung dessen, was in einer Metropole prinzipiell sichtbar wäre, doch unter dem Diktat von bürgerlichen Konventionen zu Unsichtbarkeit und Unberührbarkeit verurteilt wurde. Diese Strategie, sich dem Verworfenen zu nähern, verfolgte er auch in seinen Porträts, etwa als er 1930 – 31 in einer Übungsszenerie den senegalesischen Tänzer Feral Benga fotografierte. Sie besitzt auch für seine berühmteren, reportagehaften Bildserien Gültigkeit, besonders die 1929 entstandene über die Pariser Schlachthöfe im Stadtteil La Villette. In dieser Serie wird die als „schmutzig“ stigmatisierte Welt der Fleischindustrie zwar offen gezeigt, nicht jedoch als sensationsheischende Eroberung oder isoliertes Studienobjekt. Das Beunruhigende an seinen Darstellungen ist die grausame Exponiertheit der Objekte an abgeschiedenen Orten. Diese Serie der *abattoirs* fand in *Documents* ein ideales Publikationsmilieu.

CK

LEN LYE

(1901-1980)

- LYE (474) *Tusalava*, 1929
Stummfilm, 16 mm (Original), s/w, 10 min

Der für seine kinetischen Skulpturen und experimentelle Filme bekannte Künstler Len Lye wuchs in Neuseeland auf, und lebte für kürzere Zeit u. a. in Australien und Samoa, bevor er 1926 nach

(470–474)

London übersiedelte. Len Lye war in den europäischen Avantgarde-Zirkeln einer der wenigen, der die indigene Kultur und Kunst Neuseelands, Australiens und der Inseln des südlichen Pazifiks kannte und in eine modernistische Kunstsprache integrierte. Der zwischen 1927 und 1929 entstandene Film *Tusalava* gilt als Meilenstein in der Geschichte des Animationsfilms – als Inszenierung einer ebenso mythisch-halluzinatorischen wie biologisch-morphologischen Schöpfungsgeschichte. Aus über 4. Zeichnungen entstanden, entwickeln sich in dem Film abstrakte Formen von zellartigen Organismen zu komplexeren Figuren, bis hin zu einer menschlichen Figur – von Lye als „Totem der Individualität“ beschrieben – und einer aus Mikroben, Würmern oder Schlangen hervorgehenden „Kreuzung aus Spinne und Oktopus“. AF

ANDRÉ MASSON

(1896 – 1987)

MASSON (475) *Construction d'un homme* [Bau eines Menschen], 1939

Tinte auf Papier, 55,5 × 65,5 cm ·
Privatsammlung, Paris

MASSON (476) *Dessin automatique* [Automatische Zeichnung], 1924

Tusche auf Papier, 27 × 21 cm ·
Privatsammlung

MASSON (477) *La beauté géométrique (IV de 3 Anatomie de mon univers)* [Die Schönheit der Geometrie (IV von 3 Anatomie meiner Welt)], 1939

Tusche auf Papier, 47,9 × 63 cm ·
Privatsammlung

MASSON (478) *La ville cranienne* [Die Schädelstadt], 1939

Tusche und Aquarell auf Papier, 35 × 44 cm ·
Galerie Natalie Seroussi, Paris

MASSON (479) *Le génie de l'Espèce* [Das Genie der Gattung], 1940

Tinte auf Pauspapier, 41,6 × 31,5 cm ·
Privatsammlung, Paris

MASSON (480) *Le Massacre* [Das Massaker], 1931

Tusche auf Papier, 35 × 32 cm ·
Galerie Natalie Seroussi, Paris

MASSON (481) *Le thé chez Franco* [Tee bei Franco], 1938

Tinte auf Papier, 45,5 × 58 cm ·
Galerie de la Béraudière

(474 – 481)

- MASSON (482) Illustration, 1939
aus Guy Lévis-Mano, *Crâne sans lois* [Gesetzloser Schädel], Illustrations par André Masson, GLM, Paris 1939 · Privatsammlung, Berlin
-
- MASSON (483) *Massacre. L'enlèvement des Sabines*
[Massaker. Raub der Sabinerinnen], 1933
Federzeichnung und Tusche auf Papier,
40,5 × 55 cm · Galerie Natalie Seroussi, Paris
-
- MASSON (484) *Mélancolie du Minotaure*
[Die Wehmut des Minotaurus], 1938
Federzeichnung und Tusche auf Papier,
50,5 × 65,8 cm · Galerie Natalie Seroussi, Paris
-
- MASSON (485) Titelillustration, *Minotaure*, 12–13 (1939)
Skira, Paris · Archiv der Avantgarden, Sammlung
Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden
-
- MASSON (486) *Portrait de Benjamin Péret – dessin automatique*
[Porträt von Benjamin Péret – automatische
Zeichnung], um 1924/1925
Tusche auf Papier, 31,7 × 23,2 cm ·
Galerie de la Béraudière
-
- MASSON (487) *Révolte dans la cuisine* [Aufruhr in der Küche],
1940
Tusche auf Papier, 48 × 63 cm ·
Galerie Natalie Seroussi, Paris
-
- MASSON (488) Illustration, 1946
aus Tristan Tzara, *Terre sur Terre*, Dessin d'André
Masson, Trois Collines, Genf 1946 ·
Privatsammlung, Berlin

André Masson interessierte sich nach Anfängen im Kubismus für die innerpsychischen Dynamiken künstlerischer Produktion. Wichtige Impulse bezog er aus Bretons Experimenten mit Techniken der *écriture automatique*. Noch wichtiger wurde für ihn seit Mitte der 1920er Jahre eine produktive Freundschaft mit Georges Bataille, mit dem er 1936 unter anderem die Zeitschrift *Acéphale* gründete. Carl Einstein machte Masson Ende der 1920er Jahre zum Kronzeugen einer veränderten Vorstellung vom Gegenstand: Dieser wurde vom beobachteten Objekt zu einem vom Subjekt mit Macht ausgestatteten Symptom. Massons Mischwesen versteht Einstein nicht als Projektionen auf eine mythische Natur, sondern als totemistische Identifikationen – es mischen sich nicht nur Mensch und Tier, sondern auch Lebewesen und unbelebter Gegenstand. Gewalt und Metamorphose schließen sich in diesen Bildwelten nicht aus. Masson sah sich als „Medium“ und vom „Irrationalen“ umgeben; von Nietzsche übernahm er die Theorie der Kompensation unerfüllter Instinkte im Traum; jede „Hierarchie im Zyklus der natürlichen Formen“ und damit jeder Primat

der menschlichen Anatomie wurden negiert. Politische Positionierungen gegen den Aufstieg des Faschismus bleiben in seinem Werk, das zwischen den Einflüssen Bretons und Batailles schwankt, zunächst mythologisch eingekleidet. Im Zuge einer Radikalisierung im Spanischen Bürgerkrieg aber weicht vorübergehend jede Ambivalenz zurück. CK

JOAN MIRÓ

(1893 – 1983)

MIRÓ (489)

Titelillustration, *Minotaure*, 7 (1935)

hrsg. v. Albert Skira/Tériade, Albert Skira, Paris ·
Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio
Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

MAX VON MOOS

(1903 – 1979)

MOOS (490)

Bote aus dem Jenseits, 1940

Öl auf Karton, 21,5 × 15 cm ·

Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung, Luzern

Das kleine Gemälde des Luzerner Malers und Grafikers Max von Moos (1903 – 1979) zeigt eine Monumentalgestalt, die aus disparaten Elementen zusammengesetzt erscheint. Der Schnabelkopf könnte zu einem urzeitlichen Drachenvogel gehört haben, den Oberkörper der Figur bekränzen muschelartige Flügel, die Arme hängen wie lose Keulen herab, das bodenlange Gewand wirkt wie ein in der Mitte gespaltener Megalith. Von Moos, der Zeit seines Lebens kaum aus seiner Heimatstadt Luzern herausgekommen ist, war bekennender Surrealist, ohne jemals in direkten Kontakt mit der Künstlergruppe getreten zu sein. Neben dem *Boten aus dem Jenseits* entstand 1940 ein ähnlich kleinformatiges Bild mit dem Titel *Am Tag des Einmarsches der Deutschen in Paris*. „Mythische Transposition der Zeitgeschichte durch das versteinerte Bild“, so hat Otto Karl Werckmeister von Moos' Darstellungsweise und Realismusverständnis kritisch charakterisiert. Auch der *Bote aus dem Jenseits* besitzt eine quasi-geologische Gravität, etwas Steinern-Statuarisches, in dem sich symbolische Bedeutsamkeit und archäologische Tiefe treffen. TH

ROLF NESCH

(1893 – 1975)

NESCH (491)

Landungsbrücken, 1932

Metalldruck auf Velin, 59,7 × 45 cm ·
Privatsammlung

Am 30. Oktober 1933 traf der Maler, Grafiker und Objektkünstler Rolf Nesch im Hafen von Oslo ein, wo er Zuflucht vor der nationalsozialistischen Verfemung als „entarteter Künstler“ suchte.

(488 – 491)

Er sollte sein weiteres Leben in Norwegen verbringen, bei großer Anerkennung. 1929 war der Schwabe Nesch nach Hamburg gezogen, hatte sich der Hamburgischen Sezession angeschlossen und sein druckgrafisches Vokabular weiterentwickelt. In dieser Zeit entstanden expressiv-experimentelle Serien wie *Hamburger Brücken*. Die Metalldrucke führen das Motiv der Wasser- und Hafenchitekturen über das rein expressionistische Idiom hinaus, betonen Texturen und fantastisch-träumerische Aspekte der Brückenkonstruktionen. Das Blatt *Landungsbrücken* rückt die Kaianlage wie eine Bühne ins Bild. Drei schlanke, in lange Gewänder gekleidete Rückenfiguren recken die Arme in die Luft, als würden sie tanzend dem Windjammer im Hintergrund zuwincken. Der Hafen erscheint als Raum ekstatischer Bewegung. Hier treffen sich immer schon vergangene Seefahrerromantik und Gestalten, die keiner westlichen bürgerlichen Norm entsprechen, in einem feinen Gespinnst aus Vertikalen und Horizontalen. TH

SOLOMON NIKRITIN

(1889 – 1965)

NIKRITIN (492) *Spiral* [Spirale], 1920 – 1939

Wasserfarben und Kohle auf Papier (Reproduktion), 29,5 × 20,3 · Courtesy the State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki

NIKRITIN (493) *Spiral* [Spirale], 1920 – 1939

Wasserfarben und Kohle auf Papier (Reproduktion), 29,5 × 20,3 · Courtesy the State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki

NIKRITIN (494) *Spiral* [Spirale], 1920 – 1939

Wasserfarben und Kohle auf Papier (Reproduktion), 29,5 × 20,3 · Courtesy the State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki

In *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* schreibt Carl Einstein, die (post)revolutionäre sowjetische Malerei habe zunächst die bürgerlichen Verdinglichungen aufgehoben, sei dann aber in einen dogmatischen Idealismus und „tektonischen“ Klassizismus verfallen, anstatt sich mit dem dynamischen, „weitläufigen“ seelischen Terrain zu befassen, auf dem Kunst und revolutionärer Auftrag sich verbinden. Auch Solomon Nikritin verwendete die Bezeichnung „tektonisch“ zur Beschreibung seiner eigenen frühen Texte und Bilder, doch hatte er seiner Malerei in der Zwischenzeit die nicht-tektonische Dynamik des Ereignisses zielstrebig erschlossen. Das Malen war für Nikritin nunmehr ein Mittel der „künstlerischen Forschung“. Es erkundete das Verhältnis zwischen Bewegung, Organisationsplanung und mentalem Prozess. Die hier gezeigten Zeichnungen sind Teil eines „kinematischen Szenariums“, an dem Nikritin von 1925 bis 1929 arbeitete und das er als formale Untersuchung der Gesetzmäßigkeiten einer nicht-syntaktischen Erzählung verstand. Die sich nach oben schraubende Bewegung der Spirale ist Ausdruck des Wechselspiels von Ort, Zeit und Handlung, wobei sich das Aufeinandertreffen von Zeit (vertikal) und Ort (horizontal) in Form des Ereignisses „abwickelt“. AF

