

Neolithische Kindheit

Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930

Ausstellung und Konferenz; Publikation

Eröffnung: 12.4.2018, 19h; 13.4. –9.7.2018
Presserundgang 12.4.2018, 11h

Konferenz Tiefenzeit und Krise, ca. 1930
26. & 27.5.2018, jeweils ab 13h

Publikation
im Juni 2018 bei diaphanes

Stand: 12.4.2018
Änderungen vorbehalten

HKW
100 JAHRE GEGENWART
Haus der Kulturen der Welt

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis

Pressemappe Neolithische Kindheit. Kunst in eine falschen Gegenwart, ca. 1930

Stand 12.4.2018 (Änderungen vorbehalten)

Pressemitteilung zur Ausstellung *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930*

Pressemitteilung zur Digitalisierung des Carl-Einstein-Archivs in der Akademie der Künste

Einführung in die Ausstellung

Künstler und ihre Werke

Biografien der Kuratoren und des wissenschaftlichen Beirates

Vorabversionen aus dem Katalog *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930:*

Anselm Franke und Tom Holert

Einführung

Irene Albers

Global Art 1929: Kalifala Sidibé

Joyce S. Cheng

Primitivismen

Jenny Nachtigall

Formalismus

Kerstin Stakemeier

Autonomie

Sebastian Zeidler

Nach der Kosmogonie: Carl Einstein über Jean Arp

Kulturelle Bildung: Führungen und Talks; Kids&Teens Workshops

Service-Info und Media Material

Pressemitteilung

Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930

Ausstellung und Konferenz; Publikation
13.4. –9.7.2018

Eröffnung: 12.4.2018

19h: Ausstellung geöffnet

19.15h: Begrüßung durch Staatsministerin für Kultur und Medien Prof. Monika Grütters MdB, Bernd Scherer, Intendant HKW sowie die Kuratoren Anselm Franke und Tom Holert (Vortragssaal)

Konferenz: 26.–27.5.2018

Berlin, 12.4.2018

Wie reagierten die künstlerischen Avantgarden auf die vielfachen Krisen der europäischen Moderne um 1930? Das Ausstellungs- und Rechercheprojekt **Neolithische Kindheit** will nicht von Neuem das Scheitern der Kunst an der Wirklichkeit nachweisen. Vielmehr untersucht es die atemberaubenden, oft widersprüchlichen Fusionen ästhetischer, wissenschaftlicher und politischer Strategien, mit denen sich die Zeitgenossen der Jahrzehnte zwischen den Weltkriegen in Paris, Berlin und Prag zu einer als „fundamental falsch“ erlebten Gegenwart verhielten. Die kapitalistische Strukturkrise und die durch sie verursachte materielle Not hatten an der verfahrenen Situation ebenso Anteil wie die rapide Entwicklung der Massengesellschaft und die Beunruhigung des Denkens im Zeichen wissenschaftlich-technischer Durchbrüche und globaler imperialer Expansion. Dieses Tableau der Turbulenzen regte die künstlerischen Avantgarden und die Wissenschaften vom Menschen zu einer unablässigen Suche nach Ursprüngen und einer Konstruktion von alternativen Anfängen an. Auf dem umkämpften Feld der Utopien, Geschichtsschreibungen und Ideologien wurde der „Nullpunkt“ zur Grenzfunktion der Moderne.

Der Titel des Projekts, **Neolithische Kindheit**, geht auf Carl Einstein (1885–1940) zurück. In einem Essay über die Kunst von Jean (Hans) Arp interpretierte der Kunsthistoriker die Bildelemente in Arps Kunst als Wiederholung des rituellen, „prähistorisch“ anmutenden Spiels von Kindern. Ausgehend von den Schriften Einsteins, dieses noch viel zu wenig bekannten Denkers der Krise, konfrontiert die Ausstellung mit der produktiven Verzweiflung an der Gegenwart im Europa der Zeit um 1930. Allenthalben wurde der Verlust sozialer Bindekräfte, die Isolierung der Individuen, die Atomisierung der Gemeinschaft diagnostiziert. Es erschien notwendig, die gesellschaftliche Ordnung neu zu begründen oder gleich ganz hinter sich zu lassen. Damit stieg auch das Interesse an „archaischen Schichten“. In der Frühgeschichte der Menschheit wurden Ressourcen für eine notwendige „Abänderung“ des Humanen und neue Formen der Kollektivität entdeckt. Vorstellungen über urzeitliche Anfänge und eine geschichtliche wie individuelle Kindheit spielten zentrale Rollen bei der Neubestimmung des Projekts der Moderne.

So verschränkte sich von den 1920er bis in die 1940er Jahre die künstlerische Avantgarde im Umfeld des Surrealismus mit den Wissenschaften vom Menschen. **Neolithische Kindheit** dokumentiert dieses intensive Zusammenwirken von bildender Kunst, Politik, Philosophie, Ethnologie, Psychologie und Naturwissenschaften in einer Epoche historischer Umbrüche. Die Ausstellung zeigt dazu Kunstwerke neben zahlreichen Publikationen und Archivalien.

Die Ausstellung zeigt Kunstwerke, neben zahlreichen Publikationen, Archivalien und Filmen, von **Jean (Hans) Arp, Willi Baumeister, Georges Braque, Claude Cahun, Maya Deren, Sergei Eisenstein, Max Ernst, T. Lux Feininger, Florence Henri, Hannah Höch, Heinrich Hoerle, Valentine Hugo, Paul Klee, Germaine Krull, Len Lye, André Masson, Richard Oelze, Wolfgang Paalen, Jean Painlevé, Alexandra Povòrina, Gaston-Louis Roux, Kurt Seligmann, Kalifala Sidibé, Jindřich Štyrský, Toyen, Frits Van den Berghe, Paule Vézelay, Catherine Yarrow** und anderen

Die ausgestellten Druckerzeugnisse und Archivalien belegen die vielfältige und aktive Rolle, die Kunst, Wissenschaft und politische Theorie für die Wahrnehmung der Krisen und die Radikalisierung der Gesellschaft um 1930 spielten.

In Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste, Berlin, wurden die Werkmanuskripte und Briefe Carl Einsteins, die seit 1966 dort archivisch betreut werden, vollständig digitalisiert. In der Ausstellung werden Originalhandschriften und -typoskripte aus dem Archiv zu sehen sein. Das digitalisierte Archiv ist ab 12.4.2018 freigeschaltet: adk.de/einstein siehe gesonderte Pressemitteilung: [Digitalisierung Carl-Einstein-Archiv](#)

Eine umfangreiche, reich illustrierte Publikation dokumentiert und kontextualisiert die Ausstellung. Zu den Autor_innen gehören u. a. Irene Albers, Philipp Albers, Joyce Cheng, Rosa Eidelpes, Anselm Franke, Charles W. Haxthausen, Tom Holert, Clemens Krümmel, Ulrike Müller, Jenny Nachtigall, David Quigley, Cornelius Reiber, Kerstin Stakemeier, Maria Stavrinaki, Elena Vogman, Zairong Xiang, Sebastian Zeidler.

Die Publikation erscheint Ende Mai 2018.
Zur Ausstellung erscheint ein Begleitheft mit einem einführenden Text, Werktexten und einem ausführlichen Lageplan.

Kuratiert von **Anselm Franke** und **Tom Holert**; mit wissenschaftlicher Beratung durch **Irene Albers, Susanne Leeb, Jenny Nachtigall, Kerstin Stakemeier**.

*Im Rahmen von **Kanon-Fragen**, gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. Unterstützt von der **Akademie der Künste, Berlin**. Digitalisierung des Carl-Einstein-Archives realisiert mit Mitteln des **Hauses der Kulturen der Welt** im Rahmen von **Kanon-Fragen**. Das **Haus der Kulturen der Welt** wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und dem Auswärtigen Amt.*

Pressemitteilung

Die Digitalisierung des Carl-Einstein-Archivs der Akademie der Künste, Berlin

Zu Ausstellung und Konferenz; Publikation

Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930

13.4.-9.7.2018

Eröffnung: 12.4.2018, 19h

Konferenz: 26.-27.5.2018

Berlin, 12.4.2018

Carl Einstein (1885–1940), Kunsthistoriker, Kulturkritiker, Dichter und Antifaschist, ist Ausgangspunkt und Anker der Ausstellung **Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930**. Das in der Akademie der Künste verwahrte Carl-Einstein-Archiv wurde bisher nur von einem kleinen Kreis von Forscher_innen erschlossen. Nun macht die Digitalisierung und Onlineveröffentlichung Einsteins Schriften zum ersten Mal einer breiteren interessierten Öffentlichkeit zugänglich. Ab 12.4.: adk.de/einstein

Zwischen Berlin und Paris entfaltete der eigensinnige Intellektuelle – bis zu seinem Selbstmord auf der Flucht vor den Deutschen – eine radikale, bis heute irritierende Produktivität. Die von Einsteins Texten ausgehende Unruhe ist symptomatisch für die Vielfalt der Krisen, in deren Zeichen die Welt in den 1920er bis 1940er Jahren stand. Insbesondere seine in den späten 1920er und 1930er Jahren entstandenen, veröffentlichten und unveröffentlichten Schriften stehen für eine radikale Umfunktionierung von Kunstgeschichte in eine psychohistorisch-materialistische Kulturgeschichte, die den interdisziplinären Öffnungen seiner Zeit zugleich geschuldet und diesen voraus war.

Dazu die Akademie der Künste: „Carl Einstein verstand sich nicht als Kunstwissenschaftler, sondern er war Partei in den Auseinandersetzungen um die Kunst von heute und morgen. Die Kriterien zur Beurteilung, wie zeitgemäße Kunst beschaffen sein muss, bezog er aus der Analyse der französischen Avantgarde und der afrikanischen Plastik. Seine im Vergleich gefällten Urteile waren aufgrund ihrer schneidenden Schärfe unter den deutschen Künstlern gefürchtet. Von Hause aus Schriftsteller, liebte Einstein die aphoristische Zuspitzung. Sein Archiv ist voller solcher Notate, die erst Werk werden wollten. Durch die Digitalisierung und die anschließende Open-Access-Publikation des gesamten Nachlasses in der Datenbank des Archivs der Akademie der Künste kann künftig jedermann weltweit sehen, dass noch der kleinste Zettel aus Einsteins Hand mehr Anregung und Provokation enthält, als viele dickleibige Kunstgeschichten zusammen.“

Im Rahmen der Ausstellung „Neolithische Kindheit“, Teil des Langzeitprojekts „Kanon-Fragen“, war es dem Haus der Kulturen der Welt und den Kuratoren ein besonderes Anliegen, dieses wichtige Vorhaben der Akademie der Künste zu initiieren und zu unterstützen.

Kuratiert von **Anselm Franke** und **Tom Holert**; mit wissenschaftlicher Beratung durch **Irene Albers**, **Susanne Leeb**, **Jenny Nachtigall**, **Kerstin Stakemeier**.

*Im Rahmen von **Kanon-Fragen**, gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. Unterstützt von der **Akademie der Künste, Berlin**. Digitalisierung des Carl-Einstein-Archives realisiert mit Mitteln des **Hauses der Kulturen der Welt** im Rahmen von **Kanon-Fragen**. Das **Haus der Kulturen der Welt** wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und dem Auswärtigen Amt.*

Einführung

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. Gleichmaßen 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.

Sektion 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 artikulierte 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.

Einführung

Sektion 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.

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 symbolisiere 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“.

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

Einführung

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. Die Sektion C führt an exemplarische Sollbruchstellen und Kontaktzonen heran.

Künstlerliste

James L. Allen
(1907 – 1977)

Portrait of James Lesesne Wells, um 1930
Fotografie (Reproduktion)
22,23 × 15,2 cm
Courtesy Alain Locke Papers/Moorland-Spingarn
Research Center, Howard University

Jean (Hans) Arp
(1886 – 1966)

Ohne Titel (*Neues Handbuch der Malerei*),
Ende 1940er Jahre
Collage auf Papier
35 × 25 cm
Archiv Marzona, Berlin

Willi Baumeister
(1889 – 1955)

Aufgelöste Figuren, 1946
Lithografie
33 × 44 cm
Privatsammlung, Berlin

Figur, 1931
Bleistift und Kohle auf Karton,
45 × 32,8 cm
Privatsammlung

Fußballspieler, 1935
Bleistift und Kohle auf Karton,
44,7 × 34,8 cm
Privatsammlung

Lichte Figuren, 1944 – 1947
Lithografie
47,5 × 60,5 cm
Privatsammlung, Berlin

Ohne Titel (*Urzeitgestalten*), 1944 – 1947
Lithografie
ca. 37 × 43 cm
Privatsammlung, Berlin

Künstlerliste

Schemen, 1936
Bleistift und Kohle auf Karton,
45 × 34,7 cm
Privatsammlung

Jacques-André Boiffard
(1902 – 1961)

Ohne Titel, um 1930
Silbergelatinedruck
16,1 × 20 cm
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art
Moderne / Centre de création industrielle

Georges Braque
(1882 – 1963)

Theogonie (Hesiod), 1 – 20/20, 1932/1955
Radierungen
alle ca. 43,5 × 33 cm
Galerie Boissérée

Brassaï
(Gyula Halasz, 1899 – 1984)

„Du mur des cavernes au mur d'usine“,
aus *Minotaure*, 3–4 (1933), Skira, Paris
(Reproduktion)

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 Brassaï

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 Brassaï

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 Brassaï

Künstlerliste

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

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

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

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

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

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

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

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

Künstlerliste

Victor Brauner

(1903 – 1966)

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

Claude Cahun

(Lucy Schwob, 1894 – 1954)

Entre Nous [Unter uns], 1926
Silbergelatinedruck (Reproduktion)
10,2 × 7,8 cm
Courtesy Jersey Heritage Collections

Tetes de Cristal [Kristallkopfe], 1936
Silbergelatinedruck (Reproduktion)
10,8 × 8,8 cm
Courtesy Jersey Heritage Collections

Self-Portrait [Selbstportrat], 1928
Silbergelatinedruck (Reproduktion)
11,8 × 8,8 cm
Courtesy Jersey Heritage Collections

Self-Portrait [Selbstportrat], 1932
Silbergelatinedruck (Reproduktion) 10 × 8 cm
Courtesy Jersey Heritage Collections

Claude Cahun (Lucy Schwob, 1894 – 1954) & Marcel Moore (Suzanne Malherbe, 1892 – 1972)

Aveux non Avenus [Nichtige Bekenntnisse], 1930
Fotomontage (Reproduktion)

Joseph Cornell

(1903 – 1972)

By Night with Torch and Spear [Bei Nacht mit Fackel und Spear], 1942
Stummfilm, 16 mm (Original), Farbe, 9 min
Anthology Film Archives, New York

Künstlerliste

Germaine Dulac

(1882 – 1942)

La Coquille et le Clergyman [Die Muschel und der Kleriker], 1927
Stummfilm, 35 mm (Original), s/w, 38 min

Sergei Eisenstein

(1898 – 1948)

aus *Die Heirat des Chamäleons*, 1931
Buntstifte auf Papier (Reproduktion)
Courtesy RGALI, Moskau

Filmmaterial für *!Que viva Mexico!*, 1931–1932
Film, 6 – 8 min Courtesy Gosfilmofond,
Moskau; Recherche und Assemblage Elena
Vogman und Marie Rebecchi

Max Ernst

(1891 – 1976)

Barbares marchant vers l'ouest
[Die Barbaren marschieren gen Westen], 1935
Ol auf Leinwand, 24 × 32 cm
Privatsammlung, Stuttgart

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

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

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

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

Künstlerliste

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

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

Ohne Titel, 1935
Öl auf Papier auf Karton, 23,7 × 34,8 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Oiseau ovoïde [Eiformiger Vogel], 1934
Granit, 19,7 × 14 × 7,8 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Roter Grätenwald, 1927
Öl auf Leinwand, 26,7 × 35 cm
Privatsammlung, Stuttgart

T. Lux Feininger
(1910 – 2011)

Kai von New Orleans, 1931
Öl auf Leinwand, 25 × 50 cm
Privatsammlung

Julio Gonzalez
(1876 – 1942)

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 Sofia, Madrid

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 Sofia, Madrid

Künstlerliste

John Heartfield

(Helmut Herzfeld, 1891 – 1968)

Deutsche Naturgeschichte, 1934

Fotomontage im Kupferdruck (Reproduktion), Illustration, AIZ 13/33 (1934), S. 536 ·

Courtesy Kunstsammlung Akademie der Künste, Berlin

Florence Henri

(1893 – 1982)

Ohne Titel (*Kakteen*), 1935

Silbergelatineabzug

37,2 × 27,6 cm

Museum Folkwang, Essen

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

Silbergelatineabzug

27,2 × 22,7 cm

Museum Folkwang, Essen

Ohne Titel (*Pariser Fenster*), 1930

Silbergelatineabzug

34 × 26,7 cm

Museum Folkwang, Essen

Ohne Titel (*Stilleben, Komposition mit Kugel, Sieb und Spiegel*), 1930

Silbergelatineabzug

22,5 × 27,4 cm

Museum Folkwang, Essen

Stilleben mit Tulpe, 1931

Silbergelatineabzug

22,3 × 28,6 cm

Museum Folkwang, Essen

Barbara Hepworth

(1903 – 1975)

Paul Laib

(1869 – 1958)

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

Paul Laib, *Sculpture with Profiles, 1932, by Barbara Hepworth [Skulptur mit Seitenansichten, 1932, von Barbara Hepworth]*, 1932

Künstlerliste

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

Hannah Höch
(1889 – 1978)

Aus einem ethnographischen Museum, ohne Titel, Original von 1929
Fotomontage (Reproduktion)
49 × 32,5 cm
Courtesy Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland

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

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

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

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

J. B. und sein Engel, Original von 1925
Fotomontage (Faksimile)
24,3 × 20 cm
Berlinische Galerie – Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur

Heinrich Hoerle
(1896 – 1936)

aus *Pornomappe*, um 1930 / 1980
Zwei Linolschnitte auf Papier
42,5 × 30cm
Haus der Kulturen der Welt, Bibliothek

Künstlerliste

Harry O. Hoyt
(1892–1940)

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)

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

Illustrationen (einzelne, sonst farbig gedruckt Blätter), aus: Andre de Badet, *Contes au clair de lune*, Rene Kieffer, Paris 1948
Privatsammlung, Berlin

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

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

Illustration, in: F. H. C. de la Motte-Fouque, *Ondine*, Jose Corti, Paris 1943
Privatsammlung, Berlin

Illustration, in : Louis Parrot, *Paille noire des étables*, Robert Laffont, Paris, o. D.
Privatsammlung, Berlin

Paul Klee
(1879 – 1940)

Barbaren-Söldner, 1933
Kreide auf Papier auf Karton
20,9 × 32,9 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

es wird dünner, 1933
Pinsel auf Papier auf Karton
46,4 × 59,8 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

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

Künstlerliste

Gestirn über Felsen, 1929
Bleistift auf Papier auf Karton, 20,5 × 22,7 cm ·
Zentrum Paul Klee, Bern

l'homme approximatif
[Der approximative Mensch], 1931
Radierung und Kaltnadel, 17,9 × 14 cm ·
Zentrum Paul Klee, Bern

(Metamorphosen:) der Zusammenbruch
der biblischen Schlange, 1940
Kleisterfarbe auf Papier auf Karton,
34,2 × 49,3 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

Pfeile der avant-garde, 1933
Pinsel auf Papier auf Karton
48,2 × 63,5 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

sich verwandelnd, 1932
Feder auf Papier auf Karton
31,7 × 24,1 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

Starres und Bewegtes geistert, 1929
Feder auf Papier auf Karton
45 × 30,2 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

venus matrona, 1932
Feder auf Papier auf Karton
16,2 × 48,7 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

Vermittlung, 1930
Kohleabklatsch auf Papier auf Karton,
46,5 × 60,5 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

Zeichnung zur Barbaren-Venus (21/132), 1920
Bleistift auf Papier auf Karton
27,7 × 21,7 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

Künstlerliste

Germaine Krull

(1897 – 1985)

Andre Malraux, 1930/1999

Silbergelatineabzug

23,8 × 18 cm

Museum Folkwang, Essen

Certificat d'Identité, 28.9.1943

[Identitätsbescheinigung, 28.9.1943], 1943

Silbergelatineabzug

29,9 × 19,6 cm

Museum Folkwang, Essen

Le port, Douala, Cameroun,

[Der Hafen von Douala, Kamerun], 1943

Silbergelatineabzug

12,2 × 18,7 cm

Museum Folkwang, Essen

Le port, Douala, Cameroun,

[Der Hafen von Douala, Kamerun], 1943

Silbergelatineabzug

12,2 × 18,7 cm

Museum Folkwang, Essen

Le port. Les quais de dechargement des marchandises, Douala, Cameroun [Pier zum

Loschen der Schiffsladungen im Hafen von Douala, Kamerun], 1943

Silbergelatineabzug

12,2 × 18,7 cm

Museum Folkwang, Essen

Costumes de danse Bamilike, des danseurs de la cheferie la plus importante du pays Bamilike, Bandjoun, Cameroun, [Bamilike-Tanzkostume aus dem gleichnamigen Stammesland, dem grosten in Bandjoun, Kamerun], 1943

Silbergelatineabzug

18 × 12,6 cm

Museum Folkwang, Essen

Kamerun, 1943

Silbergelatineabzug

22,9 × 19 cm

Museum Folkwang, Essen

Lewis Cole, um 1930

Silbergelatineabzug

23,7 × 17,4 cm

Museum Folkwang, Essen

Künstlerliste

Lewis Cole, um 1930/1955
Silbergelatineabzug
23,4 × 17,4 cm
Museum Folkwang, Essen

Ohne Titel (Black Birds. Lewis Cole)
[[*Lewis Cole von den Black Birds*]], undatiert
Silbergelatineabzug
23,8 × 17,2 cm
Museum Folkwang, Essen

Ohne Titel (Homme avec enfant)
[*Mann mit Kind*], um 1943
Silbergelatineabzug
13 × 16,9 cm
Museum Folkwang, Essen

Pieges a poissons sur la Kotto, Kembe,
Oubangui-Chari [Fischreusen am Fluss Kotto,
Kembe, Oubangui-Chari], 1943
Silbergelatineabzug
12,9 × 18,5 cm
Museum Folkwang, Essen

Plantation de caoutchouc „Sanaga“: La bande de latex deja coagulee est sortie des
grandes cuves, Dizangue, Cameroun [Kautschuk-Pflanzung „Sanaga“: Die bereits geronnene
Latexbahn wird grosen Kesseln entnommen, Dizangue, Kamerun], 1943
Silbergelatineabzug
12,8 × 18,4 cm
Museum Folkwang, Essen

Plantation de caoutchouc „Sanaga“: L'hevea est saigne, Dizangue, Cameroun [Kautschuk-
Pflanzung „Sanaga“: Anritzen des Kautschukbaums, Dizangue, Kamerun], 1943
Silbergelatineabzug
11,6 × 17,6 cm
Museum Folkwang, Essen

Plantation de fadoma. Des cordes fabriquees en sisal, Bakouma, Oubangui-Chari [Fadoma-Pflanzung.
Aus Sisalfasern hergestellte Schnure, Bakouma, Oubangui-Chari], 1943
Silbergelatineabzug
17 × 11,3 cm
Museum Folkwang, Essen

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

Künstlerliste

Village Banda, dessins indigenes sur les cases, Oubangui-Chari [Dorf Banda, Malereien der Einheimischen an Huttenwänden, Oubangui-Chari], 1943
Silbergelatineabzug
11,4 × 16,7 cm
Museum Folkwang, Essen

Fernand Léger
(1881 – 1955)

Composition [Komposition], 1931
Weise Kreide und Graphit auf graugrünem Papier
63,2 × 49,5 cm
Centre Pompidou, Paris Musée national d'art moderne / Centre de Création industrielle

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

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

Helen Levitt
(1913 – 2009)

N.Y. (5 Cent Soda) [New York (Soda für 5 Cents)], um 1939/2
Silbergelatineabzug
110 × 72,5 cm
Galerie Thomas Zander

N.Y. (Angel on Door) [New York (Engel an der Tür)], um 1939/2
Silbergelatineabzug
75,7 × 113 cm
Galerie Thomas Zander

N.Y. (Button to Secret Passage) [New York (Knopf öffnet Geheimgang)], um 1939/2
Silbergelatineabzug
77 × 87 cm
Galerie Thomas Zander

Künstlerliste

Eli Lotar

(1905 – 1969)

aus *Aux abattoirs de La Villette [In den Schlachthofen von La Villette]*, 1929

Silbergelatineabzug

52 × 30 cm

Centre Pompidou, Paris · Musee national d'art moderne / Centre de creation industrielle

aus *Aux abattoirs de La Villette [In den Schlachthofen von La Villette]*, 1929

Silbergelatineabzug

32,2 × 41,4 cm

Centre

Pompidou, Paris · Musee national d'art moderne / Centre de creation industrielle

Black Birds dans leur loge [Die Black Birds in ihrer Loge], 1929

Silbergelatineabzug

28 × 40 cm

Centre Pompidou, Paris · Musee national d'art moderne / Centre de creation industrielle