(491–494)

RICHARD OELZE

(1900 – 1980)

OELZE (495)

Baumlandschaft, um 1935

Bleistift auf Karton, 42,3 × 56 cm · Leihgabe
Galerie Brockstedt Berlin

Kristalline Wucherungen in einer Landschaft, deren Horizont durch einen wollig-wolkigen Nebelsturm verdeckt ist: Die Grisaille-Zeichnung aus dem Jahr 1935 erprobt die Möglichkeit, eine imaginäre Geo-Morphologie und Pseudo-Vegetation so darzustellen, dass trotz fotografisch penibler Strichführung eher die Auflösung als die Erfindung einer Form herbeigewünscht zu werden scheint. Das Geschehen wirkt gleichwohl versteinert, urzeitlich, inhuman. Ein Horror in Grau. Als das Bild entstand, lebte Richard Oelze seit etwa zwei Jahren in Paris, wohin er nach der nationalsozialistischen Machtergreifung ausgewichen war. Die altmeisterlich vorgetragenen verstörenden Nicht-Motive seiner Gemälde und Zeichnungen fanden im Umfeld des Surrealismus schnell große Wertschätzung. Die wohl interessanteste Quelle für Oelzes Pariser Jahre, aus denen nur wenige Werke überliefert und so gut wie keine Textspuren des Künstlers erhalten sind, ist der Roman *Insel* der modernistischen Dichterin und Malerin Mina Loy. Die Hauptfigur, kaum verschlüsselt als Richard Oelze zu erkennen, spricht über die Gegenstände ihrer Bilder als „Jahrtausende alte Monstren einer anröchigen Metaphysik“. TH

OELZE (496)

Frieda II, 1935

Farbkreiden auf schwarzem Karton, 38,3 × 31 cm ·
Leihgabe Galerie Brockstedt Berlin

OELZE (497)

Landschaft, 1934

Bleistift auf Papier, 10,5 × 15 cm ·
Leihgabe Galerie Brockstedt Berlin

WOLFGANG PAALEN

(1905 – 1959)

PAALEN (498)

Fumage [Räuchern], 1937

Kerzenrauch auf Papier, auf Karton aufgezogen,
22,6 × 31 cm · Privatsammlung, Berlin

PAALEN (499)

Lutin cedré [Zedernkobold], 1938

Öl und Rauchflecken auf Holzbrett auf Holz-
paneel, 27,5 × 35,5 cm · Privatsammlung, Berlin

Die beiden Rauchbilder (Fumages) von Wolfgang Paalen vermitteln einen Einblick in die Methode des deutsch-österreichisch-mexikanischen Künstlers und Theoretikers. Für die Fumages wurden frisch präparierte Leinwände, Papiere oder Holzbretter über einer Kerzenflamme bewegt. Hitze und Ruß erzeugten eine

(495 – 499)

weitgehend autonome Morphologie fein differenzierter Tonalitäten. Während das Fleckenkollektiv der 1937 auf Papier entstandenen *Fumage* wie ein Kommet von rechts nach links zu fliegen scheint, ist die Bewegung der Rauchspuren auf dem gemaserten Holz von *Lutin cedré* eher vertikal. In die Zeit der Entstehung der Raubbilder, die Paalen oft zu Gemälden weiterentwickelte, fiel der Durchbruch als surrealistischer Künstler. Im Jahr 1936 zeigte er seine erste *Fumage* in London und debütierte im MoMA; 1938 gestaltete er mit Marcel Duchamp den legendären Hauptsaal der *Exposition Internationale du Surréalisme* in Paris. Nach dem Einmarsch der Deutschen in Paris kehrte Paalen 1940 nicht mehr von einer Amerikareise nach Europa zurück. 1942 verabschiedete er sich, nunmehr in Mexiko lebend, endgültig vom Surrealismus – auch, indem er seine eigene Gruppe mit angeschlossener Zeitschrift (*Dyn*) gründete. TH

PAALEN (500)

Wolfgang Paalen, *Reise durch British Columbia*, 1939

Film, 2 min · Paalen Archiv Berlin,
Paalen-Nachlass

Zuschnitt von zehn Rollen Super-8-Film, der Paalens, Rahons und Sulzers Reise durch British Columbia im Jahr 1939 dokumentiert (editiert und digitalisiert von Andreas Neufert)

JEAN PAINLEVÉ

(1902 – 1989)

PAINLEVÉ (501)

Hyas et stenorinques [Hyas und Stenorhynchus, Meereskrustentiere], 1928

Ton mit Zwischentiteln, franz. OF, Musik:
Frédéric Chopin, 35 mm (Original), s/w, 9 min

Jean Painlevé war Filmemacher und Fotograf, hatte jedoch Medizin und Biologie studiert. Zusammen mit seiner Lebensgefährtin Geneviève Hamon produzierte Painlevé ein umfassendes Werk. Painlevé wurde insbesondere durch seine Pionierleistungen bei der Darstellung von Unterwasser-Lebensformen bekannt. Im Zentrum seiner Filme steht das kreativ-mimetische Verhältnis der von ihm untersuchten Lebewesen zu ihrer Umwelt, das sich im Verhältnis des Filmemachers sowohl zu seinem Gegenstand wie auch seinem Medium spiegelt. Painlevé sprengt die Grenzen des Anthropomorphismus nicht durch scheinbar objektive Distanz, sondern durch Dezentrierung der menschlichen Perspektive hin zu einer mehr-als-menschlichen Morphologie. Seine Arbeiten genossen großes Ansehen in den Kreisen der Surrealisten, und er veröffentlichte Beiträge in Zeitschriften wie *Surréalisme* und *Documents*. *Hyas and Stenorhynchus* (1929) ist ein Film über Seespinnen, Gespenstkrabben und den Borstenwurm. Auf den Panzern der Schalentiere siedeln andere Lebensformen wie Algen, Schwämme und Polypen, die zur Bekleidung der Tiere werden, bis sie sich von ihrem Panzer trennen und eine neue Umgebung aufsuchen. AF

(499 – 501)

ALEXANDRA POVÒRINA

(1885 – 1963)

POVÒRINA (502) *Eigensinn*, 1929

Öl auf Leinwand, ohne Maßangabe · Haspa im
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

POVÒRINA (503) *Ying & Yang*, 1933

Öl auf Leinwand, ohne Maßangabe · Haspa im
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Nach Anfängen in der figurativen Malerei konzentrierte sich die russisch-deutsche Künstlerin Alexandra Povòrina ab Ende der 1920er Jahre – nach Aufenthalten in Paris, Charkow, Berlin, München und Hamburg – auf allgemeiner verstandene, organische Objekte als Bildinhalte. Mit ihrer Form malerischer Abstraktion situierte sie sich jedoch in skeptischem Abstand zu zeitgenössischen Arbeitsweisen, auch wenn sie ab 1931 zeitweilig Mitglied der Pariser Künstlergruppe Abstraction-Création war. Povòrinas Abstraktionen sind in dieser Zeit oft zentrifugal angeordnete Balanceakte biomorpher Formen, die sich wie schwerelos wechselseitig überlagern und umfassen, anscheinend aber eher Schichtungen bilden, als sich zu durchdringen oder in Konkurrenz zueinander zu treten. Ein Bild wie *Ying und Yang* (1931) zeigt, wie sehr sie auf eine Harmonisierung widerstrebender Figuren abzielte. Die Verschlungenheit ihrer Formen bleibt trotz der starken Balancebestrebungen – deren spirituelle Dimension die Künstlerin mit den Begriffen *Ying* und *Yang* explizit gemacht hat – gleichwohl immer asymmetrisch. Einem „einfachen“ Dualismus stellte Povòrina selbstbewusst eine weit dynamischere, irregulärere, sichtbar aus individuellem Erleben gespeiste Form gegenüber. CK

JEAN RENOIR

(1894 – 1979)

RENOIR (504) *Sur un air de Charleston* [Charleston Parade], 1926

Stummfilm, 35 mm (Original), s/w, ca. 20 min

Einhundert Jahre weiter in der Zukunft ist Paris nicht mehr das Zentrum der westlichen Kultur. Die Stadt ist gefallen. In ihrer postapokalyptischen Szenerie landet, „nur ein Jahr nach dem letzten Krieg“, ein kugelförmiges Raumschiff aus den Himmeln, um die „Terra incognita von Europa deserta“ zu erkunden. Sein Pilot (gespielt vom Tänzer Johnny Higgins) stammt aus Zentralafrika, einer „technologisch fortgeschrittenen Gesellschaft“, wie wir erfahren. Der Forschungsreisende begegnet einer Wilden (Catherine Hessling) und ihrem Gespielen, einem Gorilla. Bald gelüftet es sie nach dem Fremden, und sie tanzt den Charleston. Ist das ein eingeborener Tanz?, fragt sich der Besucher. Er lädt sie ein, ihn auf dem Flug zurück in die Zivilisation zu begleiten, wo sie zu einer Sensation werden und den zivilisierten Schwarzen den „echten Tanz der Weißen“ vorführen könnte. Renoirs Satire,

(502–504)

die Stereotypen der Zivilisation und ihres Anderen umkehrt, enthielt zugleich einen Metakommentar über die bedeutendste kulturelle Neuentwicklung der 1920er Jahre: die weltweite Verbreitung des Jazz und der afroamerikanischen Kultur. AF

GASTON-LOUIS ROUX

(1904 – 1988)

ROUX (505)

Composition [Komposition], 1928

Fettkreide mit Gouache auf Papier, 31,4 × 42,4 cm
· Hermann und Margrit Rupf-Stiftung,
Kunstmuseum Bern

ROUX (506)

Composition [Komposition], 1930

Gouache auf Papier, 27 × 43,9 cm · Hermann und
Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum Bern

ROUX (507)

Illustration, 1930

aus Carl Einstein, *Entwurf einer Landschaft*,
Éditions de la Galerie Simon, Paris 1930 ·
Privatsammlung, Berlin

Der französische Zeichner und Maler studierte in Paris und arbeitete im Atelier von Raoul Dufy. Danach nahm er zunächst größere Illustrationsaufträge in Angriff, doch schon 1927 begegnete er dem äußerst einflussreichen Schriftsteller, Sammler und Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler, der ihm seine erste Einzelausstellung ermöglichte. Ab 1928 begann sich Roux im Umfeld der Zeitschrift *Documents* zu bewegen. Roux zählte zu den von Carl Einstein besonders geschätzten Künstlern: Er betraute ihn mit den Illustrationen zu seiner Gedichtsammlung *Entwurf einer Landschaft* (1930). Als seine Galerie 1929 gezwungen war, ihre Zahlungen zu unterbrechen, nahm Roux auf Einladung des Ethnologen Michel Leiris als Künstler an der Mission Dakar–Djibouti teil, einer von Marcel Griaule geleiteten staatlichen Expedition, die den afrikanischen Kontinent von Westen nach Osten – vom Senegal bis nach Äthiopien – durchquerte, um Objekte für das Pariser Musée du Trocadéro zu sammeln. Nach seinem Bruch mit Kahnweiler, durch den er sich künstlerisch isolierte, kehrte Roux zu einer oft humoristisch eingefärbten figurativen Malerei zurück, der er bis zu seinem Tod im Jahr 1988 nachging. CK

FRANZ WILHELM SEIWERT

(1894 – 1933)

SEIWERT (508)