Portrait de Feral Benga [Portrat von Feral Benga], um 1929

Silbergelatineabzug

30 × 40 cm

Centre Pompidou, Paris · Musee national d'art moderne / Centre de creation industrielle

Portrait de Feral Benga [Portrat von Feral Benga], um 1930

Silbergelatineabzug

40 × 30 cm

Centre Pompidou, Paris · Musee national d'art moderne / Centre de création industrielle

Len Lye

(1901-1980)

Tusalava, 1929

Stummfilm, 16 mm (Original), s/w, 10 min

André Masson

(1896 – 1987)

Construction d'un homme [Bau eines Menschen], 1939

Tinte auf Papier

55,5 × 65,5 cm

Privatsammlung, Paris

Dessin automatique [Automatische Zeichnung], 1924

Tusche auf Papier

27 × 21 cm

Privatsammlung

Künstlerliste

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

La ville cranienne [Die Schadelstadt], 1939

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

Le génie de l'Espèce [Das Genie der Gattung], 1940

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

Le Massacre [Das Massaker], 1931

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

Le thé chez Franco [Tee bei Franco], 1938

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

Illustration, 1939

aus Guy Levis-Mano, Crane sans lois [Gesetzloser Schadel], Illustrations par Andre Masson, GLM, Paris 1939
Privatsammlung, Berlin

Massacre. L'enlèvement des Sabines [Massaker. Raub der Sabinerinnen], 1933

Federzeichnung und Tusche auf Papier,
40,5 × 55 cm
Galerie Natalie Seroussi, Paris

Melancolie du Minotaure

[Die Wehmut des Minotaurus], 1938
Federzeichnung und Tusche auf Papier,
50,5 × 65,8 cm
Galerie Natalie Seroussi, Paris

Titelillustration, Minotaure, 12–13 (1939)

Skira, Paris · Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Künstlerliste

Portrait de Benjamin Peret – dessin automatique [Porträt von Benjamin Peret – automatische Zeichnung], um 1924/1925

Tusche auf Papier

31,7 × 23,2 cm

Galerie de la Béraudière

Revolte dans la cuisine [Aufruhr in der Küche], 1940

Tusche auf Papier

48 × 63 cm

Galerie Natalie Seroussi, Paris

Illustration, 1946

aus Tristan Tzara, *Terre sur Terre*, Dessin d'Andre Masson, Trois Collines, Genf 1946 ·

Privatsammlung, Berlin

Joan Miró

(1893 – 1983)

Titelillustration, *Minotaure*, 7 (1935)

hrsg. v. Albert Skira/Teriade, Albert Skira, Paris

Archiv der Avantgarden, Sammlung Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Max von Moos

(1903 – 1979)

Bote aus dem Jenseits, 1940

Öl auf Karton, 21,5 × 15 cm ·

Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung, Luzern

Rolf Nesch

(1893 – 1975)

Landungsbrücken, 1932

Metalldruck auf Velin

59,7 × 45 cm

Privatsammlung

Solomon Nikritin

(1889 – 1965)

Spiral [Spirale], 1920 – 1939

Wasserfarben und Kohle auf Papier (Reproduktion)

29,5 × 20,3

Courtesy the State Museum of
Contemporary Art, Thessaloniki

Künstlerliste

Spiral [Spirale], 1920 – 1939
Wasserfarben und Kohle auf Papier (Reproduktion)
29,5 × 20,3
Courtesy the State Museum of
Contemporary Art, Thessaloniki

Spiral [Spirale], 1920 – 1939
Wasserfarben und Kohle auf Papier (Reproduktion)
29,5 × 20,3
Courtesy the State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki

Richard Oelze
(1900 – 1980)

Baumlandschaft, um 1935
Bleistift auf Karton
42,3 × 56 cm
Galerie Brockstedt Berlin

Frieda II, 1935
Farbkreiden auf schwarzem Karton
38,3 × 31 cm
Leihgabe Galerie Brockstedt Berlin

Landschaft, 1934
Bleistift auf Papier
10,5 × 15 cm
Leihgabe Galerie Brockstedt Berlin

Wolfgang Paalen
(1905 – 1959)

Fumage [Rauchern], 1937
Kerzenrauch auf Papier, auf Karton aufgezogen
22,6 × 31 cm
Privatsammlung, Berlin

Lutin cedre [Zedernkobold], 1938
Öl und Rauchflecken auf Holzbrett auf Holzpaneel
27,5 × 35,5 cm
Privatsammlung, Berlin

Wolfgang Paalen, *Reise durch British Columbia*, 1939
Film, 2 min · Paalen Archiv Berlin, Paalen-Nachlass

Künstlerliste

Jean Painlevé

(1902 – 1989)

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

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

Alexandra Povòrina

(1885 – 1963)

Eigensinn, 1929

Öl auf Leinwand, ohne Maßangabe

Haspa im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Ying & Yang, 1933

Öl auf Leinwand, ohne Maßangabe

Haspa im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Jean Renoir

(1894 – 1979)

Sur un air de Charleston [Charleston Parade], 1926

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

Gaston-Louis Roux

(1904 – 1988)

Composition [Komposition], 1928

Fettkreide mit Gouache auf Papier

31,4 × 42,4 cm

Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Composition [Komposition], 1930

Gouache auf Papier, 27 × 43,9 cm

Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Illustration, 1930 aus Carl Einstein, *Entwurf einer Landschaft*,

Editions de la Galerie Simon, Paris 1930 • Privatsammlung, Berlin

Franz Wilhelm Seiwert

(1894 – 1933)

Entwurf für einen Grabstein, 1929

Bronze mit goldbrauner Patina

23,9 × 12,4 × 6,1 cm

Privater Leihgeber

Künstlerliste

Kurt Seligmann

(1900 – 1962)

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

aus *Les vagabondages heraldiques, Nr. 4*
„L'homme du gaz“ [*Heraldische Wanderungen, Nr. 4 „Der Gasableser“*], 1934 – 1934
Radierung und Aquatinta
34 × 24,6 cm
Privatsammlung, Berlin

aus *Les vagabondages heraldiques, Nr. 14*
„Le roi du charbon“ [*Heraldische Wanderungen, Nr. 14 „Der König der Kohle“*], 1933 – 1934
Radierung
24,7 × 19,7 cm
Privatsammlung, Berlin

Kurt Seligmann und Pierre Courthion, *Metiers des Hommes*, GLM, Paris 1936. Privatsammlung, Berlin

Noctambulation [Nachtschwarmerei], 1941 – 1942
Radierung
25 × 18,7 cm
Privatsammlung, Berlin

Ohne Titel, 1937
Zeichnung, aus *Cahiers G.L.M., 5*, Paris 1937 · Privatsammlung, Berlin

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)

Malierinnen, 1929
Öl auf Leinwand
69,5 × 66 cm
Michael Graham-Stewart

Ohne Titel, undatiert
Öl auf (unbekannt)
71 × 128 cm
Fondation Le Corbusier

Künstlerliste

Jindřich Štyrský
(1899 – 1942)

L'Homme seiche [Der Tintenfischmann], 1934
Öl auf Leinwand
100 × 73 cm
Geraldine Galateau

Tekuta panenka [Flüssigpuppe], 1934
Ol auf Leinwand
110 × 59 cm
Geraldine Galateau

Toyen (Marie Čerminova, 1902 – 1980)

Illustration, 1932 aus Markety d'Angouleme, *kralovny Navarske [Margarete von Navarra]*, *Heptameron novel [Heptameron]*, Družstevni prace, Prag 1932

Frontispiz, 1937 aus Georges Bernanos, *Zločin [Das Verbrechen]*, Symposion, Prag 1937

Frontispiz, 1931 aus Konstantin Biebl, *Plancius*, Sfinx B. Janda, Prag 1931

Formes marines [Meeresformen], 1933
Tusche und Aquarell auf Papier
21,3 × 13,5 cm und 13,5 × 12,5 cm
LEVY Galerie

Umschlagillustration, 1935 aus Hermann Hesse, *Siddharthah. Indicka baseň [Siddharta. Eine indische Dichtung]*, Družstevni prace, Prag 1935

Frontispiz, 1933 aus Claude Houghton, Helenina Zahada [Das Rätsel der Helena], Symposion, Prag 1933

Magnetova žena [Magnetische Frau], 1934
Öl auf Leinwand
100 × 73 cm
Geraldine Galateau

Ohne Titel (Blatt und Augen), 1932
Pinsel und Feder in Schwarz auf Velin,
19,3 × 16,3 cm
Florian Sundheimer

Ohne Titel, 1933
Farbige Tusche und Aquarell auf Papier,
27 × 22 cm
Florian Sundheimer

Künstlerliste

Frontispiz, 1933 aus Jakob Wassermann, *Stanleyovo Africke dobrodružstvi*
(*Bula Matari*) [*Bula Matari. Das Leben Stanleys*], Symposion, Prag 1933

Raoul Ubac

(Rolf Ubach, 1910 – 1985)

Agui au miroir au tain endommage [Bildnis Aguis im korrodierten Spiegel], 1932 – 1933/2008

Silbergelatineabzug

25,5 × 19 cm

Privatsammlung, Berlin

La Nebuleuse [Die Nebelhafte], 1939

Silbergelatineabzug

40 × 28,3 cm

Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art Moderne / Centre de création industrielle

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

Ohne Titel, 1938

Fotomontage, Solarisation, Silbergelatineabzug

26,5 × 39,6 cm

Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Frits van den Berghe

(1883 – 1939)

Engel boven brandende Stad [*Engel uber brennender Stadt*], 1929

Öl auf Leinwand

87 × 72 cm

Privatsammlung, Düsseldorf

Fetisjen [*Fetische*], 1928

Öl auf Papier auf Holz

49,5 × 38 cm

Galerie Oscar de Vos

Paniek onder de Dieren [*Panik unter den Tieren*], 1936

Öl auf Papier auf Holz

49,5 × 52 cm

Galerie Oscar de Vos

Künstlerliste

Paule Vézelay

(1892 – 1984)

Drapeaux d'hiver [Winterfahnen], 1930

Öl auf Leinwand

96,5 × 146 cm

England & Co Gallery

Walking in the Wind [Spaziergang im Wind], 1930

Öl auf Leinwand

73 × 92 cm

England & Co Gallery

WOLS

(Alfred Otto Wolfgang Schulze, 1913 – 1951)

Ohne Titel, um 1940

Aquarell und Tuschfeder auf Papier

21,5 × 23,7 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie,

Sammlung Scharf-Gerstenberg

Ohne Titel, um 1941

Tuschfarbe, Aquarell und Deckweis auf Papier,

38 × 31,8 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Scharf-Gerstenberg

Catherine Yarrow

(1904 – 1990)

Amorphic Figure [Amorphe Figur], um 1935

Radierung und Aquatinta

17 × 17 cm

Austin Desmond Fine Art

Crouching Female [Kauernde], 1935

Aquarell

35,2 × 32,5 cm

Austin Desmond Fine Art

Kneeling Purple Figure (Morges) [Kniendr violette Figur (Morges)], 1935

Aquarell

43,8 × 28,9 cm

Austin Desmond Fine Art

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 Sofia, 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

Leihgeber

- 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

Biografien der Kuratoren

Der Berliner Kurator und Autor **Anselm Franke** ist Leiter des Bereichs Bildende Kunst und Film am Haus der Kulturen der Welt (HKW). Dort kuratierte er *The Whole Earth, After Year Zero* (beide 2013), *Forensis* (2014), *Ape Culture / Kultur der Affen* (2015), *Nervöse Systeme* (2016) und andere Ausstellungen. 2012 war er Kurator der Taipei Biennale, 2014 der Shanghai Biennale. Frankes Ausstellungsprojekt *Animismus* wurde in mehreren Kooperationsprojekten zwischen 2012 und 2014 in Antwerpen, Bern, Wien, Berlin, New York, Shenzhen, Seoul und Beirut gezeigt.

Tom Holert arbeitet als Kunsthistoriker, Autor, Kurator und Künstler in Berlin. 2015 gründete er mit anderen das Harun Farocki Institut in Berlin. In den 1990er Jahren war er Redakteur von *Texte zur Kunst* und Mitherausgeber von *Spex* in Köln; seither Lehr- und Forschungstätigkeiten u.a. an der Merz Akademie in Stuttgart, an der ZHdK in Zürich, an der Akademie der bildenden Künste Wien, an der FU Berlin; Gründungsmitglied der Akademie der Künste der Welt in Köln. Jüngere Buchveröffentlichungen: *Marion von Osten. Once We Were Artists* (2017, hg. m. Maria Hlavajova), *Troubling Research. Performing Knowledge in the Arts* (2014, m. Johanna Schaffer et al.), *Übergriffe. Zustände und Zuständigkeiten der Gegenwartskunst* (2014). Eine Ausstellung über Lern- und Forschungsumgebungen der 1960er und 1970er Jahre am HKW ist für 2020 geplant.

Irene Albers ist Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und für Romanische Philologie an der Freien Universität Berlin. Schwerpunkte ihrer Forschung sind Beziehungen zwischen Literatur und Fotografie, die Verkörperung von Emotionen in der romanischen Novellistik und das Verhältnis von Literatur und Ethnologie im Umfeld des Surrealismus und des Collège des Sociologie, speziell bei Michel Leiris. Sie ist u. a. Herausgeberin der deutschen Übersetzung des *Collège de sociologie 1937–1939* (2012, mit Stephan Moebius) und des Bandes *Animismus – Revisionen der Moderne* (2012, mit Anselm Franke). 2018 erscheint *Der diskrete Charme der Anthropologie – Michel Leiris' ethnologische Poetik* bei Konstanz University Press

Susanne Leeb ist Kunsthistorikerin und arbeitet als Professorin für zeitgenössische Kunst mit einem Fokus auf transkulturelle Kunstgeschichten an der Leuphana Universität Lüneburg. Dort leitet sie den Kunstraum (gemeinsam mit Ulf Wuggenig) und das Leuphana Arts Program. Sie publizierte ihre Doktorarbeit „Die Kunst der Anderen. ‚Weltkunst‘ und die Anthropologische Konfiguration der Moderne“ 2015. Sie ist Herausgeberin der Sektion Transkulturelle Kunstgeschichte der Onlinerezensionszeitschrift *Kunstform*, gibt die Buchserie POLYPEN bei b_books mit heraus und ist im Beirat von *Texte zur Kunst*. 2017 hat sie die Hefte „Wir sind Ihr“ (Nr. 105) incl. eines Aufsatzes über „Lokalzeit. Die Gegenwart der Antike“ sowie „Idiom. The Languages of Art“ (Nr. 108) incl. eines Aufsatzes über „Idiome. Die kleinen ‚k's der Kunst“ mitkonzipiert.

Jenny Nachtigall lehrt am Institut für Philosophie und Ästhetische Theorie der Akademie der Künste München. 2016 schloss sie ihr Studium mit der Dissertation „Beyond Modernism. Form as Contradiction in Berlin Dada“ am University College London ab. Sie arbeitet derzeit zu den Nachleben des Vitalismus in moderner/zeitgenössischer Kunst und Theorie. Zuletzt erschienen ist „Realism after Fetishism“ in: *Die Wirklichkeit des Realismus*, (2018, hrsg. v. Veronika Thanner, Joseph Vogl, Dorothea Walzer) und *Klassensprachen – Written Praxis*, (2017 hrsg. mit Manuela Ammer, Eva Birkenstock, Kerstin Stakemeier, Stephanie Weber) Sie schreibt u. a. für *Texte zur Kunst* und *Artforum*

Kerstin Stakemeier ist Professorin für Kunsttheorie und -vermittlung an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg. Sie ist Herausgeberin von u. a. *Painting-The Implicit Horizon* (2012, mit Avigail Moss), *Macht des Materials/Politik der Materialität* (2014, mit Susanne Witzgall) und *Klassensprachen 0* (2017, mit Manuela Ammer, Eva Birkenstock, Jenny Nachtigall und Stephanie Weber), einem Magazinprojekt mit gleichnamigen Ausstellungen (district Berlin, Kunstverein Düsseldorf). 2016 erschien *Reproducing Autonomy* (mit Marina Vishmidt), 2017 *Entgrenzter Formalismus. Verfahren einer antimodernen Ästhetik*.

Einführung

I.

Was sind die Positionen und Funktionen der Kunst im breiteren Kontext der Erschütterungen von Ordnungssystemen und Weltanschauungen in der Zwischenkriegszeit? Dies ist eine der Ausgangsfragen von *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930*. Das „ca. 1930“ steckt dabei großzügig einen Zeitraum von den 1920er bis in die 1940er Jahre ab und steht für die Kulmination der Krise, für Schwellensituationen, Scheidewege und Wendepunkte. Die Kunst – und das Wissen der Kunst in einem erweiterten Zusammenhang von intellektueller und wissenschaftlicher Wissensproduktion – fand sich hier im Zentrum eines Ringens um eine ontologische Öffnung wieder. Diese Öffnung der Seinsbegriffe versuchte, auf die „falschen“ gesellschaftlichen, politischen und epistemischen Schließungen, die vom kolonialistischen Kapitalismus wie vom Faschismus der Zwischenkriegsjahre vollzogen wurden, mit einer Neufassung des Wirklichkeitsverständnisses zu antworten. Ein wesentlicher Aspekt dieses Wirklichkeitsverständnisses war das Ringen um einen funktionalistischen Zeichenbegriff. Die Formen einer Wirklichkeit konstituierenden Mythopoesis, wie sie in der kulturphilosophischen und ethnologischen Forschung rekonstruiert wurden, sollten die kollektiv-mimetischen Wirkungen einer faschistischen Aneignung entreißen. So wurde der Diskurs über vormoderne, „primitive“ Zeichen- und Bildmagie ein wesentlicher Katalysator für ästhetische wie wissenschaftliche Unternehmungen. Die zentralen argumentativen Achsen und Vektoren von *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930* gehen auf eine Reihe von Texten aus dem späteren Werk von Carl Einstein (1885–1940) zurück. Die Ideen und Konzepte dieses außerakademischen, polemischen, schwer vermittelbaren Dichters und Kunsthistorikers, Anarchisten und Antifaschisten geben dem Forschungs- und Ausstellungsprojekt seine Struktur. Auch den Titel unseres Projekts haben wir einem Essay von Einstein entnommen: „Neolithische Kindheit“, das ist die Formel, auf die er 1930 das künstlerische Verfahren von Jean (Hans) Arp brachte.

Die Verbindung der Frühgeschichte der Menschheit (im Fall des Neolithikums: am Übergang von nomadischen zu sesshaften Formen der Vergesellschaftung) mit den frühen Stadien in der Entwicklung jedes Individuums, die Einstein in Arps Reliefs der späten 1920er Jahre ausmachte, verweist auf ein verbreitetes Interesse des 20. Jahrhunderts, die Gegenwart mit einer weit zurückreichenden Vergangenheit kurzzuschließen. Einstein trug aktiv zu den entsprechenden Spekulationen über die Tiefenzeit der Menschheit bei. Aber zugleich verhielt er sich kritisch zu den oft reaktionären Begründungserzählungen und Archaisierungen, auf die viele dieser Spekulationen hinausliefen. Sein Anliegen war vielmehr, die eigene Gegenwart in ein dialektisches Verhältnis zu anderen – z. B. prähistorischen – Gegenwarten zu setzen. Ein Motiv findet sich in der nicht nur von Einstein so erfahrenen Unlebarkeit der Gegenwart. Der Verlust einer verbindenden Kollektivität in den trennenden Prozessen der Arbeitsteilung, Verwissenschaftlichung und „liberalen“ Individualisierung der kapitalistischen Moderne verleitete die Intellektuellen und Künstlerinnen der Zwischenkriegszeit zu – ideologisch extrem auseinanderdriftenden – Szenarien der Flucht und Ausflucht. Carl Einsteins Modernekritik steht im Widerspruch zum Antimodernismus der konservativen Revolution und des Faschismus, aber er sah in der „Regression“ auch Möglichkeiten neuer sozialer, ästhetischer und psychischer Organisierung.

II.

Der mögliche Eindruck, *Neolithische Kindheit* sei ein monografisches, einer historischen Person gewidmetes Projekt, trägt. Einstein selbst hat dem Genre der Monografie zutiefst misstraut. Es diene der „Normalisierung“ der Kunst, schrieb er Anfang der 1930er Jahre. Denn es Sorge dafür, „dass man den Menschen und sein Werk allzu scharf abtrennt und diese den bedeutenden Zusammenhängen

Einführung – Anselm Franke und Tom Holert

entreißt“. Mit Nachdruck rückte er die „bedeutenden Zusammenhänge“, die sozialen, politischen, ökonomischen, religiösen, epistemologischen, anthropologischen und psychologischen Kontexte, die ein Werk bedingen und ermöglichen, aus dem Hintergrund in den Vordergrund.

Zu einer solchen Umkehrung der Figur-Grund-Verhältnisse – einem flackernden Oszillieren in einer Eiszeithöhle gleich – setzt auch das Projekt *Neolithische Kindheit* an. Eine Auswahl aus Einsteins reichem Schrifttum wurde zum Motor referenzieller Einbettungen und assoziativer Entgrenzungen. Einsteins späteres Werk aus der Zeit seit seiner Übersiedelung von Berlin nach Paris im Jahr 1928 gab den Takt vor. Viele seiner Denkfiguren und Stichworte wurden zu strukturierenden Elementen der Recherchen, die der Ausstellung vorangingen und deren Planung begleiteten. Von den veröffentlichten und unveröffentlichten Texten und Notaten, die bis zu Einsteins Selbstmord am 5. Juli 1940 – auf der Flucht vor den Deutschen in Boeil-Bézing (Pau) in den Pyrenäen – entstanden sind, wird so ein transdisziplinäres, gelegentlich weit ausgreifendes und immer offenes Netz von Bezügen gespannt.

Als Exponate der Ausstellung, an die das vorliegende Buch in vielfacher Weise – als Materialienband, als Katalog, als Dokumentation, als vertiefendes Reflexionsangebot – anschließt, fungieren unterschiedliche epistemische Objekte: Archivalien, vorwiegend Publikationen aus dem Umfeld der Avantgarden, sowie mit diesen im Austausch stehende wissenschaftliche, kulturkritische und populärkulturelle Bücher und Zeitschriften. Dazu, als Objekte einer anderen Kategorie, die zwischen dem Epistemischen und dem Ästhetischen vermitteln: Kunstwerke, überwiegend zeichnerisch-grafische, von bekannten und – jenseits der einschlägigen Forschung – weniger bekannten Künstlerinnen und Künstlern, die teils in einem direkten Verhältnis zum Werk Einsteins stehen, teils den weiteren Bewegungen der künstlerischen Verarbeitung der multiplen Krisen in (und der Flucht vor) der „falschen Gegenwart, ca. 1930“ zuzurechnen sind.

III.

Wir situieren *Neolithische Kindheit* sehr bewusst in jener gewundenen Linie faszinierender und kanonischer Ausstellungen und Bücher, die einem erweiterten Verständnis der surrealistischen Bewegung und speziell dem Verhältnis von („dissidentem“) Surrealismus und Ethnologie zugearbeitet haben, wie es beispielhaft in der Zeitschrift *Documents* ausagiert wurde. Die vielen bahnbrechenden Ausstellungen von Dawn Ades, darunter die Pioniertat *Dada and Surrealism Reviewed* (London 1978), in der zum ersten Mal die bedeutende Rolle der avantgardistischen Zeitschriften ins Zentrum gerückt wurde, und *Undercover Surrealism* (London 2006), die Georges Bataille und der Zeitschrift *Documents* gewidmet war, sind bis heute wirksame Modelle. Ähnlich einflussreich und weiterhin eine provozierende Einladung zur Auseinandersetzung sind die Ausstellung *L'informe: mode d'emploi*, die Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss 1996 in Paris kuratierten, und deren Begleitpublikation (engl. *Formless. A User's Guide*, New York 1997), die eine Kritik der künstlerischen Moderne und Postmoderne formulieren – ebenfalls ausgehend von Bataille und *Documents*. Insbesondere Krauss und der Kreis um die von ihr mitgegründete Zeitschrift *October* prägen seit den 1980er Jahren die Diskussion um die Rolle der Zwischenkriegs-Avantgarden. Aber dieser antikanonische Kanon der Formlosigkeit weist erhebliche Lücken, Verengungen und Ausschlüsse auf. Eine feministisch oder postkolonialistisch informierte Perspektive etwa sucht man hier weitgehend vergeblich. Ein – wenn auch alternativer – Formalismus der „Formlosigkeit“, der den Status der Kunst kaum gefährdet, bleibt intakt.