Entwurf für einen Grabstein, 1929

Bronze mit goldbrauner Patina,
23,9 × 12,4 × 6,1 cm · Privater Leihgeber

(504 – 508)

Enttäuscht von der Gesellschaftsferne der Dadaisten, begann Franz Wilhelm Seiwert, Gründungsmitglied der „Kölner Progressive“, im Jahr 1921, sich mit marxistischer Gesellschafts- und Ökonomiekritik auseinanderzusetzen. In seiner Kunst suchte er nun nach neuen, unverstellten Formen der Abstraktion, bei denen sich die Errungenschaften des Konstruktivismus mit denen eines kritischen Realismus versöhnen sollten. Sein Entwurf für einen Grabstein widerspricht nicht einem solchen ästhetischen Programm, doch überrascht, wie sehr er sich bei diesem Relief, das ursprünglich für das Grab seiner Eltern auf dem Kölner Nordfriedhof gedacht war, auf das Vorbild der bekannten Skulptur *Le baiser* (*Der Kuss*) des Bildhauers Constantin Brâncuși bezog, wodurch er zugleich auf dessen Rezeption „primitiver“ Formsprachen anspielte. Seiwert griff jedoch nicht einfach die avantgardistische Idee der Verschmelzung mit der/dem Anderen auf. Er modifizierte diese Idee entsprechend seiner malerischen Bildauffassung, die rechteckige und gerundete Elemente zu einem Zellengefüge verbindet. Dabei setzte er auf eine stärkere Vertikalität – und fertigte seine eigene Skulptur aus Bronze, einem für Abgüsse geeigneten Metall. CK

KURT SELIGMANN

(1900 – 1962)

SELIGMANN (509) Illustration, 1935

aus Pierre Courthion, *Bal*, avec une image de Kurt Séligmann, *Deuxième Cahier des Douze*, Editions GLM, Paris 1935 · Privatsammlung, Berlin

SELIGMANN (510) aus *Les vagabondages héraldiques*, Nr. 4 „L'homme du gaz“ [Heraldische Wanderungen, Nr. 4 „Der Gasableser“], 1934 – 1934

Radierung und Aquatinta, 34 × 24,6 cm · Privatsammlung, Berlin

SELIGMANN (511) aus *Les vagabondages héraldiques*, Nr. 14 „Le roi du charbon“ [Heraldische Wanderungen, Nr. 14 „Der König der Kohle“], 1933 – 1934

Radierung, 24,7 × 19,7 cm · Privatsammlung, Berlin

Die beiden Radierungen stehen in einer an Arcimboldos manieristische Kompositbilder angelehnten Tradition der metaphorischen Darstellung (un-)menschlicher Physiognomien und Verhaltensweisen. Der Maler Kurt Seligmann bewegte sich mit der Ersetzung von lebenden Figuren durch unbelebte Dinge 1933/34 auf surrealistischem Terrain. Die sozialen Charaktere des „Gasmanns“ und des „Königs der Kohle“ wurden von Pierre Courthion, einem befreundeten Kritiker und Dichter, in satirischen Prosastücken mehr imaginiert als realistisch porträtiert. Seligmann, ein gelernter Drucker, nutzte die Radierungen, die zu einer Serie von fünfzehn Metaporträts gehören, für die Choreografie einer Parade erotisierter Mischwesen. Die Mehrdeutigkeit und Frivolität der Texte von Courthion grafisch fortschreibend, konstruierte er seltsame, maschinenhafte Hybride. Seine „heraldischen“ Bildoperationen deuten auf die Unmöglichkeit eines jeden Naturalismus im Umgang mit der menschlichen Figur. Seligmanns Interesse an der Bildsprache der

(508 – 511)

Fantastik und ihren neuen Mythologien prädestinierte ihn für seine späteren ethnologischen wie okkultistischen Forschungen. TH

SELIGMANN (512) Kurt Seligmann und Pierre Courthion,
Métiers des Hommes, GLM, Paris 1936 ·
Privatsammlung, Berlin

SELIGMANN (513) *Noctambulation* [Nachtschwärmerei], 1941–1942
Radierung, 25 × 18,7 cm · Privatsammlung, Berlin

SELIGMANN (514) Ohne Titel, 1937
Zeichnung, aus *Cahiers G.L.M.*, 5, Paris 1937 ·
Privatsammlung, Berlin

SELIGMANN (515) Ohne Titel, 1941
Siebdruck, 16,5 × 23,5 cm, Titelseite Ausstellungskatalog *Kurt Seligmann, Exhibition, April 21 to May 12, 1941, Nierendorf Gallery, NY*, Nierendorf Gallery, New York 1941 · Privatsammlung, Berlin

KALIFALA SIDIBÉ

(ca. 1900–1930)

SIDIBÉ (516) *Malierinnen*, 1929
Öl auf Leinwand, 69,5 × 66 cm ·
Michael Graham-Stewart

SIDIBÉ (517) Ohne Titel, undatiert
Öl auf (unbekannt), 71 × 128 cm ·
Fondation Le Corbusier

JINDŘICH ŠTYRSKÝ

(1899–1942)

ŠTYRSKÝ (518) *L'Homme seiche* [Der Tintenfischmann], 1934
Öl auf Leinwand, 100 × 73 cm · Géraldine Galateau

ŠTYRSKÝ (519) *Tekutá panenka* [Flüssigpuppe], 1934
Öl auf Leinwand, 110 × 59 cm · Géraldine Galateau

Der Maler und Illustrator Jindřich Štyrský und seine Arbeitskollegin Toyen entwickelten während eines längeren Paris-Aufenthalts zwischen 1924 und 1928 eine eigene malerische Richtung, den *Artifizialismus*. Dessen erster öffentlicher Präsentation 1926 schickten sie voraus: „Axiom: Artifizialismus ist die Identifikation

(511–519)

des Malers mit dem Poeten.“ Sie verfolgten eine grundlegende Erweiterung der Imagination ins Jenseits der Realität, eine malerische Entfremdung. In beiden hier ausgestellten Werken sind die Titel, wie schon bei früheren artifzialistischen Arbeiten, überaus konkret. Doch die aus ihnen folgenden gemalten Körper entstehen in einem Prozess, den Štyrský als die Arbeit an der Erinnerung einer Erinnerung beschreibt, als Überwindung des Wiedererkennens. Die Lebensformen, die der Betrachterin hier begegnen, sind ebenso Leidens- wie Begehrensformen. Sie sind offen, aufgeschnitten, blutend, haben schwebend ihre Bodenhaftung verloren. Gleichzeitig jedoch ist ihre Körperlichkeit eigen, solitär und, im Gegensatz zum früheren Artifzialismus, vom Bildhintergrund gelöst. So aktualisierte sich der Artifzialismus fortlaufend, war Bewusstseinszustand, nicht Methode. ks

TOYEN

(Marie Čermínová, 1902 – 1980)

TOYEN (520)

Illustration, 1932

aus Markéty d'Angoulême, královny Navarské [Margarete von Navarra], *Heptameron novel* [Héptameron], Družstevní práce, Prag 1932

In den frühen 1930er Jahren entwickelte die Malerin Toyen in Buchillustrationen eine diesem Medium vollständig eigene Bildsprache. In ihr verband sie die ungegenständlichen Körperlichkeiten des mit Jindřich Štyrský entwickelten malerischen Artifzialismus mit pornophilen Figuren, deren Umrisse die gegenständliche Welt als erotischen Zusammenhang eröffneten. Die 76 Zeichnungen, mit denen Toyen 1932 die tschechische Übersetzung der 72 Kurzgeschichten des *Heptaméron* von Margarete von Navarra illustrierte, sind hierfür das bildreichste Beispiel. Die im *Heptaméron* gesammelten Geschichten sind humoristisch und erotisch, handeln vom Heimlichen und Unheimlichen, von Affären, von Morden und Absprachen. Toyens Protagonistinnen sind Figuren „mädchenhafter Schönheit“. Ihre zeichnerisch elegant ausgeführten, nackten Körper werden durchzogen von Beiwerk: Kissen, Schränke, Vorhänge, Laken verlaufen durch die menschlichen Formen und entheben sie der Schwerkraft. Die Illustrationen nähern sich in ihren Derealisierungen realer Formen der Bildsprache des Artifzialismus. Aus dessen Malerei als „Spiegel ohne Bild“ wird hier eine Zeichnung als „Erotik ohne Natur“. ks

TOYEN (521)

Frontispiz, 1937

aus Georges Bernanos, *Zločin* [Das Verbrechen], Symposion, Prag 1937

TOYEN (522)

Frontispiz, 1931

aus Konstantin Biebl, *Plancius*, Sfinx B. Janda, Prag 1931

TOYEN (523)

Formes marines [Meeresformen], 1933

Tusche und Aquarell auf Papier, 21,3 × 13,5 cm und 13,5 × 12,5 cm · LEVY Galerie

(519–523)

- TOYEN (524) Umschlagillustration, 1935
aus Hermann Hesse, *Siddhárthah. Indická báseň* [Siddharta. Eine indische Dichtung], Družstevní práce, Prag 1935
-
- TOYEN (525) Frontispiz, 1933
aus Claude Houghton, *Helenina Záhada* [Das Rätsel der Helena], Symposion, Prag 1933
-
- TOYEN (526) *Magnetová žena* [Magnetische Frau], 1934
Öl auf Leinwand, 100 × 73 cm ·
Géraldine Galateau
-
- TOYEN (527) Ohne Titel (*Blatt und Augen*), 1932
Pinsel und Feder in Schwarz auf Velin,
19,3 × 16,3 cm · Florian Sundheimer
-
- TOYEN (528) Ohne Titel, 1933
Farbige Tusche und Aquarell auf Papier,
27 × 22 cm · Florian Sundheimer
-
- TOYEN (529) Frontispiz, 1933
aus Jakob Wassermann, *Stanleyovo Africké dobrodružství (Bula Matari)* [Bula Matari. Das Leben Stanleys], Symposion, Prag 1933

RAOUL UBAC

(Rolf Ubach, 1910 – 1985)

-
- UBAC (530) *Agui au miroir au tain endommagé* [Bildnis Aguis im korrodierten Spiegel], 1932 – 1933/2008
Silbergelatineabzug, 25,5 × 19 cm ·
Privatsammlung, Berlin
-
- UBAC (531) *La Nébuleuse* [Die Nebelhafte], 1939
Silbergelatineabzug, 40 × 28,3 cm · Centre Pompidou, Paris · Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
-
- UBAC (532) *Le Combat de Penthésilée*, 1937
Fotomontage, Solarisation, Silbergelatineabzug
18,3 × 24,1 cm · Centre Pompidou, Paris ·
Musée national d'art moderne / Centre de
création industrielle

(524–532)

UBAC (533)

Ohne Titel, 1938

Fotomontage, Solarisation, Silbergelatineabzug,
26,5 × 39,6 cm · Centre Pompidou, Paris ·
Musée national d'art moderne / Centre de
création industrielle

Erst beim zweiten Paris-Besuch 1928 kam es für Raoul Ubac zur folgenreichen Begegnung mit den Surrealisten, aber auch mit Otto Freundlich, der ihn wiederum mit der „Kölner Progressive“ in Kontakt brachte. Die Beziehungen zu den Pariser Surrealisten sollten sich so weit verfestigen, dass er 1938 als Fotokünstler an der *Exposition Internationale du Surréalisme* teilnahm. Für die beiden hier gezeigten, 1937 und 1938 entstandenen Solarisationen, deren synthetische Figurenarrangements an gegenwärtige Bildbearbeitungspraxis denken lassen, kam eine Montagetechnik zur Anwendung, die nicht nur auf vorhandene fotografische Aktdarstellungen zurückgriff, sondern auch auf zuvor entstandene komplexe Fotomontagen. Die nach der Tragödie Kleists benannten Bilder der *Penthésilée*-Serie setzen sich aus fotografischen Einzelbildern zusammen, was die außerordentliche Verdichtung der figurativen Komposition plausibler macht. Die tragisch gespaltene Amazonenherrscherin Penthesilea wird bewusst anti-realistisch überindividuell auf ihre nackte Körperlichkeit reduziert und in geschlechtlich kaum definierte Rückenfiguren umgedeutet. Die verfremdende Wirkung erzielen Ubacs Bilder durch Anwendung eines Solarisationsverfahrens, bei dem Licht auf nicht ausentwickelte Negative fällt. СК