Interessanterweise wurde in den genannten Forschungs- und Ausstellungsunternehmen auch die historische und theoretische Rolle von Carl Einstein im Zusammenhang von *Documents* und in den Debatten der 1930er Jahre unterbelichtet. Gegen diese Marginalisierung arbeitet die inzwischen internationale Einstein-Forschung seit den 1990er Jahren an – unter anderem in *October* selbst, aber

Einführung – Anselm Franke und Tom Holert

auch auf vielen anderen Plattformen. Die wichtigen, seit den 1960er Jahren geleisteten Beiträge von Sibylle Penkert, Heidemarie Oehm, Liliane Meffre, Klaus H. Kiefer, Hans-Jürgen Heinrichs, Hans-Joachim Dethlefs, Marianne Kröger, Klaus Siebenhaar, Hermann Haarmann, Uwe Fleckner, Rainer Rumold und Marianne Kröger werden von einer jüngeren Generation von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern wie Maria Stavrinaki, Joyce Cheng, Charles W. Haxthausen, Sebastian Zeidler, David Quigley, Andreas Michel, Devin Fore, Axel Heil, Susanne Leeb, Jenny Nachtigall und Kerstin Stakemeier auf eine innovative Weise fortgeschrieben, die die politischen, ästhetischen und ontologischen Einsätze Einsteins immer präziser herausarbeitet. Ohne diese Vor- und Mitarbeit der Einstein-Forschung wäre *Neolithische Kindheit* nicht zu denken.

IV.

Wenn hier schon von Genealogie und Archäologie die Rede ist: Seinen Ausgangspunkt hatte das vorliegende Projekt in Diskussionen um einige Blätter aus dem Carl-Einstein-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, die 2012 in der Ausstellung *Animismus* im Haus der Kulturen der Welt Berlin zu sehen waren. In dieser Ausstellung (die von Anselm Franke kuratiert wurde und an der Tom Holert mit einer Videoskulptur teilnahm) wurde die Geschichte des Begriffs Animismus, der für die frühe Ethnologie und Psychologie von zentraler Bedeutung war, zu einem Brennglas der Kritik der ontologischen und disziplinären Grenzpraktiken der Moderne. Die Ausstellung, deren Fokus auf den Schnittstellen von Ethnologie, Psychologie, Medientechnologien und Modernisierungsideologien lag, versuchte in einer Vitrine mit Typoskripten von Einstein einen Hinweis auf die Relevanz des Animismus-Konzeptes auch in avancierten kritischen Debatten der Zwischenkriegsavantgarden zu geben. Für Einstein ist der Animismus einerseits eine protoreligiöse Technologie der Wirklichkeitswahrnehmung in nicht-sesshaften Gesellschaften; andererseits kommt kaum ein Begriff seinem eigenen dynamischen Wirklichkeitsverständnis eines „Pluralismus der seelischen Funktionen“ näher. Ihm ging es weniger um eine Auseinandersetzung mit ethnologischen Erkenntnissen über vormoderne Kunst oder eine Wiederentdeckung des Animismus als um dessen *Neuerfindung* im Sinne eines „transvisuellen“ künstlerischen Produktionsmodus. Der „formale Animismus“ wird zu einer Methode der „mantische[n] Besessenheit“, in der „der Mensch [...] nicht mehr Spiegel, sondern Möglichkeit des Künftigen“ ist.

Neolithische Kindheit nimmt diese Spur auf. Im Zuge des Projektes war es möglich, in Kooperation mit dem Archiv der Akademie der Künste den Einstein-Nachlass zu digitalisieren und damit einer breiten interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Ausstellung versucht, Einsteins Schriften in den multiplen Krisen der Zwischenkriegszeit zu verorten. Denn im Zeichen dieser Krisen (der politischen Systeme, des Kapitalismus, des Bewusstseins, der Kultur, der Grundlagen) werden bei ihm Ansätze eines radikalen Kunstverständnisses sichtbar, das die institutionellen Disziplinierungen der Kunst ebenso sprengt wie die Grenzen akademischen Wissens. Einstein begriff die Kunst als Mittel der Revolte und als Medium einer ontologischen Öffnung. Das Wirklichkeit konstituierende Moment der Kunst wurde – vielleicht zum letzten Mal derart emphatisch – als Modell und als Instrument einer Kraft aktiviert, die die innere wie äußere Realität effektiv umgestaltet.

V.

Neolithische Kindheit ist Teil des Projekts „Kanon-Fragen“, das am Haus der Kulturen der Welt über mehrere Jahre (2016–2019) den Rahmen einer programmatischen Befragung der Prämissen und geopolitischen Rahmenbedingungen für die Globalisierung des kunsthistorischen Kanons abgibt. Aus der kritischen Wiedervorlage der – vor allem: westeuropäischen – künstlerischen und intellektuellen Avantgarden der Zwischenkriegsjahre, die sich dem verklärend-voyeuristischen Umgang mit der „Weimarer Zeit“ wie einer katastrophistischen, undialektischen Beschäftigung mit den 1930er und 1940er Jahren verweigert, lassen sich Impulse für eine Auseinandersetzung mit den historischen und zeitgenössischen Debatten um „Weltkunst“ gewinnen. Spätestens seit den Debatten um die

Einführung – Anselm Franke und Tom Holert

„Primitivism“-Ausstellung 1984 im New Yorker Museum of Modern Art ist die Notwendigkeit der Befragung der geopolitischen und ideologisch-systemischen Rahmenbedingungen globaler Kunstproduktion unabweisbar, soll eine formalistisch-modernistisch mit der Eigengesetzlichkeit von Kunst argumentierende Kunstgeschichte überwunden werden.

Uns erscheint es aber auch notwendig, der Verkürzung solcher repräsentationskritischen Ansätze entgegenzuwirken, die zu einer Nivellierung kultureller Alterität neigen und in denen koloniale Logiken der Trennung und der identitären Einschreibung oft fatal fortwirken. Auch deswegen ist es wichtig, das historische Verhältnis von kolonialen Denk- und Repräsentationsschemata einerseits und einer radikalen Kritik und kritischen Relativierung andererseits auszuleuchten. Die gewaltsam durchgesetzten Normen der kolonialen Moderne wurden durch Wissenschaften wie die Ethnologie und Anthropologie und durch die künstlerische Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur affirmiert und legitimiert, sondern auch einer oft scharfen, den Eurozentrismus und den rassistischen Kapitalismus grundsätzlich in Frage stellenden Kritik unterzogen – eine Kritik, deren gleichwohl gegebene vielfältige Befangenheit und Verantwortlichkeit für die fortwährende Reproduktion globaler Asymmetrien und physischer wie epistemischer Gewaltverhältnisse nicht unterschlagen werden darf.

VI.

Der Name Carl Einstein steht auch für die früheste und noch heute in weiten Teilen gültige Kanonisierung der europäischen Moderne des frühen 20. Jahrhunderts. Seine fulminante *Kunst des 20. Jahrhunderts* erschien zuerst 1926 und in überarbeiteten Neuauflagen 1928 und 1931 als Band 16 der renommierten *Propyläen-Kunstgeschichte*. Andererseits steht er für all das, was an jener Moderne – um eine These des Kunsthistorikers Walter Grasskamp auszuweiten – als „unbewältigt“ gelten muss. Das ist einerseits jener anti-bürgerliche, degenerative und antizivilisatorische Impetus von wesentlichen Teilen der Avantgarden, die sich in Reaktion auf den rapide wachsenden Rationalisierungs- und Disziplinierungsdruck auf irrationale, oft mediumistisch-halluzinative Elemente beriefen, und denen dabei die Künste nicht-moderner und nicht-europäischer Gesellschaften wesentliche Ressourcen waren, zusammen mit den Bildwerken der „Geisteskranken“ und Kinderzeichnungen. „Unbewältigt“ ist dieses Erbe einerseits in Bezug auf seine Aufarbeitung durch die Nachkriegsmoderne, andererseits in seinem Verhältnis zur Geschichte von Kolonialismus und Rassismus. Die Nachkriegsmoderne hat vielfach die radikalsten Elemente der Avantgarde erst neutralisieren müssen, um sie für den neuen, westlich-bürgerlichen Kanon reklamieren zu können. So wurde die Diffamierung der modernen Kunst durch die Nazis, wie Grasskamp argumentiert, nur halbherzig und unter Konzessionen rückgängig gemacht. „Unbewältigt“ ist dieses Erbe aber auch, weil sogar die explizit antirassistischen und antikolonialen Protagonisten der Avantgarde, zu denen Einstein zu rechnen ist, aus heutiger Sicht an den kolonialen Schemata des Archaismus und Primitivismus partizipierten.

VII.

Die Ausstellung *Neolithische Kindheit* erstreckt sich über die beiden Ausstellungshallen und das untere Foyer des HKW. In über fünfzig Vitrinen sind viele hundert Archivalien ausgebreitet: bibliografische und historische Sondierungen, Probegrabungen in der Diskursgeschichte der Zwischenkriegszeit. Das ausstellungsarchitektonische Konzept der Kooperative für Darstellungspolitik und die infografische Gestaltung des Designbüros NLF arbeiten mit und gegen die Assoziationen von Ausgrabungsstätte, Handapparat, Forschungsexpedition. In der großen Ausstellungshalle, durch die sich eine diagonale, deckenhohe Wand als in die Vertikale geklappte Arbeitsplatte zieht, werden die Exponate über eine spektakuläre Stegarchitektur erschlossen, die

Einführung – Anselm Franke und Tom Holert

nicht von ungefähr an archäologische Grabungsstätten erinnert. Ein Index-System öffnet – in Verbindung mit einem umfangreichen *Manual* als Navigationshilfe – den Zugang zum Narrativ und zu den Inhalten der Ausstellung.

Die erste Sektion der Ausstellung, „Die unmögliche Expansion der Geschichte“, nimmt ihren Ausgang bei den im Archiv der Akademie der Künste vorliegenden Fragmenten zu Carl Einsteins „Handbuch der Kunst“. Sie ist der Versuch, die im „Handbuch“ artikulierten Forderungen nach einer „Rückführung der Kunstgeschichte in Kulturgeschichte“ auf Einsteins eigenes Projekt anzuwenden. Das heißt, sein Plan eines mehrbändigen kunstpädagogischen Standardwerks wird in die publizistische Tätigkeit der Zwischenkriegszeit eingeordnet: in die Konjunktur von Publikationen, mit der das Stoffgebiet der Kunstgeschichte geografisch wie zeitlich radikal ausgeweitet und anthropologisch begründet werden sollte.

In dieser Sektion geht es um den Zusammenhang von Krisenbewusstsein, Tiefenzeit, Archaismus und Primitivismus, aber auch um die radikale genealogische Öffnung und Destabilisierung einer Ordnung, die mit evolutionistisch-rassistischen Stufenmodellen westeuropäische Dominanz konsolidieren sollte. Die notorische Bezugnahme auf das „Primitive“ bleibt unauflösbar mit dem einschließenden Ausschluss durch koloniale Herrschaft verbunden, mit der („allochronischen“) Verweigerung von Zeitgenossenschaft.

Einstein trägt zur frühen Kritik an ebenjenen Schemata und zu einer (nicht zuletzt durch ethnologische Feldforschung beförderten) Ablösung des Stufendenkens durch synchronische Zeitmodelle bei. Ein solcher, die kritische Inversion des Blicks verfolgender Primitivismus suchte nach einem genuin a-modernen Standpunkt, der jenseits oder *vor* den modernen Dualismen und Dichotomien lag (etwas, was erst wieder in jüngeren Versuchen einer „symmetrischen“ Ethnologie eingefordert wird).

Neben der geografischen und geschichtlichen Expansion der Kunstgeschichte und den Funktionen der Figur des „Primitiven“ widmet sich die Sektion den Konstruktionsprinzipien von Ursprungserzählungen und Kämpfen um Deutungshoheiten über Kultur- und Zeitmodelle sowie den Vorstellungen einer „Kindheit der Menschheit“ an der sich ständig verschiebender Schwelle von Geschichte und „prähistorischem Dunkel“. Die Bezüge auf Früh- und Vorgeschichte stehen im Zusammenhang einer beispiellosen genealogischen Öffnung, die einerseits von den Naturwissenschaften ausging, die die vorgeschichtlichen Tiefenzeiten erschlossen und andererseits ein Resultat der globalen kolonialen Expansion waren. Ein wesentlicher Effekt des Imperialismus war es ja, alle Chronologien und partiellen Geschichten unhintergebar verflochten zu haben. Die zweite Sektion der Ausstellung, „Die S/O-Funktion“, nimmt ihren Ausgangspunkt bei einer gleichnamigen, kryptischen Formel, die sich in den Aufzeichnungen Carl Einsteins aus den 1930er Jahren verstreut findet, und spannt von dort aus zahlreiche Fäden zu verwandten Ansätzen, die einer Verschränkung epistemischer und künstlerischer Forschung nachgehen. Typoskripte, Notizen und Skizzen Einsteins zum Begriff der „Subjekt/Objekt-Funktion“, mit der er die funktionale Bezogenheit von Subjekt und Objekt als „Aktganzheit“ beschreibt, bilden das operative Zentrum. Hier geht es um eine primäre, vor- und frühzivilisatorische Medialität und Relationalität und die reziproke Hervorbringung von Subjekt und Objekt, sowie um deren Archäologie oder Inszenierung. Auch die Wendung „neolithische Kindheit“ wird aufgerufen: Einstein spricht in stark autobiografisch geprägtem Ton davon, wie Jean (Hans) Arps Kunst „die Riten einer prä-historischen Kindheit“ wiederhole. Der Text macht deutlich, dass sich die Primitivismen und Vorstellungen einer „Kindheit der Menschheit“ nicht allein in Ausgrenzungs- und Aneignungsprozessen erschöpften. Die Jungsteinzeit, gleichbedeutend mit der Sesshaftwerdung des Menschen, wird bei Einstein zur Metapher für Prozesse der Subjekt- und Objektwerdung, für Erfahrungen *vor* den sich

Einführung – Anselm Franke und Tom Holert

stabilisierenden Trennungen und Kategorien. Diese auch für den Surrealismus bestimmende Kritik der Dualismen der europäischen Standardmetaphysik und die gegen diese Dualismen in Anschlag gebrachten Konzepte von Verkörperung, Immanenz und Medialität bilden den gemeinsamen Nenner u. a. von Materialkonvoluten zu Einsteins Arbeiten über Georges Braque, zur Diskussion von Mediumismus und Halluzination im Umfeld der Surrealisten, von Pornografie und „Pornophilie“, von Kinderzeichnungen, von biologischen „Monismen“, ethnologischen Expeditionen wie der Mission Dakar–Djibouti (1932–33) und von Sergei Eisensteins Theorie der filmischen Geste. Die Sektion kulminiert in einigen Materialien über die Auseinandersetzung um den Begriff des „Mythos“ im Zeichen des Faschismus.

Die dritte Sektion der Ausstellung, „Widerstände und Fluchtlinien“, widmet sich Widerstandsbewegungen der kolonisierten Menschheit ebenso wie den Manifestationen einer alternativen, einer anderen Moderne. Die Metropolen der Kolonialmächte und Hafenstädte erweisen sich hier als exemplarische Kontaktzonen, als Zentren anticolonialer Künstler und Intellektueller sowie neuer Solidaritätsgemeinschaften. Es wird aber auch deutlich, in welchem Ausmaß eine weiterführende Begegnung von nicht-europäischen Stimmen des Widerstands und den anticolonialen europäischen Intellektuellen durch deren primitivistische Projektionen und Verkennungen torpediert wurden. Nichteuropäische Stimmen des Widerstands sahen sich keineswegs außerhalb und jenseits der kultivierten westlichen Vernunft, sondern auf deren falscher Kehrseite zusammengedrängt. In Paris entstand nicht nur die Kolonialausstellung von 1931, die zu organisiertem Widerstand führt, sondern auch die Négritude-Bewegung, die sich gegen das Assimilationsversprechen und hin zu einer Affirmation von afrikanischem Erbe und Identität wandte. Die Sektion schließt mit einem Kapitel zum Spanischen Bürgerkrieg, jenem Schlachtfeld, auf dem die Konfliktlinien der globalen Mächte und der die Massen mobilisierenden Ideologien sich verschoben und kollabierten, und in dem Carl Einstein auf der Seite der Anarchisten im Dienste der unterlegenen Republik kämpfte.

Kritisch und buchstäblich quer zum Parcours der Vitrinen steht in der Ausstellung die Präsentation der Kunstwerke, „KW“ (Einsteins Kürzel für Kunstwerke). Deren Mehrzahl wird auf der erwähnten, die große Ausstellungshalle des HKW halbierenden, in ganzer Höhe durch einen Steg erschlossenen Wand präsentiert. In den Zeichnungen, Gemälden, Druckgrafiken, Fotografien und Skulpturen ist die „neolithische Kindheit“ als Experimentierfeld neuer Weltverhältnisse und als Austragungsort von „Urgeschichten“ der Subjektivität „ca. 1930“ zu entdecken.

Zwischen Selbstbehauptung als ästhetischer Praxis und antimoderner Selbstüberschreitung entsteht ein Spielraum. Jenseits von Kategorien wie Abstraktion und Figuration, aber auch jenseits der (Anti-)Kategorie des Formlosen, spiegelt sich in den Kunstwerken die Suche nach einer produktiven, ekstatischen 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.

Das Spektrum der hier versammelten Künstlerinnen und Künstler (darunter auch Filmkünstlerinnen und Fotografinnen) ist weit gefasst, auch wenn der Surrealismus in seinen verschiedenen Generationen und Sezessionen ein fast alle Werke verbindendes Bezugssystem darstellt. Die Auswahl geht weit über die Kunst hinaus, die Einstein schätzte und mit deren Produzentinnen und Produzenten – Georges Braque, André Masson, Fernand Léger, Paul Klee, Florence Henri und andere – er im persönlichen Austausch stand. Im weiteren Umfeld seines Wirkens bewegten sich Brassai, Eli

Einführung – Anselm Franke und Tom Holert

Lotar, Jean (Hans) Arp, Jean Renoir oder Willi Baumeister. Der antikanonische Impuls Einsteins, immer eingedenk seiner durchaus kanonisierenden Effekte, soll hier fortgeführt werden, indem viele wichtige Künstlerinnen der Zeit, die Einsteins durchaus maskulinistisch filterndem Blick entgangen sind, gezeigt werden – darunter: Paule Vézelay (die – Ausnahme von der Regel – Einstein einmal lobend erwähnt), Toyen, Valentine Hugo, Catharine Yarrow, Helen Levitt, Hannah Höch, Claude Cahun und Marcel Moore, Germaine Dulac, Germaine Krull und Alexandra Povòrina. Max von Moos, Frits van den Berghe, Jindřich Štyrský, Kurt Seligmann, Wolfgang Paalen, Richard Oelze, Jean Painlevé, Len Lye, Miguel Covarrubias, Franz. W. Seiwert, Heinrich Hoerle, T. Lux Feininger und Rolf Nesch finden zwar wachsende Beachtung in der Forschung, zählen aber immer noch nicht zu den regelmäßig ausgestellten Künstlern. Einer der wenigen nichteuropäischen Künstler in der Ausstellung ist Kalifala Sidibé, dessen Bilder von afrikanischen Dorfszenen 1929 in Paris ausgestellt wurden und auf großes Interesse bei Michel Leiris und Le Corbusier stießen, die beide Rezensionen verfassten und in ihrer Beschäftigung mit diesem Künstler gewissermaßen auch eine Reflexion auf die Bedingungen und (Un-)möglichkeiten globaler Kunst anstellten.

Vorabversion der Publikation *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930* (Auszug)

Global Art 1929: Kalifala Sidibé

Die Kunstproduktion zeitgenössischer „Anderer“ ist in der „Weltkunst“-Diskussion des frühen 20. Jahrhunderts nicht vorgesehen. Die Kategorie des „Primitiven“ erzeugt auch in Bezug auf die Kunst das, was Johannes Fabian in *Time and the Other – How Anthropology Makes Its Object* (1983) als „Allochronie“ bezeichnet: Den „Anderen“ wird die gemeinsame Gegenwart verweigert. „Primitive Kunst“ ist der (europäischen) Zeit entzogen. Mit Hilfe der Allochronie definiert die westliche Moderne sich als Norm für Gegenwart. So selbstverständlich schwarze Musiker und Tänzerinnen in Paris seit dem Ende des Ersten Weltkriegs auftreten, so sehr wird „art nègre“ im Bereich der bildenden Kunst weiterhin mit einer anonymen und geschichtslosen Kunst assoziiert, welche möglichst frei von europäischen Einflüssen entstehen soll, während zugleich die moderne Kunst der Gegenwart, der sich eine Zeitschrift wie *Documents* so intensiv widmet, von weißen europäischen Männern hervorgebracht wird. Obwohl afroamerikanische Maler wie Palmer Hayden (1890–1973) oder Hale Woodruff (1900–1980) in Paris studieren und von renommierten Galerien ausgestellt werden,¹ existiert der allgemeinen Wahrnehmung nach mit Ausnahme der von Leo Frobenius und anderen dokumentierten Felsbilder keine afrikanische Malerei, schon gar nicht signierte Tafelbilder im europäischen Sinn, nur Masken und Skulpturen. Als im November 1929 die Bilder des aus Kankan im heutigen Guinea stammenden und dann in Mali (beides damals Teil der französischen Kolonie Soudan français) lebenden Kalifala Sidibé (1900?–1930?) in der Pariser Galerie Georges Bernheim ausgestellt werden, geraten diese auf der Dichotomie von „primitiv“ und „modern“ beruhenden Deutungsmuster in eine signifikante Krise. Das zeigt sich sowohl an den Pressereaktionen auf die Ausstellung als auch an den Texten, die Le Corbusier und Michel Leiris über Kalifala Sidibé geschrieben haben. Bei Leiris' Ausstellungsbesprechung handelt es sich (von den Auseinandersetzungen mit dem Jazz, der Revue der Black Birds und dem Tänzer Benga Féral abgesehen) um den einzigen Artikel in *Documents*, der einem zeitgenössischen nichteuropäischen Künstler gewidmet ist.

Wegen seines frühen Todes und der geringen Zahl an Werken ist Kalifala Sidibé schnell in Vergessenheit geraten, anders als zwei Maler aus dem belgischen Kongo, Albert Lubaki und Tshyela Ntendu (Djilatendo), deren Werke zu gleichen Zeit über Brüssel nach Paris kommen und in den 1970er und 1980er Jahren als „erste ‚moderne‘ Kunstwerke aus Afrika“ wiederentdeckt wurden.³ Den weißen „Entdeckern“ dieser Künstler in den 1920er Jahren ging es darum, einer „art nègre

¹ Hayden wird 1927 in der Galerie Bernheim-Jeune ausgestellt, Woodruff 1930 in der Galerie Jeune Peinture. Siehe Theresa Leininger-Miller, *New Negro Artists in Paris – African American Painters and Sculptors in the City of Light 1922–1934*, New Brunswick, NJ 2001.

² Es gibt keine verlässlichen Quellen zur Biografie des Malers. Die Angabe, dass er aus „Kankan in Mali“ stammt, findet sich bei Michael Stevenson und Joost Bosland, *„Take your road and travel along“: The advent of the modern black painter in Africa*, publ. v. Michael Stevenson, Michael Graham-Stewart and Johans Borman, Ausst-Kat., Johannesburg 2008, S. 40. Laut eines Artikels in der *Berliner Illustrierten* („Der schwarze Raffael“ vom 15.12.1929) ist Sidibé nach Konflikten mit seiner Familie wegen des Malens von Guinea nach Mali in das Land der Bambara gegangen. Quelle ist wahrscheinlich der Beitrag von Georges Huisman für den Katalog in der Galerie Bernheim *Kalifala Sidibé par Roland Dorgelès, Le Corbusier, G. Huisman*, Paris 1929. Ich danke Hélène Serre de Talhouët (Lille), die mir eine Reproduktion des Exemplars aus dem Archiv der Familie Huisman zugänglich gemacht hat.

³ Ulli Beier, „Auf der Suche nach der schwarzen Malerei. Dokumente zur Rezeption von Lubaki und Djilatendo“, in: *Trickster* 14 (1985), S. 28–48, hier: S. 28.

Global Art 1929: Kalifala Sidibé – Irene Albers

nouveau“ zur Anerkennung zu verhelfen, welche die Fähigkeit zeige, wie sich Georges Hardy, ein Kolonialverwalter und Autor von *L'art nègre: l'art animiste des noirs de l'Afrique* (1927) paternalistisch ausdrückt, „nach unserer Art“ zu zeichnen und zu malen. Die „mission civilisatrice“ beinhaltet eine Mission der ästhetischen Bildung nach europäischen Vorstellungen. Kalifala Sidibé, den Hardy hier als das Beispiel dieses neuen zeitgenössischen Künstlers aus Afrika nennt, müsse bei entsprechender Förderung kein Einzelfall bleiben.⁴ Wie mächtig gleichzeitig die Vorurteile sind, zeigt eine Besprechung der Ausstellung von Lubaki: Die Rezensentin bezweifelt, dass ein Afrikaner die Bilder gemalt hat, unterstellt Carlo Rim, er sei der wahre Urheber und habe die Geschichte des malenden Kongolesen nur erfunden.⁵ Auch in Bezug auf Kalifala Sidibé wird stereotyp auf die geradezu ungläubwürdige „Merkwürdigkeit des Falles“ verwiesen: „Seine Produktion steht in auffallendem Gegensatz zu dem, was wir sonst als Kunst der Naturvölker kennen.“⁶ Dass es Maler in Afrika gibt, muss offenbar überhaupt erst bewiesen werden.

Als „Entdecker“ von Kalifala Sidibé muss wohl Henri Hirsch gelten, ein in Französisch-Westafrika tätiger Bankier, der zum Direktor der „Compagnie de culture cotonnière du Niger“ wird und eine eigene Konzession in Diré im heutigen Guinea erhält. Hirsch schreibt im Mai 1929 an seinen Jugendfreund, den Politiker und Publizisten (sowie späteren Gründer der Filmfestspiele von Cannes) Georges Huisman: „Ich schicke Dir mit diesem Brief die Photos des Schwarzen, ich habe hier die Negative und einen kleinen Roman über sein Leben. Ich denke, dass Dich das zufriedenstellen wird und wenigstens einmal eine große koloniale Angelegenheit darstellen wird, auf die Frankreich stolz sein kann und um die das Ausland uns beneiden wird.“⁷ Hirsch finanziert das Projekt, erwirbt u. a. Leinwände und Farben für Kalifala Sidibé, der offenbar – wenn das nicht schon der „kleine Roman“ ist – zunächst nur mit den für Markierungen vorgesehenen Farben auf Jutesäcke (für die Baumwollproduktion, bei der er beschäftigt ist) gemalt hat.⁸ Weiterhin bezahlt und organisiert er den Transport der gerollten Bilder nach Paris, die Rahmung, die Erstellung von Fotos für Presse und Werbung. Huisman ist dann seinerseits für den Kontakt zur Galerie Georges Bernheim, die Gestaltung der Ausstellung (die Rahmen entwirft die Designerin Bolette Natanson) und den Katalog zuständig, wird später die Bilder auch an Galerien in Deutschland und angrenzenden Ländern (Galerie Flechthelm in Berlin, 19. Januar bis 1. Februar 1930, im Anschluss: Kunstverein Hamburg,

⁴ Zu Hardy siehe Yanagisawa Fumiaki, „Le renouvellement des arts africains et l'administration coloniale: le cas de Georges Hardy“, in: *Aesthetics – The Japanese Society for Aesthetics* 19 (2015), S. 27–38 und Hardys eigene Darstellung des Programms der Akkulturation der Kunstpraxis in „Le noir d'Afrique et la civilisation européenne“, *La Revue de Paris* 44/8 (1937), S. 846–865, hier: S. 854 f.

⁵ Odette Panetier, „Ein schwarzer Picasso“, in: *Candide* (21.11.1929), zit. nach der deutschen Übersetzung bei Beier, „Auf der Suche nach der schwarzen Malerei“, S. 31 f.

⁶ Wolfgang Born, „Der Negermaler Kalifala Sidibé“, in: *Österreichische Kunst* (April 1930), S. 39–40, hier: S. 40.

⁷ „Je t'envoie ce-inclus les photos du nègre, j'ai ici les clichés et un petit roman sur son existence. Je pense que cela te satisfera et qu'on pourra faire au moins une fois une grande affaire coloniale dont la France sera fière et que l'étranger nous enverra.“ Unpublizierter Brief von Henri Hirsch an Georges Huisman vom 29. Mai 1929, zit. nach: Hélène Serre de Talhouët, *Placé pour être utile: Georges Huisman à la Direction Générale des Beaux-arts (1934–1940)*, Dissertation Université Charles de Gaulle/Lille III, 2015, S. 101; eingesehen am 13. September 2017 unter: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01249615/>. Alle weiteren Informationen zur Ausstellung stammen, sofern nicht anders angegeben, aus dieser Arbeit, die dort zitierten Dokumente aus dem Archiv der Familie Huisman.

⁸ Vgl. die Angaben im Anschluss an die Katalogtexte von Dorgelès und Huisman in „Un noir jugé par un blanc“, *L'intransigent* (24.11.1929) und in „Kalifala Sidibé“, *Beaux-Arts* (November 1929), S. 22.

Global Art 1929: Kalifala Sidibé – Irene Albers

Prag, Wien, Wiesbaden, Düsseldorf) und in Stockholm (Gummenssons Konsthall, Mai 1930) weitervermitteln. Gezeigt werden ca. 25 großformatige und zehn kleinere Werke.

Im Nachlass von Huisman existiert eine Liste mit 42 Bildtiteln und den vorgesehenen Verkaufspreisen. Leider sind keine Ausstellungsansichten überliefert. Überhaupt scheinen nur wenige der Gemälde erhalten zu sein: Eines zeigt malische Frauen vor Dorfhütten, darunter eine, die sich im Spiegel betrachtet.⁹ Ein weiteres, auf dem ein Jäger mit einem Löwen und einem Elefanten zu sehen ist, befindet sich in der Fondation Le Corbusier, in dessen Arbeitszimmer es Anfang der 1930er Jahre hing, wie auf einem Photo von Brassai zu erkennen ist.¹⁰ Der Architekt scheint außerdem ein weiteres Bild erworben zu haben, auf dem vor dem Hintergrund seriell dargestellter Hütten Figuren beim Bemalen von Kalebassen mit Ornamenten zu erkennen sind, sodass der Maler seine künstlerische Tätigkeit in einer indigenen Praxis spiegelt. Rückschlüsse auf die anderen Werke von Kalifala Sidibé erlauben nur noch die größtenteils schwarzweißen Abbildungen in der zeitgenössischen Presse¹¹ und die Aufnahmen des Fotografen Marius Gravot, die in der Fondation Le Corbusier erhalten sind. Danach zu urteilen, zeigen die Bilder die dörfliche Lebenswelt des Malers, häufig (was Leiris thematisieren wird) Menschen und Tiere in einem friesartigen Querformat: Szenen am Niger mit badenden Kindern und waschenden Frauen, Männer und Jungen beim Fischfang, ein Dorffest, ein Umzug mit zwei maskierten Männern auf einer Trage, betende Männer vor einer Moschee, eine Karawane mit Eseln, Frauen im Dorf, Zubereitung von Essen, Musiker, Elefantenjagd mit Gewehr, Schafhirten, eine Familie (Mann mit zwei Frauen, zwei Kindern, zwei Hunden) begegnet im Wald einem Tiger, ein Jäger überrascht einen Löwen, der einen Elefanten angreift. Ein Selbstporträt stellt Sidibé beim Malen dar, an einem Tisch sitzend vor seiner Hütte, beobachtet von einer Frau. Das von Leiris kommentierte Bild mit einer Riesenschlange, die einen Mann verschlingt, scheint in diesem Korpus eher eine „surreale“ Ausnahme darzustellen. Unter den von Gravot aufgenommenen Bildern gibt es nur ein vergleichbar phantasmagorisches Bild: die Darstellung eines Zwitterwesens aus Fisch und Löwe, das eine Frau angreift.¹² Insgesamt kann man nicht nur in der Szene mit dem Spiegel oder dem Selbstporträt deutlich das erkennen, was Michael Stevenson und Joost Bosland als Assimilation der Sprache der europäischen Malerei in ein „afrikanisches Idiom“ bezeichnen, als Dialog zwischen ästhetischen Traditionen.¹³

Titelbild des Katalogs, den die Galerie Bernheim herausgibt, ist bezeichnenderweise keines dieser Bilder, sondern ein Foto, das den Maler und seine Familie vor einer Hütte mit zwei Bildern darstellt, auch abgebildet in der deutschen Wiedergabe von Le Corbusiers Text „Der Negermaler Kalifala Sidibé“ in *Der Querschnitt* vom Dezember 1929. Kalifala Sidibé, den man nicht zur Eröffnung der

⁹ Collection Michael Graham-Stewart. Siehe dazu den Kommentar bei Stevenson und Bosland, „*Take your road and travel along*“, S. 7–9.

¹⁰ Veröffentlicht in Brassai, *Les artistes de ma vie*, Paris 1982, S. 88, 89.

¹¹ „Sur les bords du Niger“ (*Comœdia* [15.10.1929] und *Berliner Illustrierte* [15.12.1929]), „Die Promenade“ (*Omnibus* [1931], Besitzer: Ludwig Katzenellenbogen, Berlin), „Karawane“ (*Der Querschnitt* [1929]), „Serpent avalant un homme“ (*Documents* 6 [1929]), o. T. (Mann und Frau, *Le Populaire* [24.11.1929]), „Dorffest“ (*Cicerone* 2 [1930]), „Selbstporträt“ (Stevenson und Bosland, „*Take your road and travel along*“, S. 8), „Am Niger“ (Fischfangszene), „Elefantenjagd“ und „Das Urteil des Paris“ in dem Zigarettenbilder-Sammelalbum *Die Bunte Welt* (Leipzig 1931, S. 37; ich danke Tom Holert für den Hinweis auf diese Publikation). Die Bildtitel stammen sicherlich von der Galerie.

¹² Fondation Le Corbusier, Photo Nr. 59. Huisman betont in seinem Artikel „La peinture nègre inconnue. Kalifala Sidibé“ (*La Lumière* [2.11.1929]) die „visions phantasmagoriques“ und die „Halluzinationen“ vieler Bilder. Ich danke Hélène Serre de Talhouët für eine Reproduktion des Artikels.

¹³ Stevenson und Bosland, „*Take your road and travel along*“, S. 9.

Global Art 1929: Kalifala Sidibé – Irene Albers

Ausstellung nach Paris reisen lässt, wird auf diese Weise in einem „primitiven“ Setting verortet. Zugleich dient es als fotografischer Beweis für die Echtheit des „Phänomens“. Eine solche beglaubigende Funktion hat auch die von Huisman für den Katalog verfasste Biografie des Malers, während die Texte des mit Huisman befreundeten Le Corbusier sowie des Schriftstellers Roland Dorgelès offensichtlich einen Deutungsrahmen anbieten sollen. Mangels Kategorien behelfen sich die Kommentatoren mit Verweisen auf die „Rasse“ des Malers, mit dem Statement allgemeiner Negrophilie („J’AIME les nègres“ steht als Motto über dem Beitrag von Dorgelès) und spekulativen kunsthistorischen Vergleichen: Dorgelès macht aus ihm einen „Giotto des schwarzen Kontinents“¹⁴, während Le Corbusier, der seinen Beitrag noch in mehreren anderen Zeitungen veröffentlichen wird, Sidibés Malerei mit orientalischer Kunst (persisch, arabisch, indisch) assoziiert. Für Huisman schließlich wird er zum afrikanischen Wiedergänger der „naiven“ Malerei des „Douanier Rousseau“. Deutlich ist, wie bereits im Katalog die kunstkritischen Kategorien aus den Fugen geraten.

Im Rahmen des Versuchs, die Presse für die Ausstellung zu mobilisieren, kann Hélène Serre de Talhouët einen Brief aus der Redaktion von *Documents* an Huisman vom 31. August 1929 zitieren, in dem ein Treffen zur Vorabbesichtigung der Bilder von Sidibé Ende September mit Georges Henri Rivière und Pierre d’Espezel in Aussicht gestellt wird.¹⁵ Auch wenn der kommerzielle Erfolg der Schau in der Galerie Bernheim vom 15. bis 30. Oktober enttäuschend gewesen sein muss (nur vier Bilder werden verkauft), ist die Resonanz beachtlich. Die Presse greift im Wesentlichen Elemente dessen auf, was schon Henri Hirsch als den „kleinen Roman“ über den Maler projiziert, die Geschichte, mit der er in Paris lanciert und seine Werke verkauft werden sollen. Zentral ist das Narrativ eines „authentischen“ schwarzen Malers, der seine Malweise absolut eigenständig und autodidaktisch entwickelt hat, ohne je sein Dorf „sur les bords du Niger“¹⁶ verlassen zu haben und ohne je außer auf Postkarten oder in Illustrierten mit europäischer Malerei in Kontakt gekommen zu sein.¹⁷ Damit sei bewiesen, so Huisman, dass der Satz „La peinture nègre, cela n’existe pas“, sich allein der Unkenntnis der afrikanischen Kunst verdanke.¹⁸ Um sich abzulenken, habe Kalifala Sidibé angefangen, Jutesäcke der Faktorei zu bemalen. Sein Patron habe ihn dann darin bestärkt.¹⁹ Zugleich sei der „nègre artiste peintre“, wie Dorgelès in seinem Katalogtext schreibt, singulär.²⁰ Denn es handele sich nicht um einen typischen „entwickelten Schwarzen“ (*noir évolué*), der das Zeichnen in der Kolonialschule (wie sich das Hardy vorstellt) oder in europäischen Metropolen gelernt hat, sondern um einen „reinen Sudanesen“ (*pur Soudanais*), einen „ungemischten Schwarzen“ (*sans mélange*), der sich von Yamswurzeln ernährt, Krokodile verehrt und das Fleisch auf dem Dach seiner

¹⁴ Daraus wird in der Besprechung im *Journal des débats* (P. F.) vom 18.10.1929 die Formel „une sorte de Giotto du continent noir“.

¹⁵ Vgl. Hélène Serre de Talhouët, *Placé pour être utile: Georges Huisman à la Direction Générale des Beaux-arts (1934–1940)*, S. 104, Anm. 501. Man kann vermuten, dass Rivière und d’Espezel ihren Redaktionssekretär Leiris zu diesem Termin mitnehmen und er in der Folge mit der Besprechung der Ausstellung beauftragt wird.

¹⁶ So die Angabe in *L’Intransigeant* vom 24.10.1929. Die Belege für „nègre authentique“ bei Yanagisawa Fumiaki, „La naissance du tableau en Afrique noire“, in: *Aesthetics* 20 (2016), S. 38–49, hier: S. 42.

¹⁷ Vgl. Huismans Briefentwurf, zit. in Serre de Talhouët, *Placé pour être utile*, S. 106.

¹⁸ Huisman, „La peinture nègre inconnue. Kalifala Sidibé“.

¹⁹ So die „schöne Geschichte“ in einer Besprechung unter dem Titel „Les œuvres nègres“ (J.-R. M.), *Le Journal* (30.10.1929).

²⁰ „Ich habe nie einen schwarzen Maler gesehen“ („Je n’ai jamais vu de nègre artiste peintre“). Dorgelès’ Katalogbeitrag unter dem Titel „Kalifala Sidibé peintre soudanais“ auch in: *Comoedia* (15.10.1929).

Global Art 1929: Kalifala Sidibé – Irene Albers

Hütte trocknet.“²¹ „Dieser Primitive“ habe, so die auf die journalistische Sensation zielende Behauptung, „die Malerei erfunden“: „Wenn der schwarze Künstler tatsächlich von sich aus diese Technik erfunden hat“, so greift das der gegenüber dieser Erzählung einer völligen Abwesenheit von ästhetischer Bildung gleichwohl skeptische Kritiker von *Beaux-Arts* auf, „ist er in seiner Spezies eine Art Genie.“²² Ohne vorher je gemalte Bilder oder Pinsel gesehen zu haben, habe Sidibé eines Tages, so Dorgelès, getrieben von dem „Bedürfnis, die Natur zu kopieren“, mit dem Rot und dem Grün, mit dem die Baumwollsäcke der Faktorei beschriftet werden, seine Frau auf einem Baumwollrest porträtiert: „Sechs Jahrhunderte später und unter einem anderen Himmel wiederholt sich die wunderbare Geschichte von Giotto.“²³ Das verweist auf die von Vasari erzählte Legende des Hirten Giotto, der als natur- bzw. gottgegebenes Genie eines Tages eine Schafherde auf Steine gezeichnet haben soll. Wie Giotto habe Sidibé, „angetrieben von dem Gott seines Stamms oder dem Geist des Windes, die Malerei erfunden“.²⁴ Indem er Giotto „wiederholt“, scheint Sidibé den Beweis für die anthropologische Universalität der europäischen „Erfindung“ der Malerei zu erbringen. Er ist nicht mehr ein Subjekt mit einer spezifischen Erfahrung oder Geschichte, sondern das Medium einer Schöpfung aus der „Inspiration“. Huisman berichtet, dass Sidibé auf die Frage, woher er malen könne oder ob er europäische Bilder gesehen habe, geschwiegen und auf „den Teufel“ verwiesen habe, was der Autor sofort gleichsetzt mit dem „Künstler, der von einem inneren Dämon“ getrieben wird.²⁵ Oder, wie das dann in einem deutschsprachigen Artikel zugespitzt wird: „Er will selber gar nicht [malen], aber er muß.“ Der deutsche Autor dieser Formulierung, Paul Ferdinand Schmidt, weist auf einen Konflikt hin, der in der französischen Presse ausgeblendet wird, wenn er berichtet, dass die „mohammedanische Religion“ das Malen verbiete, Sidibé wegen dieses „Frevels“ seine Heimat verlassen und in den französischen Niger auswandern musste.²⁶ Hier erscheint Sidibé gleichsam als ein typischer Moderner, der mit seiner Religion und Kultur brechen muss. Nur so könne er seine „Bilderbogen von monumentaler Einfachheit und Größe volkstümlicher Schilderung“ schöpfen. Diese Charakterisierung folgt wiederum Dorgelès, der die ästhetische Qualität von Sidibés Bildern mit den Attributen „naive Offenheit“ (*franchise naïve*) und „kindliche Wahrheit“ (*enfantine vérité*) umschreibt. Die echte und nicht bloß eine künstlerische Unfähigkeit kaschierende „Arglosigkeit“ (*candeur*) erinnere an Henri Rousseau. Sidibé singe und tanze mit den Farben, denke nicht nach, über das, was er tut. Rekurrent ist der latent abwertende Vergleich mit „unserer Bauernmalerei“, während andere meinen, Matisse wiederzuerkennen.²⁷

Anders Le Corbusier: Er versucht, die von ihm als weder modern noch traditionell charakterisierte Malerei von Kalifala Sidibé („*peinture ni moderne ni ancienne*“) als pikurale „*écriture*“ der neuen monumentalen Sprache der Architektur an die Seite zu stellen. Hier werde die Malerei zu einer neuen Sprache: „Als ich eingeladen wurde, das Werk des Negermalers Kalifala Sidibé zu besichtigen, las ich von der imponierenden Meterzahl bemalter Kalikos mit großer Exaktheit geschriebene

²¹ Dorgelès, „Kalifala Sidibé peintre soudanais“ (Katalog), o. S.

²² Anon., „Kalifala Sidibé“, *Beaux-Arts* (November 1929), S. 22. Der Autor vermutet angesichts von malerischer Geschicklichkeit und Humor „eine weniger primitive Erziehung und ein weniger primitives Leben, als man behauptet“ („une éducation et une vie moins primitive qu'on ne l'affirme“).

²³ Dorgelès, »Kalifala Sidibé peintre soudanais« (Katalog), o.S.

²⁴ „poussé par le Dieu de sa tribu ou le Génie du vent, ce primitif a inventé la peinture!“ Ebd.

²⁵ Huisman, „La peinture nègre inconnue. Kalifala Sidibé“.

²⁶ Paul Ferdinand Schmidt, „Das Herz Europas“, in: *Sozialistische Monatshefte* (1930), S. 145–147, hier: S. 146.

²⁷ Die „Bauernmalerei“ in der Besprechung der Berliner Ausstellung: „Rundschau“, in: *Cicerone* 1 (1930), S. 83; Matisse: Paul Fierens, *Revue hebdomadaire* (9.11.1929), S. 234.

Global Art 1929: Kalifala Sidibé – Irene Albers

gegenwartsnahe Negergeschichten ab, mit dem Pinsel geschriebene, mit den Farben, die die Farben sind [...].“²⁸ Der Architekt und Theoretiker hebt das „Genie des Malers“ und „seine intuitiven Qualitäten als Plastiker“ hervor, um seinen Stil weniger zu primitivieren als auf einen hier über die „Rasse“ vermittelten asiatischen Einfluss zurückzuführen, „als sei er Angehöriger jener Völkerschaften (races), die über Arabien mit den Persern und den Hindus in Beziehungen standen“. Der als „dieser ungebildete Schwarze“ (ce nègre inculte) bezeichnete Maler wird am Ende vereinnahmt für die eigene Sache, für eine neue Wahrheit, die nicht mehr aus den Akademien kommt.²⁹ Vielleicht stellt sich Le Corbusier wie Huisman vor, dass die großformatigen Bilder des Afrikaners die ideale Dekoration für die Betonwände der neuen Architektur abgeben, eine Erneuerung der Kunst des Freskos, weshalb dieser wohl auch Fernand Léger für einen Katalogbeitrag angefragt hatte.³⁰

Neben dieser Inanspruchnahme von Sidibés Malerei durch die Vertreter des „esprit nouveau“ erscheinen auch Artikel von konservativen Kritikern, die sich weigern, das, was an das „Gekritzel eines europäischen Bauern erinnere“, als Kunst anzuerkennen und dem Maler empfehlen, erst einmal eine Kunstakademie zu besuchen.³¹ Einer der wenigen Zeitungsartikel, der das offizielle Narrativ infrage stellt und sich über Corbusiers Annahme einer stilistischen Verbindung nach Persien genauso lustig macht wie über die Behauptung, man habe es hier mit einem „nie Gesehenen“ zu tun, erscheint in der *Revue hebdomadaire* im November 1929. Der Autor bestreitet auch die These eines „besoin de copier la nature“, der hier gleichsam als Naturphänomen außerhalb jeder Kultur agiere, um schließlich – ohne kategoriale Projektionen geht es nicht – Sidibés Bilder als weniger realistisch denn surrealistisch zu charakterisieren, denn: „ce nègre croit à la magie de l’art“.³² Das kritische Fazit situiert das „Primitive“ in der europäischen Vergangenheit: „Es gibt keine Kinder mehr, die Schwarzen werden weiß (*blanchissent*) [...], und der letzte Primitive war unser Douanier Rousseau.“³³

Als Leiris’ Artikel über die Ausstellung im sechsten Heft von *Documents* erscheint, ist das diskursive Feld also schon bereitet. Einmal mehr zeigt sich, wie die „Kriegsmaschine“³⁴ *Documents* auf einen Widerspruch gegen den Konsens angelegt ist, wie die inverse „Ethnologisierung“³⁵ der Kunstkritik

²⁸ Le Corbusier, „Der Negermaler Kalifala Sidibé“, *Der Querschnitt* 9/12 (1929), S. 888; frz.: „Kalifala Sidibé“, *Omnibus* (1931), S. 32.

²⁹ Der Katalogtext ist wiedergegeben unter dem Titel „Le Corbusier et Kalifala“ in *L’intransigeant* vom 21.10.1929. Le Corbusier hat ihn auch publiziert in *Omnibus – Almanach auf das Jahr 1931*, S. 32 sowie in *Le Populaire* vom 24.10.1929 und in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Der Negermaler Kalifala Sidibé“, *Der Querschnitt* 9/12 (1929), S. 888, dort auch die erwähnte Abbildung des Malers vor seiner Hütte auf S. 890.

³⁰ Vgl. Huisman, „La peinture nègre inconnue. Kalifala Sidibé“. Dazu Serre de Talhouët, *Placé pour être utile*, S. 101 und S. 104 (Léger).

³¹ Z. B. Roland Elissa-Rhais, „Kalifala Sidibé peintre soudanais“, *Les annales coloniales* (17.10.1929) („gribouillages d’un paysan d’Europe“) und René-Jean, „Types nègres dans l’art d’aujourd’hui et de hier“, in: *Comœdia* (24.10.1929).

³² Anon., „Chronique artistique“, *La Revue hebdomadaire* (29.11.1929), S. 234–235, hier: S. 235.

³³ „Il n’y a plus d’enfants, les nègres blanchissent [...]; et le dernier des primitifs fut notre douanier Rousseau.“ „Chronique artistique“, S. 235.

³⁴ So der Ausdruck von Leiris („machine de guerre contre les idées reçues“) in „De Bataille l’Impossible à l’impossible Documents“ [1963], in: ders., *Brisées*, Paris 1966, S. 288–299, hier: S. 293.