FRITS VAN DEN BERGHE

(1883 – 1939)

VAN DEN BERGHE (534) *Engel boven brandende Stad*
[Engel über brennender Stadt], 1929
Öl auf Leinwand, 87 × 72 cm ·
Privatsammlung, Düsseldorf

Das Bild des statuarisch schreitenden Engels vor einer roten Feuersbrunst ist das Bild der Apokalypse. Der flämische Maler und Zeichner Frits Van den Berghe (1883 – 1939) schuf seine biblische Vision vom Weltuntergang im Jahr 1928. Das Motiv der brennenden Stadt ist traditionell verbunden mit der Ikonografie des Untergangs von Babylon und Rom. Spätestens seit dem Ersten Weltkrieg hatte es auch im kollektiven europäischen Gedächtnis einen festen Platz. Van den Berghes apokalyptischer Engel offenbart die Ansicht einer brennenden Stadt, zugleich ist er selbst Zeuge der Katastrophe. Seine archaische Gestalt mit der klassizistischen Kopfform und dem ausladenden Flügelschlag dominiert den Bildraum, der durch die Flammenwand fast zweidimensional-monochrom erscheint. Nach Van den Berghes frühem Tod 1939 schreibt der Kritiker Paul-Gustave van Hecke über seinen Freund, der auch einer der Pioniere des belgischen Comics war, dieser habe auf tragikomische und unruhig-beunruhigende Weise das Groteske – bis hin zum Horror – erschlossen, aber konsequent auf jeden Lyrismus verzichtet. ТН

(533 – 534)

VAN DEN BERGHE (535) *Fetisjen* [Fetische], 1928
Öl auf Papier auf Holz, 49,5 × 38 cm ·
Galerie Oscar de Vos

VAN DEN BERGHE (536) *Paniek onder de Dieren*
[Panik unter den Tieren], 1936
Öl auf Papier auf Holz, 49,5 × 52 cm ·
Galerie Oscar de Vos

PAULE VÉZELAY

(1892 – 1984)

VÉZELAY (537) *Drapeaux d'hiver* [Winterfahnen], 1930
Öl auf Leinwand, 96,5 × 146 cm ·
England & Co Gallery

Die britische Künstlerin Paule Vézelay entwickelte im Umfeld des Pariser Surrealismus um 1930 ein eigenständiges bildnerisches Vokabular, das ihr bald Anerkennung einbrachte. In seiner wohl einzigen veröffentlichten Äußerung über eine Künstlerin lobte Carl Einstein sie 1930 als „die beste der Malerinnen, der das Herz neuer und frischer sich regt als den meisten Halb Männern“. Das großformatige Gemälde *Drapeaux d'hiver* vermittelt eine stürmisch bewegte Atmosphäre. Hier geht es ungemütlich gewittrig und buchstäblich bodenlos zu. Die Flaggen, die ein Wind von links nach rechts wehen lässt, ragen aus einer Art Wolkenbank hervor. Ihre Masten, an denen das Tuch auf unterschiedliche Weise befestigt ist, sind, wenn überhaupt, im Unsichtbaren verankert. Physik und Klima dieses Bildraums scheinen eigenen Gesetzen zu folgen, so als experimentiere Vézelay mit den Materialeigenschaften der Fahnenstoffe in einem selbstkonstruierten virtuellen Windkanal. Zudem wirken die Fahnen in der Unterschiedlichkeit ihrer Farben und Faltenwürfe so, als verkörperten sie je eigene, animalische Persönlichkeiten. TH

VÉZELAY (538) *Walking in the Wind* [Spaziergang im Wind], 1930
Öl auf Leinwand, 73 × 92 cm ·
England & Co Gallery

WOLS

(Alfred Otto Wolfgang Schulze, 1913 – 1951)

WOLS (539) Ohne Titel, um 1940
Aquarell und Tuschfeder auf Papier, 21,5 × 23,7 cm ·
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie,
Sammlung Scharf-Gerstenberg

(535 – 539)

WOLS (540)

Ohne Titel, um 1941

Tuschfarbe, Aquarell und Deckweiß auf Papier,
38 × 31,8 cm · Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie, Sammlung Scharf-Gerstenberg

Die Balkonszene, ein beliebtes Motiv der Impressionisten, mutiert in dieser kleinen Aquarellzeichnung zu einem Drahtseilakt, mit Artisten einer Spezies jenseits einschlägiger Humanität. Der Künstler Wols war der Sohn eines hohen deutschen Staatsbeamten, aber als er dieses Bild schuf, ein staatenloser nomadischer Außenseiter. 1933 war Wols nach Paris gezogen, zuvor hatte er eine Kurzausbildung als Fotograf absolviert und ein Studium am Bauhaus und bei dem Ethnologen Leo Frobenius ins Auge gefasst. Ende der 1930er Jahre beschäftigte ihn die Idee des Multimediaprojekts „Circus Wols“, eines radikaldemokratischen Zusammenspiels von Kunst, Wissenschaft, Philosophie und populärer Unterhaltung. Die Aquarellzeichnung dürfte in diesem Zusammenhang und in der Zeit unmittelbar vor, während oder nach dem Aufenthalt im südfranzösischen Internierungslager Camp des Milles entstanden sein. Wols trug zu dieser Zeit seine gesamte visuelle und textliche Produktion, verstreut über zahllose Zettel, mit sich herum, und er träumte – in präzisen Delirien – von einer posthumanen, von Insekten bevölkerten Welt. TH

CATHERINE YARROW

(1904 – 1990)

YARROW (541)

Amorphic Figure [Amorphe Figur], um 1935

Radierung und Aquatinta, 17 × 17 cm ·
Austin Desmond Fine Art

YARROW (542)

Black and Green Faced Figures

[Schwarz- und grünesichtige Gestalten], 1935

Gouache und Aquarell, 46,5 × 33,8 cm ·
Austin Desmond Fine Art

Zwei maskenhafte, frontal-zweidimensionale Gesichter blicken aus dem Bild. Ohne Hals, aber offenbar recht mobil, stecken sie auf bloß angedeuteten Rumpfen. Das aneinandergeschmiegte Paar bewegt sich vor einem zerfließenden gelblich-braunen Hintergrund. Mit piktografischer Mimik hegen die beiden unterschiedlich großen Figuren offenkundig ein zärtlich-erotisches Verhältnis zueinander. Catherine Yarrow (1904 – 1990) hat diese Gouache in einem Zug mit zumindest zwei weiteren, ähnlich minimalistischen Paarbildern im Jahr 1935 gezeichnet. Die Datierung ermöglicht den Bezug zu einer Lebensphase der Künstlerin, in der sie sich in Zürich in die Behandlung von C. G. Jung oder von dessen Tochter Gret Baumann-Jung begab. Ob die Bilder im unmittelbaren Kontext von Yarrows Psychotherapie zu sehen sind, ist ungeklärt. Aber eine Lektüre mag erlaubt sein, die in den Masken-Gesichtern nicht nur eine Anspielung auf rituelle Maskierungen entdeckt, sondern auch eine Auseinandersetzung mit C. G. Jungs tiefenpsychologischer Theorie der *persona*. So könnten Yarrows Masken-Paare, deren Gesichtszüge stark typisiert, also eigentlich entindividualisiert sind, das fundamentale Drama der Beziehung zwischen der Einzelnen und dem Allgemeinen aufführen. TH

(540 – 542)

YARROW (543)

Crouching Female [Kauernde], 1935

Aquarell, 35,2 × 32,5 cm ·

Austin Desmond Fine Art

YARROW (544)

Kneeling Purple Figure (Morges)

[Kniende violette Figur (Morges)], 1935

Aquarell, 43,8 × 28,9 cm ·

Austin Desmond Fine Art

(543–544)

C

Widerstände und Fluchtlinien

Das Versprechen, aus der falschen Gegenwart der Zwischenkriegs- und Kriegsjahre herauszuführen, trug die Widerstandsbewegungen der kolonisierten Menschheit ebenso wie die Manifestationen einer alternativen Moderne.

In der politischen Organisation eines globalen Proletariats und in den Produktionen der afrodiasporischen und asiatischen Kunst zeichneten sich Sollbruchstellen des Westens ab – in der Kolonie wie in der kolonialen Metropolis. „Black Paris“ und „Harlem Renaissance“, das waren nicht nur Gegengewichte zum Spektakel des Kolonialismus, sondern auch kulturelle Entsprechungen der antikolonialen Arbeitskämpfe nichtweißer Aktivisten in Hafenstädten wie Hamburg oder Marseille.

In den Häfen bildeten sich Zonen des Kontakts und der Radikalisierung, und von hier schifften sich viele europäische Künstlerinnen und Künstler ein, um in Mexiko, Haiti oder an der amerikanischen Nordwestküste in indigene Gemeinschaften und Epistemologien abzutauchen. Die Moderne erwies sich endgültig als geteiltes Projekt. Unvollendet sollte es ohnehin bleiben.

Sektion C führt an exemplarische Sollbruchstellen und Kontaktzonen heran.

Exposition coloniale internationale und der antikolonialistische Impuls

Im Frühjahr 1931 eröffnete die *Exposition coloniale internationale*, eine gigantische Leistungsschau der Kolonialmacht Frankreich in Vincennes, im Osten von Paris. Bei ihrem Versuch, die „koloniale Imagination“ durch eine Neuauflage der Völkerschauen des 19. Jahrhunderts zu beflügeln, provozierte die Ausstellung lautstarke Kritik im antiimperialistischen Lager. Dieses war maßgeblich von der Dritten Kommunistischen Internationale instruiert und finanziert, und so überrascht es nicht, dass die Gegenausstellung *La vérité sur les colonies* im Palais des Soviets von der französischen Sektion der Liga gegen den Imperialismus und der Kommunistischen Partei Frankreichs ausgerichtet wurde. Zudem beteiligt waren afrodiasporische und vietnamesische Aktivisten sowie eine Gruppe von Surrealisten um Louis Aragon. Die wenig dokumentierte Gegenausstellung verzichtete auf primitivistische Stereotypen. Aber um die surrealistische „Revolution“ zu stimulieren, bediente man sich der aus ihrem Kontext gelösten indigenen Objekte weiterhin in ästhetisierender Weise.

C33 (545) *Le domaine coloniale français. Suivi d'un aperçu général sur les colonies étrangères. Histoire – industrie – agriculture – mœurs – vie – coutumes – beaux-arts*, Bd. 4, Les éditions du cygne, Paris 1930

C33 (546) Émile Bayard, *L'art de reconnaître les styles coloniaux de la France*, Garnier, Paris 1931 · Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Signatur: Nr 4097/212/2

C33 (547) *Vu. Journal de la semaine* (Le 14 juillet au bord du Niger) 70 (1929), Sfosses, Paris

C33 (548) *Vu. Journal de la semaine* (numéro spécial „Pourquoi l'Allemagne n'a pas besoin de colonies“), Sfosses, Paris 1936

C33 (549) *Exposition coloniale internationale de Paris en 1931. Colonies et pays d'outre-mer*, Imprimerie nationale, Paris 1931

C33 (550) *L'illustration* (L'exposition coloniale. Album hors série), Paris 1931

C33 (551) A. Demaison, *Exposition coloniale internationale. Guide officiel*, Éditions Mayeux, Paris 1931 · Irene Albers

C33 (552) 4 Ausstellungsansichten von *La vérité sur les colonies*, 1931, Fotografien (Reproduktionen) · Courtesy Association Atelier André Breton, Paris

Als im Mai 1931 die Massen zur *Exposition coloniale internationale* im Pariser Osten strömten, verteilten die Surrealisten ihr Pamphlet „Besuchen Sie nicht die Kolonialausstellung!“ In Fortsetzung ihrer Kritik am Kolonialismus – 1925 anlässlich des französisch-spanischen Kolonialkriegs entwickelt – beteiligten sie sich im Herbst 1931 an der Ausstellung *La vérité sur les colonies* im Pariser Sowjetpalast. Diese Gegenausstellung, maßgeblich organisiert von der kommunistischen Liga gegen den Imperialismus und die koloniale Unterdrückung, sollte die unkaschierte Wahrheit zeigen: „Die unerhörten Verbrechen, die von den kolonialen Haien begangen werden, das Sklavenregime, das den Arbeitern in den Kolonien aufgezwungen wird.“ Im ersten Stock richteten Aragon, Éluard und Tanguy einen „Saal der Fetische“ ein. Wenn hier eine Vitrine die museale Repräsentation anderer Kulturen imitierte, „europäische Fetische“ und katholische Propaganda vorführte, dann wurde der „Fetischglaube“ als Merkmal von Differenz und Überlegenheit demontiert. Zwei Fotos dieser – die asymmetrische koloniale Repräsentationsform der kritisierten Kolonialausstellung auch teilweise fortschreibenden – Installation waren 1931 in der Zeitschrift *Le surréalisme au service de la révolution* zu sehen. ^{1A}

C33 (553) (Verschiedene Autoren), *Ne visitez pas l'exposition coloniale*, Mai 1931, Flugblatt (Reproduktion) · Courtesy Association Atelier André Breton, Paris

(550–553)

Afromodernismus und „Selbstverteidigung“

In den Kreisen des Surrealismus entwickelte sich eine Kritik am Rassismus und Kolonialismus der westlichen Kultur, die persönliche Kontakte und Zusammenarbeit unter den Betroffenen begünstigte. Auch die nichteuropäischen Stimmen des Widerstands sahen sich keineswegs außerhalb und jenseits der kultivierten westlichen Vernunft, sondern nur auf deren falscher Kehrseite zusammengedrängt. Beispielsweise führten Anwesenheit und Erfolg Schwarzer Künstlerinnen und Künstler im Paris der 1920er Jahre zu einem intensiven Austausch mit Mitgliedern der Harlem Renaissance sowie mit Künstlerinnen, Schriftstellern und Intellektuellen aus den französischen Kolonien. In diesem Umfeld und Zeitraum entstanden auch wichtige Publikationen, die etliche Autorinnen und Philosophen zu *l'Internationale noire* verbanden. Von den frühen 1920er Jahren bis zum Erfolg der Négritude-Bewegung gegen Ende der 1930er Jahre kam es auch zur weitgehenden Abkehr von Assimilationsbestrebungen und, wie sich an den ausgewählten Materialien zeigt, zur Ausprägung von Begriffen der Selbstbehauptung und eigenständigen Identität.

C34 (554) Alain Locke (Hg.), *The New Negro. An Interpretation*, Albert and Charles Boni, New York 1925

C34 (555) Langston Hughes, *Shakespeare in Harlem. With drawings by E. McKnight Kauffer*, Alfred A. Knopf, New York 1942

C34 (556) Langston Hughes, „Cubes“, *New Masses*, New York 1934 (Reproduktion)

Der in Missouri geborene Schriftsteller Langston Hughes (1902–1967) gilt als herausragende Figur der Harlem Renaissance und der afroamerikanischen Moderne. Ab 1926 publizierte er in der US-amerikanischen kommunistischen Zeitschrift *New Masses*. Ausgehend von Picassos Kubismus zeichnet sein Gedicht *Cubes* ein düsteres Bild der Verstrickungen des Modernismus in die kolonialen und kapitalistischen Ausbeutungsmechanismen der europäischen Mächte. Zugleich adaptiert das Gedicht dessen ästhetische Strategien. Die diasporische Begegnung mit einem „African from Senegal“ auf den Pariser Boulevards wird zum Ausgangspunkt einer Reflexion über die verlogenen Ideale der Französischen Revolution und die fortschreitende Ausbreitung der „Krankheit“ der Moderne. Hughes selbst lebte 1924 für mehrere Monate in Paris und arbeitete im Nachtclub Le Grand Duc, dem Hotspot der Jazzszene von Montmartre. Die überwiegend

afroamerikanischen Musiker und Tänzerinnen trafen hier auf Socialites und Künstler, darunter Picasso und Leiris. *Cubes* problematisiert diese (Nicht-)Begegnungen und ihre ökonomischen, kolonialen und libidinösen Implikationen. PA

- C34 (557) Anna Nussbaum (Hg.), *Afrika singt. Eine Auslese neuer afro-amerikanischer Lyrik*, F. G. Speidel'sche Verlagsbuchhandlung, Wien und Leipzig 1929

Die Anthologie versammelt hundert Übersetzungen von Gedichten des sogenannten „New Negro Movement“. Sie ist der erste Überblick zur Dichtung der Harlem Renaissance im deutschsprachigen Raum und präsentiert deren prominenteste Vertreter: Langston Hughes, James Weldon Johnson, Claude McKay, Countee Cullen, Georgia Douglas Johnson, Jean Toomer sowie W. E. B. Du Bois. Die Themen reichen von Schwarzer Selbstverständigung über das Verhältnis zu Religion, Amerika, Arbeit und den Weißen bis zu Harlem, Liebe und Befreiung. Das letzte Kapitel ist dem Blues gewidmet. In ihrer Einleitung definiert die österreichische Herausgeberin und Übersetzerin Anna Nussbaum (1887 – 1931) die afroamerikanische Lyrik als „Lieder in Amerika lebender Neger, die vor allem im Rassegefühl, in der Verbundenheit mit Afrika wurzeln“. Damit reproduziert sie weniger rassistische Klischees, als dass sie sich emanzipatorischen Forderungen nach kulturell eigenständigem Selbstausdruck der Schwarzen anschließt. PA

- C34 (558) Georges Henri Rivière, „Chronique du Jazz“, *Documents* 1/4 (1929), S. 225 – 226 (mit den Fotografien „La garnison du pénitencier de Kanala, Nouvelle-Calédonie“ [Albums E. Robin], „Les Lew Leslie's Black Birds à leur arrivée en France, à bord du paquebot „France““ und einer Anzeige für den Al-Jolson-Film *Why Can't You*) · Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
-

- C34 (559) Palmer Hayden, *Moderne*, um 1928, Zeichnung (Reproduktion) · Courtesy Palmer Hayden Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
-

- C34 (560) *Légitime Défense* 1 (1932), Martinique (Reprint: Editions Jean-Michel Place, Paris 1997)

- C34 (561) Simone Yoyotte, „Ligne bleu clair dans un épisode de commande, j'ai troué le drapeau de la République“, *Légitime Défense* 1 (1932), Martinique (Reprint: Editions Jean-Michel Place, Paris 1997) (Reproduktion)

1932 unterzeichneten einige in Paris lebende Studenten aus Martinique die Gründungserklärung einer neuen Zeitschrift namens *Légitime défense*. Es sollte bei dieser einen Ausgabe bleiben, doch deren Nachwirkung war beträchtlich. Mehrere Mitwirkende, unter ihnen Simone Yoyotte, hatten zuvor in surrealistischen Zeitschriften Prosa und Gedichte veröffentlicht und beteiligten sich auch an den Aktivitäten im Atelier von André Breton. Die Gruppe bezeichnete sich als französisch-karibisch, ihr Wortführer war Étienne Léro. Weitere Angehörige waren Thélus Léro, René Ménil, Jules-Marcel Monnerot, Michel Pilotin, Maurice-Sabas Quitman, Auguste Thésée und Pierre Yoyotte. Die Gruppe

(556–561)

stellte sich ausdrücklich in den Kontext des Kommunismus und Surrealismus, was im Nachhinein als eine Strategie des Trojanischen Pferdes gedeutet wurde: Die literarische Tradition und Autorität der Kulturzeitschriften wurde gegen sich selbst gewendet, indem sich die Verurteilung der westlichen Kultur als „verabscheuungswürdiges System der Einengung und der Verbote, Ausrottung der Liebe und Gefangenschaft der Träume“ nunmehr „surrealistisch“ einordnen ließen. AF

- C34 (562) J. E. Dodd, *The Black Miner*, Umschlagillustration für *The Crisis. A Record of the Darker Races* 11 (1933), The Crisis Publishing Company, New York · Courtesy The Crisis Publishing Co.
- C34 (563) *Opportunity. Journal of Negro Life* (1933), National Urban League, New York
- C34 (564) *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1 (1935), Paris (u. a. Aimé Césaire, „Jeunesse noire et Assimilation“) (Reproduktionen) · Courtesy Archives Nationales d'Outre Mer, Aix-en-Provence, Frankreich
- C34 (565) Léon Gontran Damas, *Pigments*, GLM, Paris 1937 (Reproduktion) · Copyright Association GLM
- C34 (566) *Tropiques. Revue culturelle* 5 (1942), Port-de-France/Martinique (Reprint: Editions Jean-Michel Place, Paris 1978)

The Crisis (seit 1910) ist die offizielle Zeitschrift der National Association for the Advancement of Colored People (NAACP). Sie wurde 1910 von dem Panafrikanisten W. E. B. Du Bois als kosmopolitische, antirassistische Politikzeitschrift gegründet, hatte aber auch erheblichen Einfluss auf Literatur und Kunst, insbesondere in den Jahren der Harlem Renaissance. *Opportunity: A Journal of Negro Life* (1923 – 1949) war eine soziologische, mit der Harlem Renaissance unmittelbar verbundene Publikation. Ihre Gründer Alain Locke und weitere Redakteure förderten unter anderem die Karrieren von Claude McKay, Zora Neal Hurston, Langston Hughes, Cunee Cullen, Sterling Brown und Franklin Frazier. *L'étudiant noir* erschien 1935 und 1936 in insgesamt sechs Ausgaben mit dem Ziel, Kontakte zwischen französischsprachigen Afrikanern und Kariben in Paris zu fördern. Die Zeitschrift wurde von Aimé Césaire aus Martinique gemeinsam mit dem Franko-Senegalesen Léopold Sédar Senghor und dem Dichter Léon-Gontran Damas aus Guyana gegründet. Alle drei waren von der Harlem Renaissance sowie von den Ethnologen Leo Frobenius und Maurice Delafosse geprägt. In einem Aufsatz mit dem Titel „Conscience raciale et révolution sociale“ prägte Césaire den Begriff „Négritude“ für eine aufkommende Bewegung, die jede bürgerliche Assimilation an die Kolonialherrschaft ablehnte und sich um die Feier des gemeinsamen afrikanischen Erbes zusammenfand. Damas gab mit seinen „Pigment“-Gedichten den Ton der Négritude-Dichtung insgesamt vor. 1941 gründeten Aimé Césaire und Suzanne Roussi mit Hilfe anderer Intellektueller aus Martinique wie René Ménil und Aristide Maugée die Literaturzeitschrift *Tropiques* mit einem surrealistischen Programm und René Ménil von *Légitime défense* als Redakteur. AF

Kalifala Sidibé: kolonialer oder globaler Künstler?