³⁵ Dieser Begriff nach Klaus H. Kiefer, „Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses – Carl Einsteins Beitrag zu *Documents*“, in: Hubertus Gaßner (Hg.), *Elan vital oder Das Auge des Eros*, München und Bonn 1994, S.

den primitivistischen und kolonialrassistischen Diskurs aushebelt. Statt wie Ausstellungskatalog und Presse über die „race noire“ und ihre künstlerischen Fähigkeiten bzw. ihre „Naivität“ zu spekulieren, charakterisiert Leiris erst einmal seine Zeitgenossen und Leser mit genau diesen Konzepten: „Eingebildet und naiv, stellt sich die weiße Rasse vor, dass sie alleine auf der Welt ist, und maßt sich das Privileg der Intelligenz und der Zivilisation an.“³⁶ Die Hierarchisierung der Rassen (je dunkler, desto verachteter) sei eine „vollkommen arbiträre Klassifikation“, welche ökonomischen Motiven (bzw. materieller „Gier“) entspreche. Indem Leiris sich von einem rassistisch begründeten Interesse distanziert, für das „alles, was von den Schwarzen kommt, interessant ist“, kritisiert er die mediale Aufmerksamkeit auf den „schwarzen Maler“ und den Fokus auf die Hautfarbe des Malers. Der „sudanesischer Maler“, wie er ihn nennt, sei zudem alles andere als ein „präventiöser“ Autodidakt, der das kopiert, was er in Museen gesehen hat, vielmehr „haben seine Bilder einen anderen Charme“ als die ihm unterstellte „sogenannte naive Ungeschicklichkeit“ (*cette gaucherie soi-disant naïve*). Leiris verweigert die Reduktion auf eben die Kategorien, die Katalog und Presse in den Mittelpunkt gestellt haben, lenkt stattdessen den Blick auf die Sujets und die Malweise der Bilder. Dabei fügt er den vielfach hilflosen Versuchen, die Spezifik von Kalifala Sidibés Werk zu fassen, einen im Kontext von *Documents* naheliegenden Aspekt hinzu, wenn er die Bilder als „inspiriert von afrikanischer Folklore“ (*inspirés du folklore africain*) charakterisiert, Ästhetik an Ethnologie zurückverweist. Da das in *Documents* gleichzeitig mit der zeitgenössischen europäischen Kunst geschieht, wenn Carl Einstein über André Massons Totemismus oder Leiris über Alberto Giacomettis Fetischismus schreibt, handelt es sich um eine symmetrische Geste und eben nicht um eine Form von *othering*. „Afrikanische Folklore“ wird von Leiris erläutert: „Menschen und Tiere leben hier in einer wunderbaren Intimität. Das ist ganz und gar der Totemismus (*le plein totémisme*), die Abwesenheit des typisch menschlichen Hochmuts.“³⁷ Vielleicht denkt Leiris an die populären Sammlungen afrikanischer Märchen, darunter viele Tierfabeln, in Cendrars *Anthologie nègre* (Paris 1921) oder (für Westafrika) in Moussa Travélés *Proverbes et contes bambaras* (Paris 1923). „Folklore“ steht jedenfalls nicht für eine einfachere, rückständige oder „naive“ Weltansicht, sondern für eine andere Präsenz des „Wunderbaren“, hier in der Form einer Negation der Differenz zwischen dem Reich der Menschen und dem der Tiere. Dessen Aufwertung impliziert wie schon in Leiris' Okkultismus-Essays³⁸ eine Abwertung des mit der westlichen Moderne assoziierten Dualismus, der von „Hochmut“ zeugt. Damit hebt Leiris die Frage nach der Bedeutung der Bilder von Sidibé auf eine andere Ebene. Für ihn sind die Bilder Dokumente einer anderen (hier als Totemismus bezeichneten) Ontologie³⁹, einer anti-anthropozentrischen Beziehung zur Natur, in welcher der Mensch sich, wie in den Traktaten der Okkultisten, nicht über alle anderen Wesen erhebt. Analog zu Einstein postuliert Leiris darüber hinaus eine transformatorische Kraft, die das so verstandene Bild auf den Betrachter ausübt. Er versteht sie ganz wörtlich: „man wird wie diese primitiven Helden, welche für die Heirat die Wahl haben zwischen einer Frau, einem Baum, zwei oder drei Wieseln, einigen Büffeln und einer bestimmten Zahl von Füchsen ...“.⁴⁰ Die Bilder verwandeln ihren Betrachter, versetzen ihn in eine

90–103.

³⁶ Leiris, „Exposition Kalifala Sidibé“ (6, 1929), S. 343.

³⁷ Ebd.

³⁸ „Notes sur deux figures microcosmiques des XIVe et XVe siècles“, *Documents* 1 (1929), S. 48–52 und „À propos du Musée des sorciers“, *Documents* 1/2 (1929), S. 109–116.

³⁹ Siehe für diese Analyse des Totemismus Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris 2005, Kap. 7: „Du totémisme comme ontologie“.

⁴⁰ Leiris, „Exposition Kalifala Sidibé“, S. 343.

Global Art 1929: Kalifala Sidibé – Irene Albers

Welt, in der, wie Philippe Descola im Hinblick auf die Ontologie des Totemismus formuliert, „il existe une continuité morale et physique entre des groupes d’humains et des groupes de non-humains“,⁴¹ so dass die Ehe zwischen Menschen und Bäumen oder Tieren nicht nur möglich, sondern selbstverständlich erscheint. Wenn sich Leiris zugleich an das auch in „L’œil de l’ethnographe“ (*Documents* 7 [1930]) am Beispiel der Geschichte von „Little Black Sambo“ evozierte Genre der kolonialen „Nursery“-Geschichten erinnert fühlt, in dem „schwarze oder weiße Kinder Opfer der tausend Streiche werden, die ihnen zu Späßen aufgelegte Tiere (animaux facétieux) spielen“, betont er noch einmal die Verbindung mit der Vorstellungswelt des Kindes, auch, was das von ihm ausgewählte Bild *Serpent avalant un homme* angeht, mit kindlichen Albträumen. Diese Albträume werden hier zu transkulturellen Archetypen anthropologisiert, zur Quelle von (nicht mehr an die Institution Literatur gebundener) „Poesie“ erklärt. So kann Leiris sich in dem Bild aus Westafrika spiegeln, Verbindungen zwischen dem Imaginären der Anderen und sich selbst, zwischen fremden und eigenen Fremderfahrungen herstellen. Sidibés Bild komme dabei den „elementaren und schrecklichen Konstruktionen, welche [...] manchmal Spuren auf einem ganzen Leben zurücklassen“,⁴² so nah wie möglich. Auch wenn er hier nicht wie in den Beiträgen über Antoine Caron oder Joan Miró oder wie Einstein in seinem Arp-Essay in der ersten Person über sich selbst spricht, stellt er Sidibés menschenverschlingende Schlange den ambivalenten Bildern an die Seite, die ihn als Kind fasziniert haben.

Leiris’ kurzer Essay zu der Ausstellung mündet in die Erklärung seiner Vorliebe für kulturelle Vermischung, richtet sich somit gegen die in Katalog und Presse dominierende Präsentation des Malers als einem „reinen Afrikaner“, der keinen Kontakt zu europäischer Kultur hat. Der Verweis auf die ethnische Zugehörigkeit von Sidibé zu den Bambara impliziert eine „zusammengesetzte“ (composite) Identität im Spannungsfeld von Islamisierung, Kolonialisierung, autochthonen Traditionen. Am Ende reiht er Sidibé in die Tradition kultureller und ästhetischer Mischung ein, die von den römischen Sarkophagen über die alexandrinische Philosophie bis zu den Schwarzen aus Harlem reiche, aber auch die Bewohner von Feuerland einschließe, die sich europäische Hosen – Hinterlassenschaften von Schiffbrüchen – anziehen, so wie Kalifala Sidibé zuerst Jutesäcke und Markierungsfarben zweckentfremdet hat, um sich dann mit Leinwand und Farben die Malerei anzueignen. Für Leiris, das wird in diesem einzigen Artikel von *Documents* über eine wirklich zeitgenössische „Kunst der Anderen“ deutlich, bedeutet die „Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses“ eine lustvolle Verabschiedung eurozentrischer Mythen, Bedingung der Möglichkeit, dem „Anderen“ eine Zeitgenossenschaft und eigene Agency, sich die koloniale Kultur anzueignen, zuzugestehen.

Vorabversion aus dem Katalog *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930*

Der Text ist ein Auszug aus dem Buch von Irene Albers *Der diskrete Charme der Anthropologie - Michel Leiris' ethnologische Poetik*, erscheint: Konstanz University Press 2018.

⁴¹ Descola, *Par-delà nature et culture*, S. 250.

⁴² Leiris, „Exposition Kalifala Sidibé“, S. 343.

Primitivismen

Der Primitivismus mit seinen ästhetischen, philosophischen, anthropologischen und psychiatrischen Dimensionen ist bekanntermaßen ein intellektuelles Problem, dessen Erörterung als äußerst schwierig gilt, von seiner Repräsentation im Rahmen von Museumsausstellungen ganz zu schweigen. Wie sich an William Rubins 1984 im Museum of Modern Art gezeigter Ausstellung *Primitivismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts* – aber auch an einer Reihe nachfolgender Ausstellungen, die mit wechselndem Erfolg alternative Wege gingen – ablesen lässt, scheint der Primitivismus als explizites oder implizites Ausstellungsthema dazu verdammt, eine koloniale oder neokoloniale Unternehmung zu sein.¹ Diese Schwierigkeit legt den Gedanken nahe, dass die gegenwärtige Ära immer noch auf der Suche nach einer funktionalen Sprache ist, um ein historisches Phänomen zu adressieren, das vielleicht mehr als jedes andere die Abhängigkeit der westlichen bürgerlichen Moderne von ihrem Anderen entlarvt. Diese Abhängigkeit ist ebenso materiell (die Ausbeutung indigener Arbeitskraft und der natürlichen Ressourcen in den Kolonien) wie symbolisch (die Konstruktion des Primitiven als Antipode des Modernen und damit als Rechtfertigung für den Fortschritt). Diese Abhängigkeit ist so umfassend, dass auch die *Kritik* eben jener westlichen bürgerlichen Moderne gleichermaßen wohl oder übel den Reflexionen und Praktiken verhaftet bleibt, die ohne den europäischen Kontakt mit den nicht-europäischen Kulturen nicht denkbar wären. Nur in diesem Sinn kann der Primitivismus – ein weiter Begriff für diese Reflexionen und Praktiken, die auch künstlerischer Art sein können, sich aber nicht darauf beschränken – als eine Maschine der Kritik verstanden werden kann, die darauf abzielt, die *crise de l'esprit* (Paul Valéry) innerhalb der modernen Zivilisation zu verschärfen. Und diese Maschine erreichte wohl den Höhepunkt ihres Einflusses in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen als ihr primäres Angriffsziel – die Lebensformen und Werte der säkularen, industriell-kapitalistischen Gesellschaften Westeuropas – vor der Möglichkeit des totalen Zusammenbruchs stand.

Schematisch lassen sich zwei vorherrschende und parallel existierende Formen des primitivistischen Denkens in der Zwischenkriegszeit in Europa identifizieren und als *dialektisch* und *subversiv* beschreiben. Beide sind in hohem Maße Vorläufer des Surrealismus, der hier nicht bloß als eine Avantgardebewegung begriffen werden soll, die von Dichtern angestoßen wurde und denen dann die Künstler folgten, sondern als ein Milieu der kulturellen Formierung, das auf zeitgenössische Forschungen in Philosophie, Ethnologie, Psychoanalyse und Psychiatrie zurückgriff. Im Gegensatz zum modernistischen Primitivismus der Vorkriegszeit sahen die dialektischen und subversiven Primitivismen der späten 1920er und der 1930er Jahre ästhetische Belange (wie z. B. den Einfluss indigener Objekte auf die Künstler in den europäischen Großstädten) nicht als Selbstzweck an, sondern als Instrumente eines kritischen Denkens. Letzteres erblickte in der zeitgenössischen Krise

1 William Rubin (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. Prestel, München 1984. (*Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 Bände. Museum of Modern Art, New York 1984). Einige der exemplarischen Kritiken der MoMA-Ausstellung und ihrer naiv-universalistischen Programmatik sind wiederveröffentlicht worden in: Jack Flam (Hg.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles und London 2003. Jean-Hubert Martins Ausstellung *Magiciens de la Terre* (1989) im Centre Pompidou, die bekannteste Alternative zum „MoMA-Primitivismus“, ist ebenfalls vielfach kritisiert worden. Siehe Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la terre*, Éditions du Centre Pompidou und Musée National d'Art Moderne, Paris 1989. Zu jüngeren kritischen Reflexionen dieser Ausstellung im Kontext der globalen zeitgenössischen Kunst siehe Lucy Steeds (Hg.), *Making Art Global (Part 2): ‚Magiciens de la Terre‘ 1989* (Exhibition Histories), Walther König, Köln 2013.

Primitivismen – Joyce S. Cheng

eine Gelegenheit, die Fundamente des westlichen, nachaufklärerischen Humanismus zu demontieren, insbesondere seine Legitimierung der Vernunft als einziger Form, die autoritative Geltung beanspruchen kann. Zu diesem Zweck verliehen die dialektischen und subversiven Primitivismen

gerade solchen Erfahrungsweisen epistemologische Autorität, die traditionellerweise als das Andere der Vernunft betrachtet wurden: Kindheit, Träume, Halluzinationen, Trancezustände und Wahnsinn. Vom Prosaischen bis zum Pathologischen reichend, ist diesen Erfahrungsweisen die Passivität des individuellen Subjekts gemeinsam. Um diese Zustände der *Entsubjektivierung* zu theoretisieren, erachteten es sowohl die dialektischen wie die subversiven Primitivismen paradoxerweise für notwendig, Figuren des Primitiven als spekulative *Ersatzsubjekte* heraufzubeschwören: den Bauern, das Kind, den Höhlenbewohner, den Schizophrenen. Allein schon diese schiere Vielfalt verdeutlicht, dass der Primitive allein in Form von Figuren existiert, denen die weißen, bürgerlichen, männlichen Theoretiker beider Primitivismen einen privilegierten Zugang zu Zuständen der Alterität zuschrieben.²

Die beiden Primitivismen der Zwischenkriegszeit verfolgten nichtsdestotrotz unterschiedliche Strategien als Mittel zur Verwirklichung ihres gemeinsamen kritischen Projekts. Für diejenigen, die sich im dialektischen Primitivismus übten, wie die surrealistischen Dichter um André Breton, bestand die Entlarvung der künstlichen Normativität der modernen Subjektivität darin, den Abstand zwischen logischem und „prälogischem“ Denken zu verkleinern. Die Einheit der beiden ist keineswegs die exklusive Eigenschaft „primitiver Völker“, wie Lévy-Bruhl argumentierte, sie ist vielmehr das Hauptmerkmal des poetischen Geistes. Im Reich der Dichtung, einem bevorzugten Medium des Surrealismus, ist die „*mentalité primitive*“ keine Abweichung, sondern die Norm, in der „das Logische und das Prälogische nicht übereinander geschichtet und gleichzeitig getrennt voneinander [ist] wie das Öl und das Wasser in einem Gefäß. Beide durchdringen einander vielmehr gegenseitig, und das Ergebnis ist ein Gemisch [...]“³ Für den dialektischen Primitivismus war die „*mentalité primitive*“ immer schon eine „*raison primitive*“, oder einfach generell poetisches Denken.⁴ Insofern die „*raison primitive*“ darin besteht, die Repräsentation mit der *Präsenz* zu vereinen, neigt sie dem Bild zu, bei dem „der Unterschied zwischen den eingebildeten Wesen und den wirklichen [...] noch so spürbar sein [kann]“, aber doch keine besondere Rolle spielt.⁵ Bretons Behauptung „Das Auge lebt im Urzustand“ rechtfertigte auch die Einbeziehung der visuellen Künste in die Bewegung,

2 Um Olivier Leroy (1927) zu zitieren, ist sich selbst Lévy-Bruhl „bewusst, dass der Begriff ‚Primitiver‘ unangemessen ist, aber er hält ihn für unverzichtbar. Mit dieser Behauptung deutet der Autor [von *La mentalité primitive*] zweifellos an, dass kein Volk faktisch als primitiv bezeichnet werden kann, was offensichtlich ist...“ Olivier Leroy, *La raison primitive: essai de réfutation de la théorie du prélogisme*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris 1927, S. 16.

3 Lucien Lévy-Bruhl, *Das Denken der Naturvölker*, Braumüller, Leipzig 1921, S. 84. (*Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, F. Alcan, Paris 1912).

4 *La raison primitive* lautet der Titel eines Buches des Ökonomen Olivier Leroy aus dem Jahr 1927, der Lévy-Bruhls Auffassung einer „*mentalité primitive*“ zurückweist. 1932 führten die Surrealisten Lévy-Bruhl in einer Buchempfehlungsliste unter der Spalte „Nicht Lesen“ auf („Lisez – Ne lisez pas“, in: José Pierre (Hg.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922–1969*, Bd. I, Le terrain vague, Paris 1980, S. 202). Wenig später verurteilte Jules Monnerot den Rassismus des Ethnologen: Jules Monnerot: „À partir de quelques traits particulières à la mentalité civilisée,“ in: *Le surréalisme au service de la révolution*, No. 5 (1933), S. 35–37. Zu Bretons Kenntnisnahme von Leroy, siehe André Breton, „Incidences de ‚l’autre dans l’autre‘“, in: *Oeuvres complètes, IV*, herausgegeben von Marguerite Bonnet, Gallimard, Paris 2008, S. 897.

5 André Breton, „Der Surrealismus und die Malerei“, in: Günter Metken: *Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente*, Reclam, Stuttgart 1976, S. 273–305, S. 274 („Le Surréalisme et la peinture“, in: *La Révolution Surréaliste* 4 (Juli 1925), S. 26–30; 6 (März 1926), S. 30–32; 7 (Juni 1926), S. 4–6.

Primitivismen – Joyce S. Cheng

unabhängig vom Medium. Mehr noch, sie kündigte die schließlich erfolgte Übernahme von Magie und Mythos (für die zeitgenössischen Ethnologen Synonyme für das „Primitive“) als konzeptionelle Paradigmen für die Kunst an, die dazu dienten, die Kluft zwischen den Werken von großstädtischen Künstlern und von Stammeskünstlern, von gelernten und von ungelernten sowie von gesunden und von in der Psychiatrie lebenden Künstlern zu verringern.⁶

Der subversive Primitivismus wandte eine andere Strategie an. Anstatt die Lücke zwischen dem Primitiven/Wilden/Prälogischen einerseits und dem Modernen/Zivilisierten/Logischen andererseits zu schließen, zielte er darauf ab, diese manichäische Trennung zu verschärfen, um den Primitiven zum transgressiven „Gespenst“ eines para-revolutionären Imaginären zu machen. In diesem Imaginären sind die Figuren des Primitiven notwendigerweise „subversive Formen, [...] niedere Formen der Heterogenität, die sich in Hinblick auf den Kampf gegen die souveränen Formen verändert haben. Die Eigengesetzlichkeit der subversiven Formen erfordert, daß das, was niedrig ist, erhöht und das, was hoch ist, erniedrigt werden soll.“⁷ Die barbarischen Gallier gegen die disziplinierten Griechen, die verrückten Azteken gegen die konservativen Mayas, das sadistisch-destruktive Kind gegen den zivilisierten Erwachsenen: Wenn solche extremen Polaritäten sich in den Schriften des Philosophen Georges Bataille zuhauf finden, dann deshalb, weil die führende Figur der heterodoxen Surrealisten annahm, dass „ein gespenstischer Inhalt als solcher wahrhaft nur existiert [...], wenn das Milieu, in dem er vorkommt, sich selbst durch seine Intoleranz ihm gegenüber als einem Verbrechen definiert.“⁸ Auf das Risiko der Erniedrigung des Anderen hin muss der erste Begriff jeder manichäischen Paarung ausgeschlossen und unangepasst bleiben, um seinen *heterogenen* Charakter in Bezug auf eine soziale Ordnung zu erhalten, die als *homogen* und Anpassung erzwingend angesehen wird. Wenn der dialektische Primitivismus den Primitiven von seinen rhetorischen Antipoden ununterscheidbar zu machen suchte, während er bestimmte Assimilationsmodelle als kolonialistisch verwarf (z. B. die Kolonialausstellung von 1931, gegen die die Surrealisten protestierten), konzipierte der subversive Primitivismus den Primitiven als ganz Anderen gegenüber den Systemen der Repräsentation (Sprache, Gegenständlichkeit, usw.) und sprach sich deshalb für einen *Materialismus* aus, der „die direkte, *jeden Idealismus* ausschließende Interpretation roher Erscheinungen bezeichnet“, in Abwesenheit jeder symbolischen Vermittlung.⁹

Bis zu welchem Grad der subversive Primitivismus die Repräsentation vollständig umgehen konnte, war Gegenstand der Auseinandersetzung zwischen den beiden kritischen Primitivismen.¹⁰ Ein

6 Ebd., S. 273.

7 Georges Bataille, „Die psychologische Struktur des Faschismus“, in: ders., *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*. Herausgegeben von Elisabeth Lenk, Matthes & Seitz, München 1978, S. 7–43, S. 40.

8 Georges Bataille, „The Pineal Eye“, in: Allan Stoekl (Hg.), *Visions of Excess, 1927-1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985, S. 79–90, S. 81. Der Band enthält mehrere Texte Batailles zum Primitivismus, die im Original in der Zeitschrift *Documents* veröffentlicht wurden. Siehe auch Georges Bataille, „Das verschwundene Amerika“, übers. von Erwin Stegentrift, in: Constantin von Barloewen, Hg., *Kulturgeschichte und Modernität Lateinamerikas – Technologie und Kultur im andinen Raum*, Matthes & Seitz, München 1992, S. 211–216 („L'Amérique disparue“, in: *Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts: L'art précolombien* (1928), S. 5-14); Georges Bataille, „L'art primitif“, in: *Documents*, zweiter Jahrgang, no. 7 (1930), S. 391–397.

9 Georges Bataille, „Materialismus“, in: *Kritisches Wörterbuch*. Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u.a. Herausgegeben und übersetzt von Rainer Maria Kiesow und Henning Schmidgen. Merve Verlag, Berlin 2005, S. 12–13, S. 13, Hervorhebung im Original („Matérialisme“, in: *Documents*, no. 3 (1929), S. 170).

10 Siehe vor allem Bretons Kritik an Bataille in: André Breton, „Zweites Manifest des Surrealismus“, in:

Primitivismen – Joyce S. Cheng

weiterer wichtiger Punkt berührt die Frage des Sozialen. Für den dialektischen Primitivismus eröffnet die aktive Einbeziehung des Marginalisierten die Möglichkeit, dass die durchlässigen Sphären der Dichtung und der Künste eine symbolische Transformation bewirken können, die mit der Zeit auch zu sozialen Veränderungen führen würde. Für den subversiven Primitivismus hingegen, der das Soziale mit Herrschaft und ökonomischer Ausbeutung gleichsetzt, bedeutet die Assimilation des Primitiven – nämlich es mittels einer Hegelschen Dialektik rational und wirklich werden zu lassen – es zu neutralisieren und seiner „gespenstischen Bestimmung, seiner freien Falschheit“ zu berauben.¹¹ Weil es auf diese Fragen keine einfachen Antworten gibt, führten die dialektische und die subversive Spielart des Primitivismus, trotz gelegentlicher Animositäten, über die 1920er und 1930er Jahre hinweg einen produktiven Dialog. Aus dem gleichen Grund ließen sich viele Denker der Zwischenkriegszeit (z. B. Michel Leiris oder Carl Einstein) leicht dem einen wie dem anderen Modus des kritischen Denkens zuschlagen. In der heutigen Ära, in der die Kunstinstitutionen in den Metropolen Europas, Nordamerikas und ihrer Satellitenregionen danach streben, inklusiv zu sein, bei gleichzeitigem Argwohn gegenüber der Gewalt der Assimilation, bleiben die Kernthemen der kritischen Primitivismen genauso aktuell wie sie es ca. 1930 waren.

Joyce S. Cheng

Aus dem Englischen von Philipp Albers

Vorabversion aus dem Katalog „Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930“

André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 49–101.

¹¹ Hier bezieht sich Bataille auf die Eingliederung des Mythos in die Wissenschaft. Bataille, „The Pineal Eye“, S. 81.

Formalismus

Als wissenschaftliche Analyse der immanenten Eigenschaften von Kunst behauptete sich der Formalismus um 1900 mit den Arbeiten von Alois Riegl, Heinrich Wölfflin und dem Bildhauer Adolf von Hildebrand (letzterer als Verbreiter eines Formalismus, den der mit ihm befreundete Philosoph Konrad Fiedler in den 1880er Jahren entwickelt hatte). Es handelte sich dabei keineswegs um einen strengen, theoriefeindlichen Ästhetizismus; vielmehr waren die Methoden des Formalismus von der (neukantianischen) Wahrnehmungspsychologie (Hermann von Helmholtz, Johann Friedrich Herbart oder Theodor Lipps) sowie von der Lebensphilosophie und Phänomenologie geprägt.¹ Der Formalismus zielte darauf, den Positivismus, den die Kunstgeschichte von der Geschichtswissenschaft übernommen hatte, zu überwinden und die damals grassierende sentimentale Ästhetik des Kunstgenusses wissenschaftlich zu fundieren. Erst mit diesem neuen Ansatz begründete sich die Kunstgeschichte als eigene Disziplin, d. h. als mehr oder weniger klar umrissenes wissenschaftliches Teilgebiet, das sich der Institutionalisierung von Kunst als einem Erkenntnisobjekt widmete. Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), ein Buch, das zu einer Art Bibel des Formalismus avancierte, versuchte in diesem Sinn, die Kunstgeschichte als autonome *Wissenschaft des Sehens* zu profilieren. Indem es „eine intuitive Erfassung des Kunstwerks mit Wilhelm Diltheys Bemühungen verband, diesem phänomenologischen Ansatz Stringenz zu verleihen und es in ein disziplinären Rahmen zu integrieren“, wurde der Auftrag der Kunstgeschichte als ein wissenschaftlicher, jedoch zugleich auch als eminent pädagogischer und politischer bestimmt.²

Die Abkehr von den positivistischen und historistischen Paradigmen der vorhergehenden Epoche beschränkte sich als solche nicht ausschließlich auf die Kunstgeschichte. Formalistische Ansätze entstanden zur Jahrhundertwende in unterschiedlichen intellektuellen Feldern, die sich in einem geteilten Empfinden von Instabilität, von wissenstheoretischer und politischer Krise kreuzten, die ihre jeweiligen Formbegriffe entweder zu begrenzen oder zu erweitern suchten. Letzteres gilt beispielsweise für die Semiologie von Ferdinand de Saussure, für seinen „linguistischen Formalismus“, der ein Verständnis von Sprache als einem grundlegend instabilen, ständig in Veränderung begriffenen System dynamischer Formen (Zeichen) einführte;³ ebenso für Ernst Machs Wissenschaftsphilosophie, die die Newton'sche Physik zu einer Ökonomie psychischer Funktionen umformulierte und den positivistischen Wissensapparat in eine Krise stürzte;⁴ und für Sigmund Freud, einen einstigen Bewunderer Machs, dessen psychoanalytische Methode das Subjekt in ein topologisches Modell dynamischer Formen und konfliktueller Beziehungen zwischen heterogenen Instanzen (Es, Ich, Über-Ich etc.) dezentralisierte. Der Begriff des Unbewussten war hierbei ausdrücklich als „Kränkung des menschlichen Narzißismus“, d.h. des Anthropozentrismus „seines“

¹ Einen Überblick über die Beiträge der psychologischen Ästhetik zum Formalismus bieten z.B. Michael Hatt und Charlotte Klonk, „Formalism: Heinrich Wölfflin and Alois Riegl“, in: *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester University Press, Manchester 2006, S. 65-95.