Ende 1929 erschien der erste und einzige Artikel über einen zeitgenössischen bildenden Künstler aus Afrika, der in *Documents* veröffentlicht werden sollte. Michel Leiris besprach eine Ausstellung von Bildern des in Mali lebenden Kalifala Sidibé (1900?–1930) in der Pariser Galerie Georges Bernheim. Sidibé gehörte zu den wenigen lebenden Künstlern, die – wie auch Paul Mampinda, Albert Lubaki und Tshyela Ntendu (Djilatendo) aus dem Kongo – in den französischen und belgischen Kolonien „entdeckt“ worden waren. Der europäische Kunstmarkt der 1920er und 1930er Jahre spekulierte auf den exotischen Reiz, das „naive“ Ausdrucksbemühen und die dekorativen Qualitäten ihrer Kunst. Weniger rechnete man mit einer Autorschaft im Sinne der Moderne. Gegen eine solche Sichtweise, die auch der Architekt Le Corbusier vertrat (in einem Artikel, der 1929 in der Berliner Zeitschrift *Querschnitt* erschien), wandte Leiris ein, Sidibés Genreszenen und besonders die fantastisch wirkenden Tierdarstellungen des Malers würden auf einen gerade für Europäer vorbildlichen „Totemismus“ jenseits jedes „menschlichen Hochmuts“ verweisen.

C35 (567) *Die Bunte Welt*, Jasmatzi Zigaretten-Sammelbilderalbum, Dresden 1935

C35 (568) Michel Leiris, „Exposition Kalifala Sidibé (Galerie Georges Bernheim)“, *Documents* 1/6 (1929) · Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

C35 (569) Le Corbusier, „Der Negermaler Kalifala Sidibé“, *Der Querschnitt* 9/12 (1929), S. 888

C35 (570) Kalifala Sidibé, (Illustrator), Erna Pinner, Le Corbusier und Galerie Flechtheim, „Kalifala Sidibé; Erna Pinner's Afrikareise“, in: *Galerie Alfred Flechtheim*, Berlin, Januar – Februar 1930 · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

C35 (571) Marius Gravot, Ohne Titel (Gemälde von Kalifala Sidibé), undatiert, Fotografien (Reproduktionen), 17 × 23 cm · Courtesy Fondation Le Corbusier

Hafen: Zone des Kontakts und Raum der Mobilisierung

Die Mythologien und Realitäten von Hafenstädten waren für die europäischen Zwischenkriegsjahre von besonderer Bedeutung. Hier trafen die Menschen und Waren aus den überseeischen Kolonien ein, von hier aus sollte die Flucht vor Faschismus und Krieg angetreten werden. Der Hafen als Kontaktzone und Transitraum ist zugleich eine Sphäre, die von kollektiven Hoffnungen und Ängsten – mit einem Wort des Schriftstellers Pierre Mac Orlan: von „Unruhe“ – erfüllt ist. Hafenstädte konnten als romantisch vernebelte Orte erscheinen, wie in Marcel Carnés Film *Le Quai des brumes* [dt. *Hafen im Nebel*] von 1938, oder Schauplatz der Organisation radikaler, panafrikanischer Arbeiterselbstorganisation sein, wie in Hamburg, wo im Juni 1930 die World Negro Workers Conference stattfand. In den frühen 1940er Jahren war die südfranzösische Hafenstadt Marseille eine einzige Wartehalle der Emigration. Anna Seghers porträtierte sie in ihrem Roman *Transit* (1944). Gewalt und Tod waren nah: Unweit von Marseille, im Zentrallager Les Milles, internierte das Vichy-Regime vorübergehend auch Intellektuelle und Künstler wie Walter Benjamin, Wols und Max Ernst.

C36 (572) Claude McKay, *Banjo: A Story without a Plot*, Harper, New York 1929

„Der Roman *Banjo* trägt einen bemerkenswerten Untertitel: ‚Eine Geschichte ohne Handlung‘. Gleich zu Beginn stellt das Buch die Frage der literarischen Form, d. h. die Frage nach dem Bezug zwischen seiner scheinbaren ‚Handlungslosigkeit‘ und der Schilderung einer internationalen Gemeinschaft schwarzer Herumtreiber und Hafenarbeiter in Marseille. [...] Zwar sind die Begegnungen und Episoden um Banjo, Ray und seine ‚schwarze Bande‘ aus Freunden und Mitläufern locker miteinander verknüpft, doch der Roman beschreibt insgesamt ein weites Land des modernen Lebens, gar eine Weltgemeinschaft der Enteigneten: ‚weiße Männer, braune Männer, schwarze Männer. Finnen, Polen, Italiener, Slawen, Malteser, Indianer, Negroide, afrikanische Neger, westindische Neger – abgeschoben aus Amerika wegen Verstößen gegen die Einwanderungsgesetze, zu furchtsam und zu beschämt, um zurück in die Heimat zu gehen, allesamt abgelagert in dem riesigen provenzalischen Hafen, schnorren sie Gelegenheitsarbeiten, eine Mahlzeit, einen Schluck aus der Pulle, leben von der Hand in den Mund und schlagen sich irgendwie durch von Güterwaggon zu Trampschiff zu Bistro zu Bordell.“ BRENT HAYES

EDWARDS, *THE PRACTICE OF DIASPORA*, 2003

- C36 (573) Titelseite der Sonderausgabe zu „The World Negro Workers Conference“, *The Negro Worker* 3, (1930), hrsg. v. George Padmore, International Trade Union Committee for Black Workers, Hamburg (Reproduktion)

The Negro Worker war das offizielle Organ des International Trade Union Committee of Negro Workers (ITUCNW), einer radikalen Gewerkschaft Schwarzer Hafentarbeiter und Seeleute in den 1930er Jahren. Vom 6. bis 9. Juli 1930 hatte sich das ITUCNW unter schwierigen Umständen zu seiner First International Conference in Hamburg versammelt. Die 17 Delegierten repräsentierten unter anderem 20.000 Arbeiter, sieben Länder und elf verschiedene Gewerkschaften, darunter große Abordnungen aus Nigeria, Sierra Leone, der Goldküste und den USA. „Hamburg markierte den Beginn des radikalen afrikanisch-atlantischen Netzwerks“ (Holger Weiss), aber das Projekt, politischen Panafrikanismus mit revolutionären sozialistischen und kommunistischen Zielen zu verbinden, litt darunter, dass es immer wieder mit der antikolonialistischen Agenda Moskaus und der Kommunistischen Internationale abgeglichen werden musste. Die ersten Jahrgänge von *The Negro Worker*, dessen Erscheinen 1937 eingestellt wurde, sind eine bedeutsame Quelle für die Rekonstruktion antikononialer und antikapitalistischer Kämpfe in den Zwischenkriegsjahren. TH

-
- C36 (574) Pierre Mac Orlan, *Filles d'Amour et Ports d'Europe*, Les Éditions de France, Paris 1932

-
- C36 (575) Pierre Mac Orlan, *Quai des Brumes*, Gallimard, Paris, 1927

-
- C36 (576) Pierre Mac Orlan, *Hambourg*, Editions Alpina, Paris 1933

In dem Roman *Filles d'Amour et Ports d'Europe* des französischen Schriftstellers und Journalisten Pierre Mac Orlan (1882 – 1970) berichtet eine Figur namens Kapitän Hartmann dem Erzähler rückblickend aus seinem Leben, von seiner Zeit in den Häfen Europas, wie er Spion wurde und von seiner Beziehung zu der Doppelagentin Signorina Bambù. Mac Orlans Faszination für Hafenviertel ist ein zentrales Element vieler seiner Romane und Essays, unterscheidet sich jedoch stark von geläufigen romantisierenden und exotistischen Darstellungen des Hafens und der mit ihm verbundenen Träume. Als sogenannte „quartiers réservés“ sind sie verbotene Städte innerhalb der Stadt, in sich geschlossene Welten, so reizvoll wie gewalttätig, bedrohlich und gefährlich, bevölkert von Marginalisierten und von der Gesellschaft Ausgeschlossenen, Unterweltfiguren und Prostituierten, Barkeepern, Seeleuten und Soldaten. Mac Orlan arbeitet mit einem poetischen Prinzip, das er „fantastique social“ nennt: Im Unterschied zur fantastischen Literatur, in der das Übernatürliche in die Alltagswirklichkeit einbricht, verlegt Mac Orlan das Übernatürliche in die Menschen und ihre beunruhigende Umgebung selbst. CR

-
- C36 (577) *Variétés, Revue Mensuelle illustrée de l'Esprit contemporain* 2/1 (1929), mit Umschlagillustration von Pierre de Vacleroy, Editions Variétés, Brüssel · Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

(573–577)

Das Titelblatt der Brüsseler Monatszeitschrift *Variétés* vom Mai 1929 signalisierte, welcher Schwerpunkt gesetzt werden sollte. Die Zeichnung *Le Paquebot* (Das Linienschiff) von Pierre de Vaucleroy, gehalten in einem grafischen Art-Déco-Stil, zeigt im Vordergrund zwei Schwarze Seeleute auf dem Vorderdeck eines Dampfers, die von einem weißen Schiffsoffizier auf der Brücke von oben herab beobachtet werden. Das maritime Bildsujet deutete an, was in der Ausgabe wartete – Essays von Georgette Camille und Pierre Mac Orlan über Hafenstädte, aber vor allem viele Fotografien von Germaine Krull, Eli Lotar u. a. sowie Illustrationen von Frans Masereel, Jean Timmermans, André Lhote u. a., die das Leben am Hafen, den modernen Schiffsbau, die Prostitution schilderten. Vaucleroys Darstellung Schwarzer Menschen im Produktionszusammenhang Seefahrt ist die eines weißen belgischen Buchillustrators und Malers, der von Schwarzen Körpern und afrikanischen Landschaften fasziniert (und sexualisiert) war. Der Künstler zählte zu den sogenannten Afrikanisten, die den Salons der Metropole im Idiom eines exotistischen Realismus verklärende Bilder aus der Kolonie lieferten. TH

C36 (578) Anna Seghers, *Transit*, übers. v. James A. Galston, Little, Brown & Co., Boston 1944

In Anna Seghers' Roman ist die Hafenstadt Marseille ein Ort, in dem die Lebensgeschichten sich in schier endlosen Warteschleifen verlieren. Auf der Flucht vor den heranrückenden deutschen Truppen und in ständiger Angst vor der Denunziation ziehen die Flüchtlinge zwischen Konsulaten, Hotelzimmern und Cafés ihre Kreise, in immer neuen, zumeist scheiternden Anläufen, eine Schiffspassage nach Übersee zu ergattern. Der „Transit“ des Buchtitels lässt sich dabei sowohl auf die Durchreisedokumente wie auf die existenzielle Erfahrung von Übergang und Durchgang beziehen. Zwischen 1941 und 1942 im mexikanischen Exil geschrieben und 1944 in spanischer und englischer Übersetzung veröffentlicht (die erste deutsche Buchausgabe folgte 1948), ist *Transit* auch eine Darstellung der Situation, in der sich viele der nach Marseille geflüchteten Künstlerinnen und Intellektuellen befanden, die wie Max Ernst oder Walter Benjamin keine Zukunft mehr in Europa sahen. Unter den Bedingungen der Besatzung erhält die von Pierre Mac Orlan beschriebene „Unruhe“ des Hafens als schattiger Raum der Subversion eine eigene Färbung. TH

C36 (579) *Der Querschnitt 9/7* (1929), hrsg. v. Hermann v. Wedderkop, Propyläen, Berlin

C36 (580) *Der Querschnitt 12/2* (1932), hrsg. v. Hermann v. Wedderkop, Propyläen, Berlin (Foto: „Wilhelm II. bei der täglichen Probe der Mannschaftskost auf dem Schiff ‚Hohenzollern‘ (1913)“)

(577–580)

Konversion in den Kampf: Spanischer Bürgerkrieg

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 war der Spanische Bürgerkrieg (1936 – 1939) für die europäischen Avantgarden der 1930er Jahre ein weiterer politischer Weckruf. Die militärische Konfrontation mit dem Faschismus auf dem eigenen Kontinent zwang auch die Akteure im künstlerischen Feld dazu, Position zu ergreifen. Der Bürgerkrieg wurde zu einer Art Lackmustrast der Kunstideologien. In Frankreich bewegte man sich zwischen den Polen einer reaktionär-faschistischen Kunstauffassung und eines stalinistischen Realismusbegriffs. Viele Intellektuelle, darunter Carl Einstein und Simone Weil, gingen nach Spanien, um dort zu kämpfen – zumeist auf Seiten der Republik, in anarchistischen Gruppierungen oder in der Komintern-gesteuerten Internationalen Brigade. In Paris organisierten die Surrealisten Solidaritätskampagnen und setzten sich künstlerisch mit dem Krieg auseinander. Ihre Kritik äußerte sich in oft ambivalenten, den Krieg mythologisierenden Bildern von Geschlechterkampf und Barbarei. Andererseits verdankt sich die Wirkung von Werken wie Pablo Picassos *Guernica*, ausgestellt im Pavillon der Republik Spanien auf der Weltausstellung in Paris 1937, wohl gerade ihrem universalistischen Pathos.