² Evonne Levy, „Wölfflin's Principles of Art History (1915-2015). A Prolegomenon to its Second Century“, in: Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Styles in Early Modern Art*, hrsg. v. Evonne Levy und Tristan Weddigen, The Getty Research Institute, Los Angeles 2015, S. 20.

³ Eine Lesart von Saussure, die die Bedeutung der strukturellen *Dynamik* in seiner Theorie gegenüber manch allzu starren, vom Erfolg des Strukturalismus in Kultur und Medien der 1960er Jahre begünstigten Interpretationen hervorhebt, bietet Johannes Fehr in „Saussure zwischen Linguistik und Semiologie. Ein einleitender Kommentar“, in: *Ferdinand de Saussure, Linguistik und Semiologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, S. 17-226.

⁴ Z.B. Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1922), Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt 1965.

Formalismus – Jenny Nachtigall

Denkens konzipiert.⁵ Die Haltung der Kunstgeschichte gegenüber den epistemologischen und politischen Kampffeldern der Moderne war dagegen alles andere als ikonoklastisch. Sie wollte reformieren, nicht revolutionieren, und blieb in ihrem Anspruch tief von einem, im deutschen Kulturdiskurs der Vorkriegszeit wurzelnden, bürgerlichen Humanismus geprägt. Es sind gerade die Beschränkungen dieses Diskurses gegen die sich Carl Einsteins dissidenter Formalismus – neben einer Vielzahl nicht-disziplinärer Deviationen innerhalb der Kunst und Theorie der Zwischenkriegszeit – richtete. Er mobilisierte die instabilen, dynamischen, (zer)störenden Formen des Formalismus gegen dessen (kunsthistorische) Pazifizierung.

Wölfflins Credo, „Sehen zu lernen“, war in diesem Sinne Teil einer breiteren gesellschaftlichen Strömung, die sich in Reaktion auf die Anfänge des modernen Konsumkapitalismus konstituierte und sich um die Jahrhundertwende in verschiedenen Bereichen des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens niederschlug. Unter dem Etikett einer Krise der *Kultur* (anstelle etwa einer Krise des *materiellen Lebens*) äußerte sich in ihr eine geteilte Sorge um den Verlust einer (vorkapitalistischen) Einheit von Form inmitten der Fragmentierung und Beschleunigung, die die kapitalistische Moderne kennzeichnete (Ferdinand Tönnies brachte dies beispielhaft in seiner Gegenüberstellung von *Gemeinschaft und Gesellschaft* zum Ausdruck).⁶ Auch Wölfflins Schule des Sehens verstand sich in diesem Zusammenhang nicht lediglich als wissenschaftliches Unternehmen, mit dem das Studium der Kunst akademisch gefestigt werden sollte. Sie war zugleich als Vermittlung geistig-seelischer Werte konzipiert, die den vereinzeln und spezialisierenden Effekten der Industrialisierung und der verschärften Kommerzialisierung der visuellen Sphäre entgegenwirken sollte.⁷ Der Aufstieg der modernen Massenkultur war, mit anderen Worten, in die „kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ von vornherein eingeschrieben. In Opposition zu der wachsenden Ökonomisierung von Form als einer flüchtigen Figur der „Mode“, strebte der Formalismus nach der Einheit und Stabilität des vorkapitalistischen Typs von Form – nach „Stil“ – im Moment seines endgültigen Verschwindens.⁸ Wölfflins etwas lakonische Bemerkung, es sei „Aufgabe der wissenschaftlichen Kunstgeschichte, wenigstens den Begriff eines derartig einheitlichen Sehens lebendig zu erhalten, das verwirrende Durcheinander zu überwinden und das Auge in ein festes und klares Verhältnis zur Sichtbarkeit zu bringen“, lässt erkennen, in welchem Maß der akademische Formalismus ein romantischer Antikapitalismus war: ein am historischen Beispiel der klassischen europäischen Kultur orientierter Idealismus, ein humanistisches Modell bürgerlicher *Bildung*.⁹

Paradoxerweise waren es aber gerade dieses auf die Kunst projizierte Begehren nach Einheit und ihre Erhebung zu einem der letzten Bollwerke des „Stils“, die zur Vergegenständlichung der Kunst als einem von seinem gesellschaftlichen Umfeld isolierten Objekt beigetragen haben – und damit zum Zerfall des Stils in die Splittergestalt der Mode. Im Kreis einer „gated community“, die ein verlorenes idealisiertes Gleichgewicht künstlich am Leben erhielt, wurde künstlerische Form von allem

⁵ Sigmund Freud, „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, in: *Gesammelte Werke*, Band XII, Werke aus den Jahren 1917-1920, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2006, S. 1-12.

⁶ Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2010.

⁷ Vgl. Daniel Adler, „Painterly Politics: Wölfflin, Formalism and German Academic Culture, 1895-1915“, *Art History*, Nr. 27 (2004), S. 431-456, und Mark Jarzombek, „De-Scribing the Language of Lookin: Wölfflin and the History of Aesthetic Experientialism“, *Assemblage*, Nr. 23 (1994), S. 28-69.

⁸ Zur Rolle der Massenkultur für die Entstehung des Formalismus und zur Debatte um Stil vs. Mode siehe Frederic J. Schwartz, „Fashion. Concepts of Style in Wölfflin and Adorno“, in: *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany*, Yale University Press, New Haven 2005, S. 1-35.

⁹ Heinrich Wölfflin, *Grundbegriffe der Kunstgeschichte*, Bruckmann, München 1917, S. X.

Formalismus – Jenny Nachtigall

abgetrennt, das sie bedingte und ihr vorausging. Das Resultat war eine durch und durch kapitalistische Fetischierung.¹⁰ Insofern als die Ökonomisierung von Form, der sich der Formalismus entgegenstellte, ein blinder Fleck seiner Theoriebildung blieb, war dieses perverse Umschlagen „unausweichlich“: Die Folgen dieser Ökonomisierung konnten bedauert werden, während ihre Ursachen unhinterfragt bleiben mussten. Oft wurde hervorgehoben, dass es Wölfflins Formalismus an einer Theorie des historischen Wandels mangelt.¹¹ Er bietet genaue Beschreibungen von Veränderungen, die stattgefunden haben, man erfährt jedoch nie genau, warum es überhaupt dazu kam. Die unausgesprochene Prämisse einer linear fortschreitenden Entwicklung, die Wölfflins Perspektive – so wie diejenige vieler anderer bürgerlicher Intellektueller dieser Zeit – zugrunde lag, ist die des Kapitalismus als Naturgeschichte: eines unausweichlichen evolutionären Prozesses, dessen unerwünschte Konsequenzen nur als tragisch bedauert werden konnten.¹²

Während diesem Denken die Vergangenheit als ein verlorenes Ideal von Form erschien, war sie für Carl Einstein (der in Berlin bei Wölfflin studiert, aber nie abgeschlossen hatte) und für die heterodoxe Kunsthistorikerin Lu Märten (eine Autodidaktin) keine in sich geschlossene Entität, deren Desintegration betrauert werden müsse. Die Vergangenheit war ein umkämpftes Terrain und musste für die Gegenwart immer wieder aufs Neue besetzt werden. Die dissidenten, nicht-disziplinären Formalisten von Einstein und Märten entstanden zwar aus denselben Debatten um die Krise der Kultur in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, sie waren jedoch nicht tragisch. So unternahm Märten in ihrem Buch *Wesen und Veränderungen der Formen / Künste* (1924), den groß angelegten Versuch einer materialistischen, von Ethnologie, Lebensphilosophie und den Schriften Karl Marx' geprägten Ästhetik. Nach ihrer Überzeugung war die Einhegung der Kunst in einer getrennten gesellschaftlichen Sphäre in Abhängigkeit von der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft entstanden und daher zwingend selbst historischem Wandel unterworfen.¹³ Der Kapitalismus und seine „Gesetze“ der Trennung seien alles andere als natürlich, und das gleiche müsse für die Gesetze des Formalismus gelten. Märten's anthropologischer Materialismus zielte demzufolge auf eine „klassenlose Form“. Er entwarf eine radikal enthierarchisierte und nichtlineare Theorie und Geschichte von Form, in deren Mittelpunkt die originäre Produktion gemeinschaftlichen Schaffens (im Unterschied zur Lohnarbeit) stand. Die klassenlose Form in diesem Sinn war spekulative Gestalt einer künftigen Gemeinschaft, deren erste Vorzeichen Märten in den Proletkult-Tendenzen ihrer Zeit erkannte.¹⁴ Nur ein Jahr zuvor hatte Ernst Cassirer den ersten Band seiner *Philosophie der symbolischen Formen* (1923, 1925, 1929) veröffentlicht, der sich sowohl gegen die verengte neukantianische Auffassung *a priori* gegebener Formen richtete als auch gegen die Innerlichkeit der Phänomenologie. Cassirer entwickelte demgegenüber einen horizontalisierten Formbegriff (bei ihm: Symbol), der sich nicht, wie bei den Neukantianern, auf die Vernunft beschränkte, sondern alle Bereiche der menschlichen Existenz umfasste. Die Funktion des Mythos und dessen Verhältnis zur menschlichen Befähigung des Symbolschaffens nahmen in Cassirer's Symbolismus eine besondere Rolle ein.¹⁵

¹⁰ Kerstin Stakemeier argumentiert daran anknüpfend, dass der Formalismus eine Fundamentalontologie der natürlichen Formen in eine epistemische Ontologie der gesellschaftlichen Formen übertrug: Kerstin Stakemeier, *Entgrenzter Formalismus. Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, b-books, Berlin 2017, S. 18.

¹¹ Schwartz, „Fashion“, wie Anm. 8, S. 23.

¹² Georg Simmel, „Der Begriff und die Tragödie der Kultur“, (1923), Nachdruck in: *Philosophische Kultur: Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, Wagenbach, Berlin 1998, S. 195-219.

¹³ Lu Märten, *Wesen und Veränderung der Formen/Künste. Resultate historisch-materialistischer Untersuchungen*, Taifun Verlag, Frankfurt am Main 1924.

¹⁴ Ebenda, S. 279.

¹⁵ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 2. Teil: „Das mythische Denken“ (1925), Meiner, Hamburg 2010.

Formalismus – Jenny Nachtigall

Auch Carl Einstein wollte den gesellschaftlichen Index der Form, ihre Eingebundenheit in „menschliches Handeln und Geschichte“, denen Kunstgeschichte, Philosophie und Wissenschaft sie allmählich enthoben hatten, wieder zu einem Teil des Gesamtbilds machen.¹⁶ Mit Märtens teilte er eine marxistische Perspektive auf die Klassenverhältnisse der Form, gegenüber denen die Kunstgeschichte blind war. Stil bezeichnete er dementsprechend als „Machtausdruck einer herrschenden Gruppe“. ¹⁷ Er war jedoch Cassirer darin näher, dass er den Akzent auf den kultischen (nicht den handwerklichen) Aspekt der Gemeinschaftlichkeit von Form setzte. Zwar spielten wie in Märtens auch in seiner Neufassung des Formalismus Ethnologie und Lebensphilosophie eine wesentliche Rolle. Mach und Freud waren aber gleichermaßen zentral für die Rolle, die den entindividualisierenden und entgrenzenden Prozessen der Halluzination, des Animismus und Funktionalismus in Hinblick auf die immanente Zersetzung und Auflösung der modernen europäischen Formen von Subjektivität und Wissen zukam.¹⁸ Den formalistischen Idealismus, der „Form aus der Form“ ableitete, betrachtete Einstein nicht nur als ein epistemologisches Problem, insofern als das rein kunstimmanente Erfassen der Form sich ihm als vollkommen tautologisch darstellte.¹⁹ Es war ein zutiefst politisches Problem: Durch die Naturalisierung des modernen Separatismus der Kunst war solch „ästhetische auffassung [...] charakteristisch für die kapitalistische epoche“ und die Politik ihres (Nord-)Europäischen nationalen Kerns.²⁰ Für Einstein und Märtens war der akademische Formalismus eine Spielart des kapitalistischen Fetischismus, der den modernen Exzeptionalismus der Kunst naturalisierte. Für Cassirer begrenzte der neukantianische Formalismus den Radius menschlicher Kultur unzulässig auf die Wissenschaft. Die Isolierung der Form aus ihrer gesellschaftlichen und geschichtlichen Einbettung betrachtete Einstein als Kennzeichen eines „ästhetischen Annexionismus“, d. h. einer Ausweitung des Kolonialismus innerhalb des Bereichs von Kultur.²¹ Der akademische Formalismus war, mit anderen Worten, nur ein anderer Name für einen „kapitalistischen Formalismus“, für eine Kunstgeschichte, deren Ambitionen hinsichtlich der Konstituierung und Bewahrung einer autonomen Kunst in den Horizont des Kapitalismus als Naturgeschichte eingeschrieben waren.

Die Dezentrierung der nordeuropäischen (d. h. kapitalistischen und kolonialen) Prämissen des akademischen Formalismus war jedoch nicht auf die Arbeit von Einstein und Märtens beschränkt. Sie war Teil eines größeren Netzwerks dissidenter und erweiterter Formalismen, die im Europa der Zwischenkriegszeit in unterschiedlichen intellektuellen Feldern entstanden: Dazu gehörten u. a. die Prager Szene um den Devětsil (die Märtens Arbeit weiterentwickelte) wie auch der Pariser Kreis um Georges Bataille (mit dem Einstein die Zeitschrift *Documents* herausgab); außerdem umfasste es Cassirers Philosophie der symbolischen Formen sowie die semiotische Neufassung des russischen Formalismus und der Saussure'schen Linguistik durch Roman Jakobson und Jan Mukařovský im Prager Linguistischen Kreis der 1920er und 30er Jahre (entwickelt im engen Austausch mit Schriftstellern und Künstlerinnen). Bei den Genannten handelt es sich um nur einen kleinen Ausschnitt aus dem weitläufigen Netzwerk von Formalismen im Europa der Zwischenkriegszeit. Das

¹⁶ Carl Einstein, „Das Transvisuelle. Fiktion. Ästhetizismus. Individualismus und Imagination“, in *Werke*, Band 4, Fannei und Walz, Berlin 1992, S. 352.

¹⁷ Carl Einstein, „Halluzination und Bewußtsein. Geschichtsprozesse und Kunstwerk. Methode der Kunstgeschichte, Bildoptik, Sehen, Utopie und Kunst. Stil“, ebenda, S. 396.

¹⁸ Eine andere Zugänge zu dieser Thematik siehe Sebastian Zeidler, *Form as Revolt. Carl Einstein and the Ground of Art*, Cornell University Press, Ithaca 2016; Devin Fore, „A Necrologue of the Ego: Carl Einstein's Autobiography, Bebuquin II“, in: *Realism after Modernism*, MIT Press, Cambridge 2012, S. 187-242; und Georges Didi-Huberman, „'Picture = Rupture': Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein“, in: *Papers of Surrealism* 7 (2007), S. 1-25.

¹⁹ Einstein, „Das Transvisuelle“, *Werke*, 4, S. 352.

²⁰ Einstein, „Halluzination und Bewußtsein“, *Werke*, 4, S. 395.

²¹ Einstein, „Stil und Bildwirkung. Betrachter, Entwertung des Motivs...“, *Werke* 4, S. 418.

komplexe und erweiterte Formverständnis, das ihnen zugrunde lag, ging nach dem Zweiten Weltkrieg weitgehend verloren, als Clement Greenberg – einst ein orthodoxer Marxist, der zu einem Konservativen wurde – den Formalismusdiskurs in der Kunstgeschichte zu bestimmen begann. Greenberg wurde letztlich zu der negativen Projektionsfläche, von der die nachfolgende Generation ihren Formalismus fortlaufend zu distanzieren suchte.²² Das Verhältnis zwischen künstlerischer Form und Massenkultur (zweifellos zum Nachteil letzterer), das noch im Mittelpunkt von Greenbergs Texten für die trotzkistische *Partisan Review* aus den späten 1930er Jahren und frühen 40er Jahren stand, war noch erkennbar von den kulturkritischen Debatten der Zwischenkriegszeit geprägt.²³ Nach dem verlorenen Kampf gegen den Faschismus wurde sein romantischer Antikapitalismus von einem starren Kantianismus abgelöst, der sich der Bewahrung der europäischen Aufklärungsideale von Freiheit und Autonomie verschrieb und den Formalismus dafür in die Pflicht nahm.²⁴ Der anhaltend schlechte Ruf des Formalismus verdankt sich nicht zuletzt dieser begrenzten Version. Die Arbeit von Einstein und Märten ist exemplarisch dafür, dass es auch *andere* gibt, die sich für die Gegenwart aktivieren lassen.

Aus dem Englischen von Herwig Engelmann

Vorabversion aus dem Katalog „Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930“

²² Beispielhaft hierfür sind Rosalind E. Krauss, „A Voyage on the North Sea“, in: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999, und Yve-Alain Bois, „Whose Formalism?“, *The Art Bulletin*, Bd. 78, Nr. 1 (März 1996), S. 9-12.

²³ Der Aufsatz „Avant-garde and Kitsch“, mit dem Greenberg seinen Ruf als Kritiker begründete, erschien 1939 in der *Partisan Review*. Nachdruck in Charles Harrison, Paul Woods (Hrsg.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden 2003.

²⁴ Vgl. Clement Greenberg, „Modernist Painting“ (1961), in: *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4, *Modernism with a Vengeance 1957-1969*, hrsg. v. John O’Brian, Chicago University Press, Chicago 1995, S. 85-93.

Autonomie

„Kg [Kunstgeschichte, d. V.] als Geschichte eines ästhetischen Phänomens betreiben heißt K [Kunst, d. V.] von vorneherein in eine späte Definition versperren – deren geschichtliche Geltung und Existenz nur sehr kurz ist.“¹ Die Autonomie der Kunst, die sich in ihrer modernen Form zum bürgerlichen Ideal auswuchs, reichte, wie Carl Einstein bemerkte, nicht über dieses Ideal hinaus. Als nur ästhetische Autonomie blieb sie gesellschaftlich ornamental. Philosophisch selbst im deutschen Idealismus lediglich als vereinzeldes Durchgangsstadium des menschlichen Geistes verstanden, bleibt die moderne Autonomie in der Kunst ebenso eingeschlossen wie diese in ihr. Autonomie ist eine bürgerliche Beschränkungsformel ästhetischer Freiheit. Sie ist (nur als) Schein, in Karl Marx' Worten: die „Ausbildung der Illusion dieser (bürgerlichen) Klasse über sich selbst“.² Ihre ästhetische Etablierung im Jenseits von Arbeit und Nutzen verdammt die Autonomie selbst noch bei Friedrich Schiller, einem ihrer größten Apologeten, dazu, nicht „Freiheit in der Tat, sondern Freiheit in der Erscheinung, Autonomie in der Erscheinung“ zu sein.³ Der modernen Autonomie fehlt letztlich das Leben. Ihre Funktion bleibt körperlos und damit ebenso vergeistigt wie letztlich eingebildet. Auch die Etablierung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin, die sich an der In-Wert-Setzung des Ästhetischen im Übergang zum 20. Jahrhundert beteiligte, ließ die Kunst ohne Leben. Die Kunstgeschichte, von Arnold Hauser als „Veranstaltung“⁴ der Objekte ästhetischer Produktion, als Agentin der Stillstellung identifiziert, isolierte die Kunst in einem fragwürdigen Exzeptionalismus. Autonomie wurde als Format der sozialen Entfremdung der Kunst stabilisiert. So betont auch Einstein, dass Kunstgeschichte – nicht mehr als „eine Summe von Objekten“ – es versäume „zu untersuchen, welche Funktion diese verschiedenen KWs jeweils ausübten, welchen bestimmten Sinn sie besaßen.“⁵ Kunstgeschichte beendet das Leben der Kunst ebenso wie das Leben derjenigen, die auf sie blicken. Die isolierende Betrachtung der Werke verbleibt in einer fortgesetzten Wiederholung von deren Degradierung zu Anschauungsobjekten einer ungelebten Freiheit. Die bürgerliche Kunst entwickelte sich zur Kapitalisierung einer toten Autonomie ästhetischer Selbstvergewisserung. Doch erst im Nachklang des Zweiten Weltkriegs, in den bürgerlichen Versuchen, sich von den Faschisierungen der Moderne zu distanzieren, wurde das Ideal der Autonomie affirmativ inthronisiert und institutionalisiert: Erst nach 1945 wurde die Autonomie der Kunst systemisch und ihre Funktionslosigkeit zu ihrer politischen und ästhetischen Idealform. Noch in der Zwischenkriegszeit hatten sich, wie Einstein, viele Kritiker der imperialistischen Nationalstaaten des sich modernisierenden Europas gegen diese autonomieförmige Sterilisierung menschlicher Praxis im Jenseits des Kapitals als bloß ästhetischem Phänomen gestellt. Die materialistische Ästhetik Lu Märten's etwa entwickelte sich nicht umsonst aus Untersuchungen der Arbeiterkultur der zurückliegenden Jahrhunderte. Sie war der historiografische Versuch, aus einem

¹Carl Einstein, zitiert von Sibylle Penkert in: „Einführung“, in: dies., Carl Einstein, Existenz und Ästhetik [Verschollene und Vergessene], Franz Steiner, Wiesbaden 1970, S. 36.

²Karl Marx, Friedrich Engels, „Die deutsche Ideologie“, in: dies.: Marx Engels Werke, Bd.3, Dietz, Berlin 1972, S.46.

³Friedrich Schiller, „Kallias oder über die Schönheit: Schönheit als Heautonomie“, in: Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert (Hg.), Sämtliche Werke, Bd. 5, Hanser, München 1962, S. 285.

⁴Arnold Hauser, Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst, C. H. Beck, München 1964, S. 104 ff.

⁵Zitiert in Penkert, Verschollen, S.58.

Autonomie – Kerstin Stakemeier

grundlegend erweiterten Verständnis *aller* Arbeitsformen *als* Kulturformen ein potenziell ebenso (vor)modernes wie (außer)europäisches Modell einer Ästhetik zu entwerfen, innerhalb derer alle menschlichen Metabolismen als folgenreiche ästhetische Praxisformen erkennbar werden: eine Ästhetik kollektiver Weltaneignung.

Einsteins Denken orientierte sich an ethnologischen und lebensphilosophischen Entgrenzungen europäischer Kunst. Es schlug damit eine ähnliche Richtung ein. Im Gegensatz zu Märtens wählte Einstein aber nicht die Arbeit selbst, sondern deren Produkte zum Ausgangspunkt einer sich entautonomisierenden Kunstgeschichtsschreibung. Die Kunst wird zum Austragungsort metamorphotischer Prozesse, ihre Werke sind Ausdrucksformen einer gegängelten Lebendigkeit. Folgerichtig verdrängte auch Einstein die Figur der ästhetischen Autonomie aus dem Zentrum seines Denkens. Seine kunsttheoretischen Texte entwickeln sich immer mehr zu Aufzeichnungen lebendiger Widersprüche im Feld des Ästhetischen. Im Gegensatz zu Märtens kollektivistischer Denkungsart, die in ihrem Hauptwerk *Wesen und Veränderung der Formen (und Künste)* eine Kulturgeschichte möglicher ästhetischer Vergemeinschaftung eröffnet, steigt aus Einsteins Schriften keine sich generierende, sondern vielmehr eine degenerierende Form der Gemeinschaft auf. Wo innerhalb der bürgerlichen Gesellschaften die Autonomieästhetik den (Kunst-)Werken unentrinnbar bleibt, werden diese mit dem Widerspruch zu ihr unvereinbar mit der ihnen zugeschriebenen „Freiheit“: Einstein entwirft einen künstlerischen Materialismus progressiver Selbst-Verunmöglichung; eine Bewegung, die sich noch im eigenen Denken, in einer „Perversität des Willens von Niedergangszeiten“,⁶ eingeschlossen sieht.