C37 (581) Georges Duthuit, „Où allez-vous Miró?“, *Cahiers d'art* 8 – 10 (1936) (erschieden Mai 1937), S. 260 – 266

Der erste größere Text, den der katalanische Maler Joan Miró auf Französisch veröffentlichte, war ein Interview mit dem Kunsthistoriker Georges Duthuit. Es erschien im Mai 1937 in der Zeitschrift *Cahiers d'art*. Die gleiche Ausgabe brachte nicht nur „Reflexionen“ über die „Ästhetik“ des Dritten Reiches des Herausgebers Christian Zervos, sondern auch die üppige Dokumentation einer Ausstellung mittelalterlicher Kunst aus Katalonien im Musée du Jeu de Paume in Paris – eine klare Solidaritätsadresse an die spanische Republik. Das Interview musste in diesem Kontext gelesen werden. Aber Miró weigert sich, zu den Ereignissen in Spanien Stellung zu nehmen, und macht deutlich, dass er explizit politische Kunst missbilligt. Stattdessen bricht er eine Lanze für den „religiösen und magischen Sinn für die Dinge“, wie ihn die „primitiven Völker“ besäßen. Miró weicht dem politischen Imperativ der Stunde aus, präsentiert sich aber als Anwalt einer ursprünglichen, vorpolitischen, ja vorgeschichtlichen Kollektivität. TH

C37 (582) Marcel Sauvage, *La Corrida. Notes sur la guerre d'Espagne*, Éditions Denoel, Paris 1938

C37 (583) Simone Weil im Arbeiteroverall während des Spanischen Bürgerkriegs als Mitglied der Columna Durruti, Barcelona 1936, Fotografie (Reproduktion) · Photo by Apic/Getty Images

Die Philosophin Simone Weil (1909 – 1943) ist eine der intellektuellen Figuren, die für jedes Verständnis der politischen und gesellschaftlichen Verwerfungen im Europa der 1930er Jahre unverzichtbar sind. Die Themen ihres umfangreichen Werks, das unter Bedingungen selbstaufgelegter Entbehrung und Askese entstand und immer auf die Verhältnisse von gewerkschaftlicher, industrieller, pädagogischer und antikolonialer Arbeit bezogen blieb, lesen sich wie ein alternatives Inhaltsverzeichnis für dieses Ausstellungsprojekt. Wie Carl Einstein zieht es Weil im Juli 1936 nach Spanien. Auch sie schließt sich der Kolonne Durruti an. Angetan mit einem Arbeiteroverall als Uniformersatz verlangt die Philosophin, die ohne jede militärische Erfahrung und stark kurzsichtig ist, an einem Erkundungstrupp teilzunehmen. Durch einen Küchenunfall mit siedendem Öl zieht sie sich schwere Verbrennungen am Bein zu. Zurück in Paris setzt sie ihre publizistische Arbeit über den Spanischen Bürgerkrieg fort, mit scharfer Kritik an der Außenpolitik Frankreichs und zunehmend enttäuscht von der Entwicklung der anarchosyndikalistischen CNT. TH

C37 (584) Carl Einstein, „Gefahren ...“, 1939 – 1940, Blatt 1, Manuskript (Reproduktion) · Courtesy Akademie der Künste, Berlin, Carl-Einstein-Archiv Nr. 201

Gefahren.

A Frankr[eich]	Süd u Mittelamerika
B Tunis	Marocco Tanger Balearen
Canaris)	(
C Pyrenäen -	

1. Frankr[eich] tut nichts für Repatriierung
2. Produktiv arbeiten - statt Kosten

III. a. deutsch italien japanisch spanische zusammenarbeit in Afrika
Entlastung der Senegalesen für Afrique centrale
Mittelmeer Nordafrika kuenftiger Kriegsschauplatz -
neutralisieren von Spanien
u italienischen Kolonaltruppen /und Konkurrenz/
frage die spanisch-deutsche Propaganda in Süd u
Mittelamerika bekämpfen -
/Bolivia/

Spanien wird das 2te alliierter Protektorat Deutschlands sein - die atlantische Strasse

C37 (585) André Malraux, *L'espoir*, Gallimard, Paris 1937

C37 (586) Carl Einstein, „Die Kolonne Durruti“, in: *Buenaventura Durruti*, Deutscher Informationsdienst der CNT – FAI, Barcelona 1936 · Sammlung Spanischer Bürgerkrieg, Christof Kugler, Frankfurt/Main

(583–586)

Kurz nach dem Tod des spanischen Anarchistenführers Buenaventura Durruti am 20. November 1936 verliert Carl Einstein in einem anarchosyndikalistischen Radiosender in Barcelona einen Nachruf auf den Führer der gleichnamigen internationalen Kampfgruppe. Bald nach seiner Ankunft in Spanien im Sommer 1936 hatte er Bekanntschaft mit Durruti gemacht. Einstein übernahm an der Front von Aragon die verantwortungsvolle Position eines *técnico de guerra*. Sein Nachruf skizziert die Umrisse einer Anthropologie von Krieg und Revolution: „In der Kolonne Durruti kennt man nur die kollektive Syntax.“ Damit schien Einstein auch die Antwort auf seine Individualismuskritik in *Die Fabrikation der Fiktionen* gefunden zu haben. „Krieg und Revolution sind uns ein einziger, unzertrennlicher Akt.“ Im weiteren Verlauf des Spanischen Bürgerkriegs sollte Einstein, trotz zunehmender Stalinisierung auf der Linken, von seiner anarchistischen Haltung nicht ablassen. Seine Euphorie für die Verbannung des „vorgeschiedliche[n] Wort[es] ,ich““ hatte mit der Radioansprache vom November 1936 aber ihren Höhepunkt bereits erreicht. TH

ANHANG

DANK

Ohne den großzügigen, oft aufopferungsvollen Einsatz von Arbeits- und Lebenszeit aller unmittelbar Beteiligten wäre dieses Ausstellungs- und Forschungsprojekt nicht realisierbar gewesen. Für den notwendigen, ausführlichen Dank fehlt an dieser Stelle der Platz, er wird nachgeholt. Erwähnt werden soll hier, dass wir darüber hinaus im Speziellen allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Carl-Einstein-Archivs der Akademie der Künste, Berlin, sowie der seit Jahrzehnten engagierten Forschung zu Carl Einstein verpflichtet sind: der Arbeit von Sibylle Penkert, Heidemarie Oehm, Klaus H. Kiefer, Tanja Frank, Marianne Kröger, Liliane Meffre, Ines Franke-Gremmelspacher, Uwe Fleckner, German Neundorfer, Rainer Rumold, Matthias Berning, Andreas Michel, Antonius Weixler, Georges Didi-Huberman, Denis Hollier, Devin Fore, den Herausgebern der „Berliner Ausgabe“ (Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar) und vielen anderen Einsteinianern, darunter den Autorinnen und Autoren der im Laufe der Ausstellung erscheinenden Publikation zu *Neolithische Kindheit*. AF/TH

LEIHGEBER

Das Haus der Kulturen der Welt (HKW) dankt folgenden Leihgebern für ihre Unterstützung

- Irene Albers
- Akademie der Künste, Berlin
- Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
- Archiv Marzona, Berlin
- Austin / Desmond Fine Art, London
- Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
- Felicitas Baumeister und Dr. Jochen Gutbrod
- Bibliothek Dr. Stephan E. Hauser
- Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
- Eisenstein-Kabinett, Moskau
- England & Co Gallery, London
- Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung, Luzern
- Fondation Le Corbusier, Paris
- Géraldine Galateau
- Galerie Boisserée, Köln
- Galerie Brockstedt, Berlin
- Galerie de la Béraudière, Brüssel
- Galerie Natalie Seroussi, Paris
- Galerie Oscar de Vos, Sint-Martens-Latem
- Galerie Thomas Zander, Köln
- Michael Graham-Stewart
- Greek State Museum of Contemporary Art – Costakis Collection, Thessaloniki
- Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf
- Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- Jersey Heritage Collections
- Kunsthalle Basel
- Kunstmuseum Bonn
- LEVY Galerie, Hamburg
- Museo Franz Mayer, Mexico City
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- Museum Folkwang, Essen
- Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

- Paalen Archiv Berlin
- Sammlung Spanischer Bürgerkrieg, Christof Kugler, Frankfurt am Main
- Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland
- Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum
- Staatliche Museen zu Berlin – Nationalgalerie, Sammlung Scharf-Gerstenberg
- Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
- Florian Sundheimer
- The Courtauld Institute of Art, London
- Victoria and Albert Museum, London
- Elena Vogman
- Zentrum Paul Klee, Bern

sowie zahlreichen privaten Leihgebern, die nicht namentlich genannt werden möchten.

Das HKW dankt zudem allen Inhabern von Bild- und Textnutzungsrechten für die freundliche Genehmigung der Reproduktion in der Ausstellung. Sollte trotz intensiver Recherche ein Rechteinhaber nicht berücksichtigt worden sein, schreiben Sie bitte an: info@hkw.de

IMPRESSUM

Dieses Manual erscheint im Rahmen der HKW-Ausstellung

Neolithische Kindheit

Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930

13. April – 9. Juli 2018

Im Rahmen von *Kanon-Fragen*, gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages.

Kuratoren	Anselm Franke und Tom Holert; mit wissenschaftlicher Beratung durch Irene Albers, Susanne Leeb, Jenny Nachtigall, Kerstin Stakemeier
Projektkoordination	Chiara Marchini und Eylem Sengezer
Produktionskoordination	Dunja Sallan
Projektassistenz	Susanne Förster, Franziska Janetzky
Volontariat	Marleen Schröder
Praktikum	Caroline Adler, Susanne Förster, Isabel Gatzke, Emma Graeven, Katrine Jensen, Nicole Knap, Lisa Ness, Lynh Nguyen, Elisa Schiller, Lisa-Marie Wollrab

AUSSTELLUNGSARCHITEKTUR UND -BAU

Ausstellungsarchitektur	Kooperative für Darstellungspolitik (Jesko Fezer, Anita Kaspar, Andreas Müller mit Maximilian Weydringer)
Gesamtkoordination Ausstellungsbau	Paul Beaury und Gernot Ernst Oliver Büchi, Krum Chorbadziew, Oliver Dehn, Aiks Dekker, Paul Eisemann, Simon Franzkowiak, Stefan Geiger, Matthias Henkel, Gabriel Kujawa, Matthias Kujawa, Simon Lupfer, Sladjan Nedeljkovic, Leila Okanovic, Jan Proest, Ralf Rose, Andrew Schmidt, Frithjof Schröder, Stefan Seitz, Elisabeth Sinn, Marie Luise Stein, Norio Takasugi, Christian Vontobel, Christophe Zangerle
Restaurierung	Catherina Blohm, Felicitas Klein, Silke Schröder, Mirah von Wicht
Art Handling	Christian Dertinger, Norio Takasugi, Gabriel Kujawa
Videobearbeitung Gerüstbau	Isabelle Lonitz, Matthias Hartenberger Gerüstbau Tisch GmbH Berlin

AUSSTELLUNGSDESIGN UND -TEXTE

Grafikdesign	NLF Team (Nils Reinke-Dieker, Larissa Starke, Friederike Wolf)
Autorinnen und Autoren	Irene Albers (IA), Philipp Albers (PA), Rosa Eidelpes (RE), Anselm Franke (AF), Tom Holert (TH), Clemens Krümmel (CK), Kerstin Meincke (KM), Jenny Nachtigall (JN), Cornelius Reiber (CR), Kerstin Stakemeier (KS), Elena Vogman (EV)

Redaktionsleitung
Redaktion

Martin Hager
Susanne Förster, Tom Holert,
Nora Kronemeyer, Chiara Marchini,
Marleen Schröder

Übersetzungen (En. – Dt.)
Übersetzungen (Dt. – En.)