Nur strategisch *gegen* ihre gesellschaftliche Geltung eingesetzt, wird die Figur der Autonomie bei Einstein momentweise zu einem aktiven Posten. Sein 1919 anonym in *Die Pleite* veröffentlichter Text „Man schaffe den Besitz ab“ ruft zur Autonomisierung der Arbeit auf, „damit jeder produktiv arbeite“.⁷ Die Arbeit, innerhalb der kapitalistischen Ordnung der Inbegriff von Heteronomie, wird hier, wie bei Märtens, zum prädestinierten Ort möglicher Autonomie. Das ist allerdings eine überraschende Aussage für jemanden, der wenige Jahre später, in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, den Produktivitätsfetisch der revolutionären Künstler Russlands, ihr Lob des Arbeitersubjekts angreift, und dazu aufruft, im Westen die „Hinrichtung des Subjekts [zu] steigern, damit man linker Gartenlaube entgehe“.⁸

Der frühere Text in *Die Pleite* war nicht umsonst anonym veröffentlicht: Er war ein politischer Einsatz Einsteins, nicht Teil seiner ästhetischen Theorie. In dieser hatte die Arbeit keinen Ort. An ihre Stelle trat eine konsequente ästhetische Materialisierung von Erfahrungsbegriffen, die deren inhärenten Idealismus kritisiert. In dem Essay „Gestalt und Begriff“⁹, um 1930 entstanden, ist es der Begriff des „Erkennens“, der zwischen diesen beiden Polen aufgespannt wird. Tritt das „Erkennen“ hier zunächst im Sinne lebendiger Erfahrung auf, kehrt es wenig später im Text als begriffliche Struktur ebendieser Erfahrung zurück, die „gegen das Denken gerichtet, dessen toetliche Endphase [es] bedeutet“.¹⁰

⁶Carl Einstein, „von der künstlichkeit“, in: Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar (Hg.), Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 4, Fannei & Walz, Berlin 1992, S.118.

⁷Carl Einstein, „Man schaffe den Besitz ab“, in: Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar (Hg.), Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 2, Fannei & Walz, Berlin 1996, S.17.

⁸Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* [1931], hg. u. kommentiert von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaethgens [= Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar (Hg.), Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 5, Fannei & Walz, Berlin 1996], S. 224.

⁹Unter dem Hilfstitel „Diese Aesthetiker verlassen uns“ abgedruckt in: Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar (Hg.), Carl Einstein, Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 4, Fannei & Walz, Berlin 1992, S.194–221.

¹⁰Einstein, „Gestalt und Begriff“, S. 203.

Autonomie – Kerstin Stakemeier

Solche Destabilisierungen der eigenen sprachlichen Autonomie, die praktische Verunmöglichung autonom stabilisierter kultureller Figuren und affirmativ verwendbarer Begriffsmuster, wenden die Problematisierung der ästhetischen Autonomie auf die eigene Arbeit an.

Auch für Märten kann der Begriff der Arbeit nur deswegen zu einem Hebel werden, mit dem sie die Bedeutung der Kunst aus ihrer bürgerlichen Vergegenständlichung herausbricht, weil sie dessen Geltung strategisch grundlegend verschiebt: Wo die Arbeit für Einstein bloße Spielmarke auf einem Feld allgemeiner menschlicher Disziplinierung des Metamorphotischen ist, eröffnet Märten sie als metabolistische Lebensform. Sie entgrenzt den Begriff der Arbeit so entschieden, dass letztlich jegliche Lebensäußerung ihm unterliegt. Bereits 1914 beschreibt sie die „wirtschaftliche Lage der Künstler“ als strukturelle Verunmöglichung ihrer Arbeitsformen: „Der Konflikt zwischen individueller Arbeit und industriell-zweckmäßiger; der Konflikt zwischen Idee und Mechanismus [...] bringt sinnfällig und augenscheinlich die spezifischen Vertreter der individuell gegründeten Arbeit, die Künstler, in immer schwerere persönliche Konflikte, in immer problematischere soziale Daseinsbedingungen.“¹¹ Die Kunst ist eine unmögliche Arbeitsform: ihre finanzielle Abhängigkeit – die in „repräsentative Luxuswinkel“ und „außerordentliche Feste“ abgedrängten Beschäftigungen – lässt sie zum Ausdruck von Lebensformen werden, „zu denen schließlich alle Voraussetzungen fehlen“¹².

Die Rekonstruktion der Arbeit als einer historisch immer von Neuem *durch* die Autonomie beschränkten metabolistischen Lebensform bei Märten und ihre Identifikation als gegenwärtiger politischer Ort notwendiger Revolutionierung bei Einstein verdrängen die Autonomie aus dem Zentrum ästhetischer Praxis und machen sie als Randphänomen bürgerlicher Verdinglichung erkennbar: Kunstsammlungen seien, so Einstein, Anhäufungen von Gegenständen, in denen „man erinnernde Überlieferung gesammelt. Also wäre Aufgabe einer beginnenden Revolution, die Gegenstände zu zerstören; Entdinglichung zugunsten einer Utopie.“¹³ Bis auf Weiteres bleiben wir mit Einstein „Rentiers der Überlieferung, kurzum mittelbare Europäer“.¹⁴

Vorabversion aus dem Katalog „Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930“

11Lu Märten, Die wirtschaftliche Lage der Künstler, G. Müller, München 1914, S. 2.

12Märten, Die wirtschaftliche Lage, S. 173.

13Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 236.

14Carl Einstein, „Zur Primitiven Kunst“ [1919], in: Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 2, S. 27.

Nach der Kosmogonie: Carl Einstein über Jean (Hans) Arp

Nach der Kosmogonie: Carl Einstein über Jean Arp

Der 1930 in der Zeitschrift Documents erschienene Text „Die neolithische Kindheit“ ist einer von Carl Einsteins wichtigsten, und er ist anspruchsvoll.¹ Es gelingt ihm, die verschiedenen Dimensionen des Einstein'schen Projekts auf weniger als neun Seiten zu komprimieren, ohne dass er sich auf eine bestimmte unter ihnen reduzieren ließe: Ethnografie, Kunstkritik, Autobiografie, Kunstgeschichte.

Einerseits handelt es sich bei diesem Aufsatz um eine spekulative Psycho-Ethnografie der Kindheit, die durch die Werke von Lucien Lévy-Bruhl und Marcel Mauss, durch Sigmund Freuds Totem und Tabu wie auch durch Jean Piagets wegweisende Studie Das Weltbild des Kindes beeinflusst ist.² Doch enthält „Die neolithische Kindheit“ auch Material aus dem gewaltigen Autobiografie-Projekt „BEB II“, an dem Einstein während seines gesamten letzten Lebensjahrzehnts arbeitete. Von besonderem Interesse sind hier jene Passagen innerhalb von „BEB II“, in denen es um das Thema der Kosmogonie geht und Einstein seine eigenen, in Fiktion verwandelten Kindheitserinnerungen durch die Mythen des antiken Griechenlands liest.³

Zuletzt und vielleicht am offensichtlichsten liegt mit „Die neolithische Kindheit“ ein Werk surrealistischer Kunstkritik vor, die feinfühlig Reaktion auf eine Reihe wirkmächtiger Reliefs von Jean Arp, die 1929 in der Pariser Galerie Goemans ausgestellt wurden. Dies wiederum öffnet Einsteins Aufsatz auf einige weitere, um das Jahr 1930 erschienene kunstkritische Texte, insbesondere sein Kapitel zu Paul Klee in der dritten Auflage seines Buchs Die Kunst des 20. Jahrhunderts, sowie auf einen anderen, in Documents veröffentlichten Text über Arp, in diesem Falle von Michel Leiris.⁴

Die eigentliche Herausforderung dieses Aufsatzes liegt allerdings nicht darin, solche Querverbindungen ausfindig zu machen. Sie besteht vielmehr darin, das zu verstehen, was sie zuallererst zueinander in Beziehung treten lässt: Einsteins Ontologie des „Realen“ oder dessen, was

1 Carl Einstein, „L'Enfance néolithique“, Documents 8 (1930), S. 35–43. Dt. „Die neolithische Kindheit [Jean Arp]“, in: Hubertus Gaßner (Hg.), Élan vital oder Das Auge des Eros, Kandinsky, Klee, Arp, Miró, Calder, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, Bern 1994, S. 483–485.

2 Lucien Lévy-Bruhl, Das Denken der Naturvölker [orig. 1910], dt. Übers. von Paul Friedländer, Wien/Leipzig 1921; Marcel Mauss und Henri Hubert, Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie (1902/03), in: Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1989; Sigmund Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1913), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Frankfurt am Main 1986; sowie Jean Piaget, *Das Weltbild des Kindes* [1926], dt. Stuttgart 1978. Für eine Untersuchung von „Die neolithische Kindheit“ im Zusammenhang des *mana*-Begriffs bei Hubert und Mauss, vgl. Joyce S. Cheng, „Neolithic Childhood: Conflicting Temporalities in the Primitivism of Carl Einstein and Georges Bataille“, in: J Baetens et al (Hg.), *Time and Temporality in Literary Modernism (1900–1950)*, Leuven 2015, S. 49–61. Die Bedeutsamkeit von Piagets unterbewerteter Studie für den Surrealismus im Allgemeinen und den Kreis um die Zeitschrift *Documents* im Besonderen wurde hervorgehoben in: Christopher Green, „The Infant in the Adult: Joan Miró and the Infantile Image“, in: Jonathan Fineberg (Hg.), *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*. Princeton, NJ, 1998, S. 210–34.

3 *BEB II* ist noch immer weitgehend unpubliziert, nur Ines Franke-Gremmelspacher hat bislang einige wichtige Passagen zur Kosmogonie transkribiert in: dies., „Notwendigkeit der Kunst“? Zu den späten Schriften Carl Einsteins. Stuttgart 1989.

4 Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1931, wieder abgedruckt in: Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens (Hg.), *Carl Einstein, Werke*, Bd. 5. Berlin 1996, S. 259–269; Michel Leiris, „Exposition Hans Arp (Galerie Goemans)“, *Documents* 6 (1929), S. 340–342. Für eine Analyse des Arp'schen Werks, die sich auf Leiris' Aufsatz bezieht, vgl. Briony Fer, *On Abstract Art*. New Haven, CT, und London 1997, S. 55–65.

Nach der Kosmogonie: Carl Einstein über Jean (Hans) Arp

er in „Die neolithische Kindheit“ als „das Ganze“ bezeichnet. Um eine Vorstellung davon zu gewinnen, was mit diesem Ganzen gemeint ist, sollten wir uns zunächst einer zentralen Stelle aus diesem Text zuwenden.

Arp isoliert die Tatsachen, um nicht im Sumpf unterzugehen. Soll eine Sache nicht namenlos bleiben, muß sie aus dem Ganzen gelöst und aufgewertet werden; auf diese Weise enteignet man die logische Kontinuität. Diese isolierten Darstellungen haben aber zahlreiche psychische Bedeutungen. Ein Blatt bedeutet eine Fülle ganz verschiedener Erfahrungen, die alle vom ursprünglichen Gegenstand abweichen und dies umso mehr, als dieses Blatt deutlich dargestellt wird. Jedes Thema provoziert sein Gegenteil und geht unmerklich in dieses über.⁵

Diese komplexe Argumentationsweise verdient, Schritt für Schritt nachvollzogen zu werden. Einstein zufolge hat Jean Arp etwas mit jenen Kindern gemeinsam, deren animistische Fantasienspiele anderswo im Aufsatz beschrieben sind. Arp isoliert in seinen Reliefs empirische Tatsachen auf die gleiche Weise als visuelle Gestalten wie Kinder dies durch Benennung tun. Für Einstein ist dies eine zutiefst zweifelhafte Handlungsweise, und eben nicht nur ein Zeitvertreib für Künstler und Kinder. Den Dingen eine Gestalt oder einen Namen zu geben, das ist unser Grundverfahren zur Klärung unseres Gesichtsfeldes, eigentlich sogar allererst der Schaffung eines solchen. Isolierten wir die Dinge nicht – schrieben wir uns vermittelt unserer Kunst und unserer Sprache nicht in die Welt ein –, so würden wir „im Sumpf untergehen“. Die Welt wäre das Ganze in all seiner Nacktheit, ein wirbelnder Abgrund ungeformter Materie und Zeit.

Wir müssen also, auf visuellem oder linguistischem Wege, „Tatsachen isolieren“, sie „aus dem Ganzen lösen“, um so die Parameter herzustellen, die uns dabei helfen, uns unseren Weg durch die Welt zu bahnen: Blickpunkt und Gesichtsfeld, Distanz und Maßstab, Figur und Grund, vorher und nachher, Gestalten und Begriffe für Menschen und Tiere und Pflanzen und Dinge.

In den Ohren eines Nietzscheaners wie Einstein muss dies so klingen, als sagte man, die Aufteilung der Welt durch Kunst und Sprache sei eine Eroberung, die sich unmittelbar an eine Niederlage anschließt. Weil wir das Gesamt nicht verarbeiten können, zerhacken wir es in kleine Stücke, die wir dann später in Form unserer Mythen und unserer Bilder neu zusammenfügen. Darum ist es nicht paradox zu sagen, der *Ursprung* der Kosmogonie sei auch das *Ende* der Kosmogonie gewesen – dass eine neue Art der Weltenschöpfung just nach dem Ende einer anderen entstand. Als Hesiod und die vorgeschichtlichen Künstler eine zweite, menschliche Welt des Mythos und der Kunst aus Worten und Gestalten erschufen, taten sie das als Verdrängung der ersten, der eigentlichen Welt begrifflosen Dahinfließens.⁶

5 „Arp isole les faits pour ne pas se noyer dans le borbier. Pour qu’une chose ne reste pas anonyme, il faut l’arracher de l’ensemble et la surestimer; ainsi, la continuité logique est dépossédée. Mais ces figurations isolées ont de nombreuses significations psychiques. Une feuille contient une quantité d’expériences divergentes qui toutes diffèrent de l’objet initial, et ceci d’autant plus que cette feuille est figurée plus distinctement. Chaque thème provoque son contraire et glisse vers lui insensiblement.“ Zit. n. Einstein, „L’Enfance néolithique“, 1930, S. 39.

⁶ Wie Einstein in der rohen Sprache und Schreibweise seiner *BEB II*-Fragmente formuliert: „in der kosmogonie, DIE ENTSTEHUNG DER GRAMMATIK (Alfabet) aus furcht sich zu verirren, aus schrecken über die nicht bewältigbaren komplexen vorgänge, also ein mittel der einschränkung, der menschlichen abgrenzung, mittel sich vom kosmos zu isolieren [...] Damit aber ENDE DER KOSMOGONIE hat der mensch seine kosmischen beziehungen eingebüsst.“ Einstein, *BEB II*, zit. n. Franke-Gremmelspacher, „Notwendigkeit der Kunst“?, 1989, S. 177, Fußnote 76.

Nach der Kosmogonie: Carl Einstein über Jean (Hans) Arp

Für die zeitgenössische Kunst bestand die angemessene Reaktion auf diese ursprüngliche Unterdrückung darin, deren ontologische Gewalt nicht durch die Regression in ein Kindheitsparadies der Menschheit ungeschehen machen zu wollen, das es in Wirklichkeit nie gegeben hat. Die angemessene Antwort war vielmehr aufzuzeigen, wie sich die Niederlage des Menschen in einem Eroberungszug fortschrieb, der ohnehin immer eine Illusion gewesen war. Genau das schien das Werk von Jean Arp vorzuführen: dass der so ungeheuer weit von einer Bemeisterung des Gesamten entfernte Mensch in Wirklichkeit nur „Herr über eine Nadelspitze“ war. „Den Rest schiebt er aus Angst beiseite; aus Todesangst teilt und fixiert er die Formen.“⁷

*

Mit diesen gerade zitierten Bemerkungen reagierte Einstein auf die besondere Visualität einer Reihe bemerkenswerter Reliefwerke, die Arp in den späteren 1920er Jahren geschaffen hatte. Man sollte der Versuchung widerstehen, sie als biomorphe Abstraktionen zu bezeichnen, unterscheiden sie sich doch erheblich von den Standardhervorbringungen dieses Genres von Yves Tanguy, oder auch von jenen Skulpturen, die Arp in den frühen 1930er Jahren herzustellen begann. Im Gegensatz zu anderen Werken handelt es sich bei den Reliefs nicht um naturalistische Darstellungen schwer fassbarer Dinge. Eher sind sie „Isolationen von Tatsachen“, Ergebnisse eines Prozesses, bei dem der Gesamtheit eine geringe Anzahl von Formen entrissen wird, und der Sichtbarmachung dieses Prozesses als des gewaltsamen Akts, der er tatsächlich ist.

Hier mag man sich Kopf mit gestäubtem Schnurrbart und Die Lippen, zwei Reliefs aus dem Jahr 1926 (Abb. 1, 2) vergegenwärtigen. Ähnlich wie Arps dadaistische Werke, die ein Jahrzehnt zuvor entstanden, bestehen auch sie aus vom Künstler bemalten, ausgeschnittenen und übereinander geklebten Kartonschichten. War das Format der Dada-Reliefs jedoch üblicherweise beliebig gewählt, so sind die hier behandelten Beispiele offenbar mit Bedacht rechteckig und von einem markanten Rahmen umgeben, der ihr Bildfeld umschließt.

Anders formuliert, stellt Arp hier, anders als in seinen Werken der Dada-Periode, die Hybridität seines Mediums, den zwischen Malerei und Skulptur schwebenden Status des Reliefs in den Vordergrund. Mit frei stehenden Skulpturen hat ein Relief die Dreidimensionalität seiner Materialien, mit der Malerei die Frontalansichtigkeit und die Rahmung eines Weltausschnitts gemeinsam, der wie von einem entfernten Standpunkt aus durch ein Fenster gesehen wird. Bei seinen beiden Reliefs wendet nun Arp diese spezifischen Eigenschaften gegeneinander. Indem er Malerei räumlich materialisiert und Skulptur abflacht, bestimmt er die Isolation von Tatsachen als einen Gewaltakt, den der Künstler der Welt zufügt, wenn er sie in Kunst verwandelt.

Wie bereits in seiner unter dem Titel Arpaden bekannten Grafikfolge aus dem Jahr 1923 (Abb. 3) ist es auch hier, als habe sich ein automatischer Sucher auf ein Einzelmotiv eingezoomt und halte dieses als Standbild fest: einen übergroßen Schnauzbart, den Schmollmund einer Frau. Während jedoch die Arpaden in einem nicht greifbaren weißen Raum zu schweben scheinen, hat sich der Vorgang des Fokussierens als physischer Eingriff materialisiert. Wie die Kartonbögen, aus denen sie bestehen, scheinen auch die Motive einem größerem Kontinuum entrissen, um darauf wieder in eine Bildwelt eingliedert zu werden, die sich nicht weiter als bis an ihren Rahmen erstreckt, wie das normalerweise auch in zahllosen anderen Gemälden und Druckgrafiken der Fall ist.

Zwar fasziniert die durchhängende, belebte Form des Schnauzbarts durchaus, doch fällt auch auf, dass der weiße Stumpf des Kopfes, an dem er angebracht ist, am unteren Rand des Rahmens in

⁷ „L’homme [...] est maître sur une pointe d’aiguille [...] il escamote le reste par angoisse; par peur de la mort, il divise et fixe les forms.“ Zit. n. Einstein, „L’Enfance néolithique“, 1930, S. 42.

Nach der Kosmogonie: Carl Einstein über Jean (Hans) Arp

Halshöhe abgetrennt erscheint. Der Anblick eines Strumpfbands, das sich für den Moment zu einem aufgedunsenen Lippenpaar zusammengezogen hat, mag aufmerken lassen, doch wird auch erkennbar, wie die bleiche Wade, die das Band umschließt, oben und unten abgeschnitten scheint.

Zudem gilt, was auf die seitliche Ausdehnung des Bildes zutrifft, auch auf dessen Ausdehnung in die Tiefe zu: diese bricht ebenso abrupt ab. Die fließenden, wulstigen Umrisslinien des Schnauzbarts, des Kopfes, der Wade und der Lippen schreien geradezu nach ihrer Fortsetzung in einer Abrundung, etwa durch einen Helldunkel-Bereich, durch den die Umrisse sanft in einen virtuellen Bildhintergrund-Raum übergehen könnten. Genau diese Art von Übergang erwartet man von einem Kunstwerk, das für uns als Gemälde in Erscheinung tritt.

Aber auch wenn Arp offenbar Malereikonventionen anerkennt, wenn er seine Reliefs rahmt, stellt er sich ihnen zugleich entgegen, indem er ihnen die Bildtiefe entzieht. Im Unterschied zu Leonardo da Vinci malt Arp kein *sfumato*, vielmehr setzt er es buchstäblich um: Man weiß, dass seine Karton-Silhouetten hauchdünn sind, denn man kann die Schatten sehen, die sich zwischen ihnen abzeichnen. Das wiederum verstärkt ihre extreme Konturenschärfe, die zu der wirkungsvollen visuellen Spannung zwischen Gestalt und Technik führt, durch die sich diese Werkserie von anderen abhebt: die Spannung zwischen den anschwellenden, organischen Kurven und der anorganischen Präzision des Schnitts, durch den sie entstanden sind.

So kommt es dazu, dass Arps Reliefs Fragmentierung zur Kehrseite des Bedeutens erklären. Für uns bedeutet die völlige Konzentration auf irgendeine Einzelheit in der Welt, diese fetischistisch oder auf andere Weise mit menschlicher Bedeutung aufzuladen: Das bedeutet eine „Aufwertung“ dieses Details, wie Einstein es in „Die neolithische Kindheit“ formuliert hat. Es in dieser Weise aufzuwerten, bedeutet aber auch, es dem Fluss des Ganzen zu entreissen. „Ekstatische Isolation“ lautet Einsteins treffendes Oymoron für diesen klaustrophobischen Anthropozentrismus, für eine psychische Intensität, die sich auf eine Nadelspitze zu beschränken hat.⁸

*

Aber das ist nur der erste Teil der Geschichte, den zweiten Teil haben wir bereits oben Einstein erzählen gehört. Möglich, dass Arp seine Gestalten voneinander isolieren wollte, sagt er dort, doch haben „diese isolierten Darstellungen [...] zahlreiche psychische Bedeutungen. Ein Blatt bedeutet eine Fülle ganz unterschiedlicher Erfahrungen [...], und dies umso mehr, als dieses Blatt deutlich dargestellt wird.“

Ein Arp-Relief ist mithin eine Art semantischer Flaschenhals, ein Nullpunkt zwischen zwei Unendlichkeiten. Zuerst sucht sich der Künstler gegen das unbestimmte Fließen zu verteidigen, indem er es auf einige wenige markante Formen zurückstutzt. Dann hebt dieses Fließen erneut an, und zwar diesmal innerhalb der Formen selbst. Die Gewalt der Reduktion, die der Künstler der Welt bei der Herstellung des Werks angetan hat, wird durch eine Gewalt des Wucherns aufgehoben, die das Werk bei den Betrachtern entstehen lässt, sowie er sich dem Anblick widmet.⁹ Gerade weil dort

8 Ebd. („isolement extatique“).

9 Die vom Kunstwerk auf die Betrachter ausgeübte Gewalt wird durch etwas ermöglicht, was Einstein in seiner Monografie über Georges Braque „Organverengung“ genannt hat. Dieser ebenso ungeschlachte wie auch schwer in andere Sprachen zu übersetzende Begriff beschreibt einen bedeutsamen Sachverhalt im Zusammenhang des aufmerksamen Betrachtens von Kunst. Das Kunstwerk zwingt seine Betrachter, ihr gesamtes Selbstempfinden zeitweise in ihrem Sehensinn zu konzentrieren, und gewährleistet so, dass seine Wirkung auf diese so stark wie nur möglich ausfallen wird. Das mag man traumatische Optikalität nennen. Vgl. Carl Einstein, „Georges Braque“ (Typoskript, frühe 1930er Jahre), wiederabgedruckt in: Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar (Hg.), Carl Einstein, *Werke*, Bd. 3, Berlin 1996, S. 251–516, hier S. 297.

Nach der Kosmogonie: Carl Einstein über Jean (Hans) Arp

nichts als die schlichte Umrissform eines Blattes zu sehen ist, drängeln sich Tausende andere Formen und Bedeutungen im Kopf des Betrachters, von denen er sich an einige lieber nicht erinnerte.

Einstein bezog sich hier auf einige bemerkenswerte Reliefs, bei denen der Umriss eines Blattes mit anderen Formen, typischerweise unregelmäßigen Kreisen oder Ovalen, kombiniert wird (Abb. 4, 5). Arp hat sich große Mühe gegeben, zwischen diesen Bildelementen ein visuelles Verwandtschaftsverhältnis zu behaupten. Es geht nicht nur darum, dass Blätter und Ovale im selben, cremeweißen Farbton gemalt und aus den gleichen Schnurstücken hergestellt sind; diese Stücke sind zudem exakt gleich lang. Das führt nun letzten Endes dazu, dass die Differenz zwischen pflanzlichen und geometrischen Formen, zwischen Natur und Mathematik nicht mehr absolut, sondern nurmehr relativ ist. Je nachdem, wie man die Schnur dreht, ist ein Blatt ein Pflanzenformen angenähertes Oval, ein Oval ein geglättetes Blatt. Diese formalen Resonanzen wiederum werden durch solche auf der semantischen Ebene weiter verstärkt: Resonanzen zwischen Blättern, Nabeln, Nabelschnüren, mütterlichen Eiern, Ouroboroi und schließlich auch Augen.