Herwig Engelmann
Faith Ann Gibson, Cynthia Hall,
Gerrit Jackson, John Rayner,
Bronwen Saunders, Colin Shepherd,
Maria Vlotides

Korrektorat (Dt.)
Korrektorat (En.)

Claudius Prößer
Amanda Gomez, Judith Forsaw,
Hannah Sarid de Mowbray

Druck

PieReg Druckcenter Berlin GmbH

BEREICH BILDENDE KUNST UND FILM

Bereichsleitung
Programmkoordination
Programmassistenz
Sachbearbeitung

Anselm Franke
Agnes Wegner
Janina Prosek
Cornelia Pilgram

Unterstützt von

AKADEMIE DER KÜNSTE

HKW

Haus der Kulturen der Welt

Das Haus der Kulturen der Welt ist ein Geschäftsbereich der
Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH (KBB).

Intendant
Kaufm. Geschäftsführerin

Bernd M. Scherer (V.i.S.d.P.)
Charlotte Sieben

Gefördert durch



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Auswärtiges Amt

A

Die unmögliche
Expansion
der Geschichte

- A01 Die Krise (von allem)
 A02 Bildatlanten-Projekte der 1920er Jahre (*Propyläen Kunstgeschichte, Orbis Pictus, Kulturen der Erde, Das Bild, Handbuch der Kunstwissenschaft*)
 A03 Kunsthistorische Geschichtsbilder und Weltkunst-Geschichten
 A04 Von ethnologischen Kunstgeschichten zu den neuen ethnologischen Museen
 A05 Zeitmodelle
 A06 Funktionen des „Primitiven“
 A07 Die Kunst der „Primitiven“
 A08 Die präzise Bedingtheit der Kunst
 A09 Carl Einstein, „Handbuch der Kunst“
 A10 „Ethnologische Kunstgeschichte“: afrikanische Skulptur
 A11 Archäologie als Medienereignis
 A12 Urgeschichte im Abgrund der Zeit
 A13 Urgeschichte der Kunst: Felszeichnungen und Höhlenmalereien
 A14 Paläo-/Neolithikum: Kindheit der Menschheit?
 A15 Grundlagenkrise: Ontologische Umwälzung und Formalisierung

B

Die S/O Funktion

- B16 Gegenwart und Gegenwartskunst
 B17 Neolithische Kindheit
 B18 Kinderzeichnungen und die Frage nach dem Ursprung
 B19 Die S/O-Funktion
 B20 Pornophilie
 B21 Okkultismus
 B22 Automatismen, Traum, Halluzination, Hypnose
 B23 Bildraum der Biologie
 B24 Künstlerische Forschung: Ethnologie, Archäologie, Physik
 B25 Die Geste – „ein Pfeil in *slow motion* durch Jahrhunderte der Evolution“. Sergei Eisensteins *Methode*
 B26 Die Expedition als Medium der Avantgarde (Dakar–Djibouti und folgende)
 B27 Ethnologie de l'homme blanc?
 B28 Theorien des Faschismus in Frankreich
 B29 Faschistischer Antiprimitivismus: „Entartete Kunst“, 1937
 B30 Braque/Einstein: Welt-Verdichtung
 B31 Die zwei Leben des Mythos
 B32 Urkommunismus, Verschwendung, Proletarisierung

KW (KUNSTWERKE)

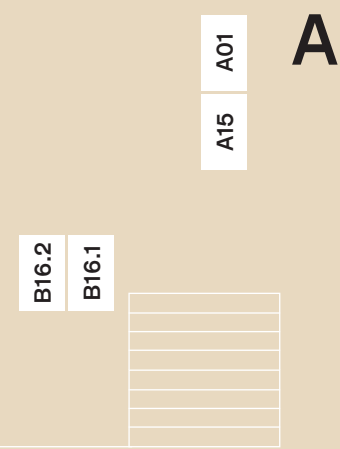
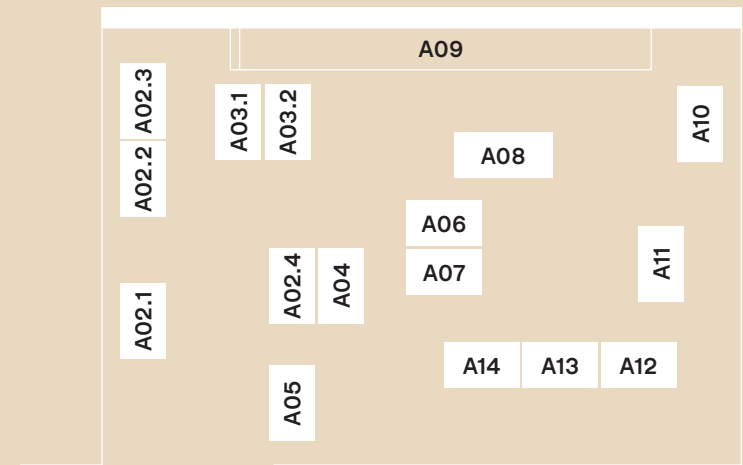
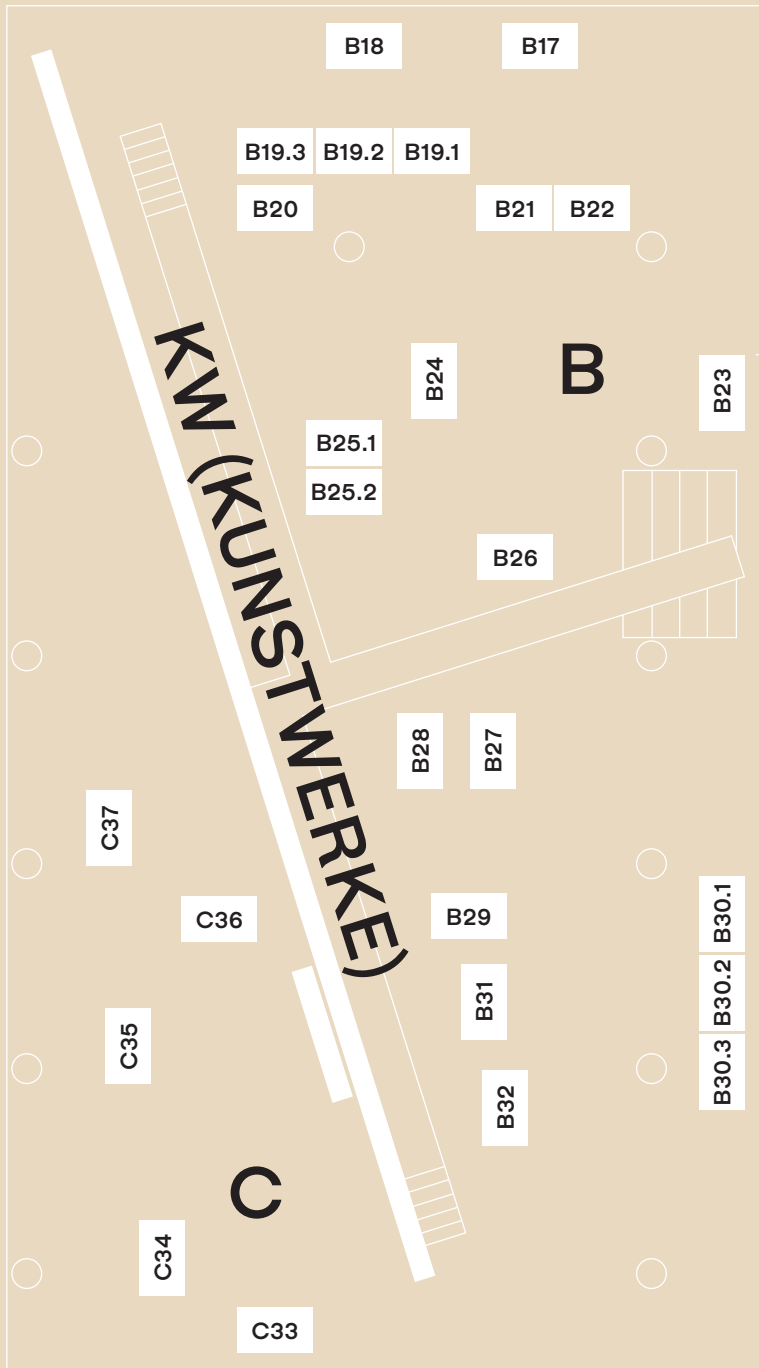
James L. Allen
 Jean (Hans) Arp
 Willi Baumeister
 Jacques-André Boiffard
 Georges Braque
 Brassai
 Victor Brauner
 Claude Cahun & Marcel Moore
 Joseph Cornell
 Germaine Dulac
 Sergei Eisenstein
 Max Ernst
 T. Lux Feininger
 Julio González
 John Heartfield
 Florence Henri
 Barbara Hepworth
 Hannah Höch
 Heinrich Hoerle
 Harry O. Hoyt
 Valentine Hugo
 Paul Klee
 Germaine Krull
 Fernand Léger
 Helen Levitt
 Eli Lotar
 Len Lye
 André Masson
 Joan Miró
 Max von Moos
 Rolf Nesch
 Solomon Nikritin
 Richard Oelze
 Wolfgang Paalen
 Jean Painlevé
 Alexandra Povòrina
 Jean Renoir
 Gaston-Louis Roux
 Franz Wilhelm Seiwert
 Kurt Seligmann
 Kalifala Sidibé
 Jindřich Štyrský
 Toyen
 Raoul Ubac
 Frits Van den Berghe
 Paule Vézelay
 Wols
 Catherine Yarrow

C

Widerstände
und Fluchtlinien

- C33 *Exposition coloniale internationale* und der anticolonialistische Impuls
 C34 Afromodernismus und „Selbstverteidigung“
 C35 Kalifala Sidibé: kolonialer oder globaler Künstler?
 C36 Hafen: Zone des Kontakts und Raum der Mobilisierung
 C37 Konversion in den Kampf: Spanischer Bürgerkrieg

INHALT / RAUMPLAN



Das vorliegende Manual enthält kurze Einführungen in die Kapitel der Ausstellung, Basisdaten zu sämtlichen Exponaten sowie Kurztexte zu ausgewählten Exponaten und Exponatgruppen. Jedes Exponat ist mit einem Index-Code gekennzeichnet und auf diese Weise mit Hilfe des Manuals und des ausklappbaren Übersichtsplans auffindbar.

*Neolithische Kindheit
Kunst in einer falschen Gegenwart,
ca. 1930*

13. April – 9. Juli 2018

Haus der Kulturen der Welt
John-Foster-Dulles-Allee 10
10557 Berlin

hkw.de