Das allgemeine Thema der Reliefs ist also deutlich genug. Es geht um die Kosmogonie, die Erschaffung einer Welt als keimender Aufblätterung der Form entlang mikro- und makrokosmischer Skalen, von der Zellteilung über die Kindsgeburt bis zum Ursprung des Universums. Jedenfalls scheint es sich auf den ersten Blick so zu verhalten. Einstein widmete sich in „Die neolithische Kindheit“ den subtileren visuellen Eigenschaften der Reliefs. Sie werfen eine Reihe von Fragen auf, die sich mit ihrem vordergründigen Thema nicht in Einklang bringen lassen.

Wie nämlich verhält es sich beispielsweise mit ihrer Farblosigkeit? Warum sollte ein Künstler, der sich die unbändige Produktivität der Schöpfung als Thema wählt, diese unter einer Schicht aus Mehltau verbergen? Warum sollte er seine Formen in einem cremefarbenen Anstrich ertränken, der die Lebendigkeit destillierten Wassers hat? Warum sollte er diese Schnurstücke als Material wählen, deren verdrehte Fäden durch die Farbschicht hindurch so deutlich sichtbar bleiben? Wie sollen wir außerdem die wiederholte Anordnung eines Blattes verstehen, das einer ovalen Zelle eingeschrieben ist? Scheint nicht das Blatt im Zentrum von Blätter und Nabel (Abb. 5) kurz davor, die Zelle zu durchbrechen und dabei zu zerstören? Oder scheint nicht umgekehrt denkbar, dass die Zelle das Blatt zusammenpresst und so zu zerbrechen droht?

*

Wenn hier diese Leitfragen gestellt werden, dann um den Leser auf Einsteins ungewöhnliche Reaktion auf Arps Reliefs in „Die neolithische Kindheit“ vorzubereiten: „Arp bannt in seine Werke die Höhepunkte der gewaltigsten Erschütterungen: Geburt, die Explosion des mütterlichen Eis, eine Fliege, die einen rotanlaufenden Kommunikanten stranguliert, Beerdigungen unter einem Blätterregen, kindliche Erschütterungen und Negerschrecken.“¹⁰

Niemand vermag zu sagen, was „Negerschrecken“ sind, die anderen Bezugnahmen lassen sich dagegen ermitteln. Was wir hier, in einem einzigen Satz, der Seiten autobiografischer Bemerkungen aus BEB II zusammenfasst, verdichtet vor uns haben, sind Einsteins reale oder vorgestellte Erinnerungen an einige traumatische Ereignisse aus seiner eigenen Kindheit.

Da ist zum einen der Tod seines Vaters. Daniel Einstein starb in einer Nervenlinik, als sein Sohn vierzehn Jahre alt war, möglicherweise indem er sich selbst erhängte. In BEB II stellte Einstein die Idee in den Raum, es könne der Sohn gewesen sein, der die Leiche seines Vaters in der Schlinge

¹⁰ Im frz. Original: „Arp fixe dans ses œuvres les points culminants des chocs les plus intenses, tels que: naissance, explosion de l'œuf maternel, cravate étranglant un communiant congestionné, enterrement sous une chute de feuillage, chocs enfantins et frayeurs nègres.“ Einstein, „L'Enfance néolithique“, a. a. O., S. 43.

Nach der Kosmogonie: Carl Einstein über Jean (Hans) Arp

baumelnd aufgefunden habe.¹¹ Diese Pseudoerinnerung wiederholte er noch einmal in einer kurzen autobiografischen Skizze, die im gleichen Jahr erschien wie der Aufsatz über Arp.¹²

Indes bezog Einstein im Aufsatz selbst sein Stichwort von Arps ekstatischer Isolierung bestimmter visueller Tatsachen, und er bezog sich wiederholt auf Strangulation und Enthauptung. Die „Fliege, die einen rotanlaufenden Kommunikanten stranguliert“ etwa bezieht sich auf Hemd und Krawatte, ein Relief, das die Schlussseite des Textes illustrierte, als sollte es dessen Grundgedanken noch einmal zusammenfassen (Abb. 6). Einsteins Beschreibung dieses Werks ist natürlich falsch. Doch während sicher zutrifft, dass Arps kopflose Figur kein Kommunikant ist, trifft ebenfalls zu, dass Einsteins Vater, ein frommer Jude, Leiter eines israelitischen Lehrerseminars war. Indem er in der Betrachtung des Reliefs beides zusammendachte, vermochte Einstein ein Beispiel für die Gewalt semantischer Ausschweifung zu geben, indem er sich dieser persönlich unterwarf.

Dann ist da noch die Sache mit den Blättern. Zu den wichtigsten Abschnitten von BEB II gehören Kindheitserinnerungen, die Einstein unter der Überschrift „Kosmogonie“ sammelte. Dazu gehört die ausführliche Beschreibung einer Szene, in der eine Gruppe von Kindern im Wald eine Aufführung von Hesiods Theogonie nachspielt, mitsamt orgiastischer Riten und Menschenopfer. Die Szene gipfelt in „Beerdigungen unter einem Blätterregen“, auf die sich Einstein in dem oben zitierten Satz bezieht. Ein Junge wird für das Menschenopfer ausgewählt und legt sich mit einem Mädchen in eine Mulde. Er wird von den anderen Kindern mit Blättern zugedeckt; eines von ihnen glaubt irrtümlich, er sei dabei erstickt.¹³

Blätter sind bei Einstein also in der Tat überdeterminierte Motive, in ihnen treffen Leben und Tod, Schöpfung und Mord, Kindheit und Erwachsensein, Autobiografie und Kunstkritik aufeinander. Darum fand er Arps Blatt-Reliefs so reizvoll: Dasselbe Material, das in ihnen als Stoff der Kosmogonie dient, kann auch dem Henker für seine Schlinge dienen. Wie in den Kindheitserinnerungen in BEB II wird auch in der Kunst Jean Arps der Ursprung der Welt buchstäblich eng mit einem Opfertod verknüpft.

Und das ist noch nicht alles. Ab etwa 1930 wirbeln Blätter durch viele von Einsteins veröffentlichten Texten, darunter auch der Aufsatz für Documents, in dem er sich mit dem im 17. Jahrhundert tätigen Künstler Hercules Seghers beschäftigte, sowie „Entwurf einer Landschaft“, sein letztes größeres Gedicht.¹⁴ Wie Devin Fore aufgezeigt hat, liegt der Grund für diese Allgegenwart in einer metapoetischen Reflexion, die durch die Doppeldeutigkeit des Wortes „Blatt“ in der deutschen Sprache – als Pflanzenteil oder Papierbogen – ermöglicht wird. Wie das im Romanfragment BEB II unter den Blättern des Waldes begrabene Kind begrub sich auch der Autor selbst unter dem mehr als tausend Seiten umfassenden Blätterberg einer prinzipiell nicht vollendbaren Autobiografie.¹⁵ Wie Einstein an einer anderen Stelle in BEB II andeutet, war das seine bewusste Entscheidung gewesen.

¹¹ Zu den biografischen Fakten und einer Auswahl relevanter Passagen aus BEB II, vgl. Sibylle Penkert, Carl Einstein: Beiträge zu einer Monographie, Göttingen 1969, S. 33–34.

¹² „Ich erinnere mich, einmal nachts in einem Hausflur gegen einen Erhängten gerannt zu sein.“ Carl Einstein, „Kleine Autobiographie“ [1930], in: ders., Werke, Bd. 3, 1996, S. 154–156, hier S. 156.

¹³ Ein Transkript der Szene mit den „Beerdigungen unter einem Blätterregen“ findet sich in Franke-Gremmelspacher, „Notwendigkeit der Kunst“?, 1989, S. 168–169, Fußnote 32.

¹⁴ Carl Einstein, „Gravures d'Hercules Seghers“, Documents 4 (1929), S. 202–208; ders., Entwurf einer Landschaft [1930], in: Haarmann und Siebenhaar (Hg.), Carl Einstein, Werke, Bd. 3, 1996, S. 73–83.

¹⁵ Devin Fore, Realism after Modernism: The Rehumanization of Art and Literature, Cambridge, MA, 2012, S. 205–206.

Nach der Kosmogonie: Carl Einstein über Jean (Hans) Arp

„IN DER ZEIT DES GESTORBENEN GOTTES ATMETEN DIE WAELDER FURCHTBAR LEER / DOCH WIE GEBLAETTERTE RAEDER ROLLTEN die Bäume im gesetz der zeiten und der lehrer. die erde war in den Käfig der gesetz geworden gefangen und hatte ihre gotthafte endlosigkeit eingebuesst.“¹⁶

Was wir hier vor uns haben, ist eine Entzauberungsgeschichte im Miniaturformat, ein Sündenfall in die Moderne, zu dem es nach dem Tode des Vaters kam. Bald nach Daniel Einsteins Selbsttötung besuchte sein Sohn ein Gymnasium, auf dem er sich in die Welt der Mathematik und in den bildungsbürgerlichen Kanon der Klassiker versenkte. Die Beziehung des jungen Carl zu diesem Material war eine sehr komplexe. Das Meiste davon faszinierte und verstörte ihn zu gleichen Teilen, und die Stelle aus BEB II erklärt auch, warum das so war. Eine erweiterte Paraphrase würde in etwa so lauten:

Es war einmal im Zeitalter des Schöpfer-Vaters ein Wald, der vor Lebendigkeit nur so strotzte. Die Erde erstreckte sich damals in allen Richtungen ins Unendliche. Das Gesamt der Schöpfung war eins, unteilbar und vollkommen. Doch dann starb der Vater, und die Erde ward im eisernen Käfig des modernen Wissens eingekerkert. Es zeigte sich, dass sie von Gesetzen regiert wurde, und die Gesetze ließen sich lehren. Der Wald war nun ganz leer, denn man hatte alle seine Bäume gefällt und seine Blätter zu Papierbögen gemacht, die sich endlos um die „Blätterwalzen“ der modernen Rotationsdruckmaschinen drehten.

Diese gefallene Welt war nicht wiederherzustellen. Es galt nur noch, deren neue, schlechte Unendlichkeit zu akzeptieren. Und so entschloss sich Einstein, ein Schriftsteller zu werden, der eine moderne Ersatzversion des Gesamt als ausufernden Text ohne vorgesehenes Ende weiterspinn: als Kunstkritik, Autobiografie und, um die letzte Dimension von „Die neolithische Kindheit“ aufzuführen, als spekulative Kunstgeschichte.

*

Schließlich deutet schon der Titel von Einsteins Aufsatz auf eine Frage, mit der er sich im Rahmen seiner umfangreichen und fragmenthaften Notizen zur Kunstgeschichte auseinandergesetzt hatte, die er ernsthaft in den späten 1920er Jahren aufzuschreiben begann.¹⁷ In diesen Notizen etablierte er einen Gegensatz zwischen dem Paläolithikum und dem Neolithikum: zwischen einem Stil des lebendigen Naturalismus, wie er in Altamira zu finden war, und einem Stil der abstrakten Ornamentik, wie in Newgrange.¹⁸

Der so gefeierte Naturalismus des Paläolithikums war Einstein zufolge nicht Zeichen der Überlegenheit des Menschen der Natur gegenüber – seiner Fähigkeit, das Gesamt darstellen und es deswegen auch kontrollieren zu können –, sondern vielmehr seiner Kapitulation vor ihr. Weil die Höhlenmenschen in solcher Ehrfurcht vor der feindlichen Tierwelt um sie herum lebten, blieb ihnen

¹⁶ Carl Einstein, *BEB II*, zit. n. Penkert, *Carl Einstein*, 1969, S. 32.

¹⁷ Die nächsten Absätze fassen eine Reihe verstreuter Ideen aus Einsteins Notizen zum paläolithischen bzw. neolithischen Stil zusammen. Hier einige repräsentative Stellen: „NomadenK[unst] u Primat der Bewegung ohne Baustatik—Jagd u Tiernähe—Versöhnen u Verzaubern des gejagten u getöteten Wilds—also antistatische, nicht siedler, antitektonisch mimetische K[unst] (nachahmen der tiere).“ „Tekton[ik]—die Grenzsetzung des Ausdrucks... Schutz vor dem sich verlieren im Detail—der Bau als Mitte—das Bild als Bauteil u sekundäres—(Paläolithikum freiere Malerei—Neolith. Malerei an Bauformen gebunden) die Abwehr der Erfahrung, Censur, Auslese.“ – Berlin, Akademie der Künste, Carl-Einstein-Archiv, Sig. 252, Blatt 4v und 7v.

¹⁸ Für einen ersten, kurzen Versuch der Erkundung dieses Gegensatzpaars vgl. meine Veröffentlichung *Form as Revolt: Carl Einstein and the Ground of Modern Art*. Ithaca, NY, 2015, S. 162–63.

Nach der Kosmogonie: Carl Einstein über Jean (Hans) Arp

nichts anderes übrig, als diese so akkurat wie nur möglich darzustellen. Die paläolithische Kunst war ein Stück Natur, das nicht durch ein Temperament zu sehen war. Ebenso wenig waren ihre bildlichen Darstellungen galoppierender Herden ein Nachweis ihrer technischen Meisterschaft; eher waren sie Ausdruck der ruhelosen Angstzustände der Jäger, die ihre furchteinflößende Beute auf die Höhlenwände zeichneten.

Doch dann wich ein Stil dem anderen, das Neolithikum sollte die Nachahmungssucht des Paläolithikums durch einen Akt tektonischer Zensur niederdrücken. Mit ihrem Stil, der eher Sesshaften als Nomaden zukam, der eher der Welt von Hesiods Werken und Tagen entsprach als seiner Theogonie, milderten die Ritzungen des Neolithikums den kontingenten, unbezähmbaren Strom des Gesamten durch das gleichbleibende Muster repetitiver Formen. In der neolithischen Kunst wie auch bei ihrem Nachfolger, dem so genannten Tierstil, der sich in Skandinavien und Zentralasien Jahrtausende lang hielt, wurden Tierkörper zusammengefügt, zu Ornamenten verwoben oder von den Ornamenten ganz ersetzt.

Die Mimesis sollte, etwa in der Renaissance, wiederkehren, wie auch zu anderen Zeiten das Ornamentale wieder aufkommen sollte, wie etwa in der islamischen Kunst (Einstein war von der jordanischen Mschatta-Fassade aus dem 8. Jahrhundert begeistert). Darum war die Geschichte der Kunst zyklisch zu verstehen: Immer wieder sprang sie zwischen Versionen des Paläolithikums und des Neolithikums hin und her. Einsteins Bezeichnung für diese zyklische Bewegung lautete „Stilumkehr“, und er war davon überzeugt, dass es sich dabei um eine selbsterhaltende Bewegung handelte: „(J)eder Stil weckt die Umkehrung, durch das, was er ausschließt.“ – „Jeder Stil schlägt in seinen Gegensatz um.“ – „die ausgeschlossenen Elemente machen sich periodisch geltend, infolge dessen Stilumkehr.“¹⁹

Hier zeigen sich Anklänge an Hegel, was das Dialektische betrifft; an Heinrich Wölfflin (Einsteins Lehrer), was die Abwechslung linearer und malerischer Stillagen betrifft;²⁰ und vielleicht auch an Nietzsches ewige Wiederkehr des Gleichen. Doch hebt sich Einsteins Argumentation von seinen Lektüreeinflüssen nicht zuletzt dadurch ab, dass sie so trostlos ausfällt wie nur irgend möglich. Ihm zufolge gibt es einfach keine Entwicklung, keine Veränderung in der Kunstgeschichte; es gibt nur die

¹⁹ Diese Sätze sind einem Blatt mit wichtigen Notizen entnommen, das im Berliner Carl-Einstein-Archiv unter der Sig. 244 aufbewahrt und verschiedentlich mit den fol. 4, 6, 9 und (?) 12 bezeichnet wird. Stilumkehr kann, muss einen aber nicht an den Freud'schen Begriff der Triebumkehr erinnern.

²⁰ Kunsthistoriker gehen üblicherweise davon aus, dass das Gegensatzpaar „linear – malerisch“ sich bei Heinrich Wölfflin auf Renaissance und Barock beschränkte und der Übergang von ersterem zu letzterem unumkehrbar sei. Wölfflin selbst war sich da nicht so sicher. In einem Seminar des Jahres 1911 weitete er seinen Schematismus bis in die Gegenwart aus. Er demonstrierte seinen Studierenden, wie nach der „absoluten Negation der Linie“ im Rokoko (im Spätbarock) um 1800 mit der Kunst von Greuze und Peter Cornelius ein neuer linearer Stil entstand. Nach und nach wurde diese Linearität durch die malerischen Aspekte des Impressionismus abgelöst, die dann wiederum durch die Linearität eines Ferdinand Hodler ersetzt wurden. Aus welchem Grund die Kunstgeschichte so und nicht anders verlaufen sollte, das fand Wölfflin schwer zu ermessen. Ihm blieb nur festzustellen, dass „sowie das Malerische seinen Höhepunkt erreicht hat, sich das Ganze in sein Gegenteil verkehrt und von Neuem beginnt.“ Nur dass man dies um 1911 nicht mehr tat. Wölfflin merkte an, die gleichzeitig geschaffenen Werke Auguste Rodins und Adolf von Hildebrands repräsentierten „zwei Tendenzen, die sich nicht nur wechselseitig ausschließen, sondern auch negieren“, was ihm zufolge darauf hindeutete, dass „unser Zeitalter eines der Gegensätze ist“. Das nun klingt nicht nur wie der Ausgangspunkt für Einsteins Argumentation in *Negerplastik*, sondern auch für seine spekulative Kunstgeschichte ab den 1930er Jahren. Vgl. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts: Akademische Vorlesung aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien*, hg. v. Norbert M. Schmitz. Alfter: VDG, 2/1994, S. 23, 28, 15.

Nach der Kosmogonie: Carl Einstein über Jean (Hans) Arp

dauernde Verdrängung des einen Stils durch den anderen, der dessen Negativfolie und Zwillings- ist. Stilumkehr ist ein Nullsummenspiel, bei dem eine Visualität der Nachahmungssucht und eine Visualität tektonischer Kontrolliertheit immer wieder ineinander übergehen, weil sie sich immer weiter wechselseitig ausschließen.

Die tiefer gehende Verwandtschaft zwischen diesen beiden Stilen und der eigentliche Grund für ihre dauernde Wiederkehr bestand darin, dass beide missglückte Begegnungen mit dem Gesamt waren. Das Paläolithikum verfehlte es, weil es vor ihm kapitulierte; und das Neolithikum verfehlte es, indem es das Gesamt unter den Teppich kehrte. Angesichts dieses Teufelskreises blieb allenfalls zu hoffen, dass man Momente in der bildenden Kunst ausfindig machen konnte, in denen sich das Gesamt gegen den Willen seiner eigenen Schöpfer manifestierte. Das ist die kunstgeschichtliche Begründung für Einsteins Entscheidung, seinen Aufsatz zu Jean Arp zu schreiben. Durch die Ornamentalseligkeit seiner Blattreliefs hatte Arp sich geweigert, das Opfer jenes Ursprungs zu unterdrücken, den darzustellen er für sich beanspruchte.

Vorabversion aus dem Katalog „Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930“

Führungen und Talks

Sonntag 15.4. 16h

Kuratorenführung

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Deutsch

Sonntag 22.4. 15h

Ausstellungsführung

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Deutsch

Samstag 28.4. 13h

Ausstellungsführung

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Englisch

Samstag 28.4. 15h

Ausstellungsführung

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Englisch

Sonntag 29.4. 15h zum Gallery Weekend Berlin

Wie „europäisch“ ist die Kunst der Moderne?

Führung mit Julia Grosse (Contemporary&), Peggy Piesche

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Deutsch

Julia Grosse ist Mitherausgeberin und Chefredakteurin des Kunstmagazins Contemporary And (C&). Sie studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität in Bochum und arbeitete im Anschluss als Kulturredakteurin beim Springer Verlag. Bis 2013 war sie in London tätig als Kolumnistin für die taz und Kunstkorrespondentin für die Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, AD Magazine, SZ Magazin sowie die Süddeutsche Zeitung. 2010 publizierte Grosse *Don't get me wrong*, ein Handbuch, dass die vielen Ebenen globaler Missverständnisse durch Gesten adressiert und als Buch der Woche bei CNN ausgezeichnet wurde. Ihre jüngste Veröffentlichung *I am built inside you* erschien im April 2017 bei Sternberg Press. Im März erschien ihr Buch *Ein Leben lang* bei Hoffmann und Campe. Julia Grosse lebt und arbeitet seit 2013 in Berlin.

Peggy Piesche ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin. Sie publizierte zu Rassifizierungen, Kolonialgeschichte und kollektiver Erinnerung. Piesche ist u. a. Mitherausgeberin von *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland* (2005) und „*Euer Schweigen schützt Euch nicht. Audre Lorde und die Schwarze Frauenbewegung in Deutschland* (2012). Nach Lehrtätigkeiten an der Universität Utrecht sowie am Vassar und Hamilton College in New York arbeitete sie an der Academy of Advanced African Studies der Universität Bayreuth mit dem Forschungsschwerpunkt Zukunftskonzeptionen in Afrika und der Diaspora. Sie ist außerdem seit 1990 in der Schwarzen (deutschen Bewegung) aktiv, Mitfrau bei ADEFRA e.V. (Schwarze Frauen in Deutschland) und Vorstandsmitglied der Association for the Study of the Worldwide African Diaspora.

Kulturelle Bildung

Sonntag 29.4. 17h

Ausstellungsführung
Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket
Auf Englisch

Montag 30.4. 15h

Ausstellungsführung
Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket
Auf Deutsch

Dienstag 1.5. 15h

Ausstellungsführung
Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket
Auf Englisch

Sonntag 6.5. 15h

Neolithische (R)Evolution – zur Aktualität einer Epoche machenden Theorie Talk mit Joachim Burger und Johannes Müller

Eintritt frei
Auf Deutsch

Die um 1930 inmitten der Umwälzungen der Moderne aufkeimende Sehnsucht nach dem „Ursprünglichen“ zeigte sich auch in der Begeisterung für die noch junge Disziplin der Archäologie. 1936 prägte der Archäologe Vere Gordon Childe mit dem Begriff der „Neolithischen Revolution“ eine im wahrsten Sinne des Wortes Epoche machende Theorie vom Übergang des Menschen vom Jäger und Sammler zum sesshaften Ackerbauer und Viehzüchter. Auch heute werden neue Studien zu neolithischen Verhältnissen nicht nur von einer breiten Öffentlichkeit interessiert aufgenommen, sondern, so scheint es, vor allem auch auf ihre kulturellen und politischen Implikationen für unsere Zeit hin gedeutet.

Joachim Burger und **Johannes Müller** nähern sich in ihren Forschungen der Jungsteinzeit mit aktuellen wissenschaftlichen Methoden. Aus unterschiedlichen Blickwinkeln geben sie ein kritisches Update zur Theorie der „Neolithischen Revolution“.

Joachim Burger ist Anthropologe und Populationsgenetiker an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Sein Interesse gilt dem biologischen und kulturellen Sein und Werden des Menschen. Er erforscht die Menschheitsgeschichte der letzten zehntausend Jahre mit den Mitteln der statistischen Genomik und stützt sich dabei auf Genomdaten, die direkt aus prähistorischen Skeletten gewonnen werden. Burger gilt als Begründer der Palaeopopulationsgenetik. Mit seinem Team veröffentlichte er 2005 die erste populationsgenetische Studie zum Neolithikum und 2016 das erste Genom eines Neolithikers.

Johannes Müller ist Experte für das Neolithikum, der insbesondere zu sozialen Aspekten und umweltrelevanten Fragestellungen Feldforschungen durchgeföhrt und zahlreiche Bücher und Artikel veröffentlicht hat. Seine Grabungsaktivitäten fanden und finden in Mittel-, Südost- und Osteuropa statt, dazu gehören u. a. Megalithanlagen, Siedlungshügel und Großsiedlungen. Darüber hinaus betreibt er ethnoarchäologische Forschungen, z. B. im nordostindischen Nagaland. Johannes Müller ist Institutsdirektor des archäologischen Instituts in Kiel, Leiter der Johanna-Mestorf-Akademie Kiel und Sprecher verschiedener Verbundprojekte, u. a. der Graduiertenschule Human Development in Landscapes und des Sonderforschungsbereiches Transformations-Dimensionen prähistorischer und archaischer Gesellschaften.

Donnerstag 10.5. 15h

Ausstellungsführung

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Deutsch

Sonntag 13.5. 15h

Wieder kindisch – Anachronismus und Kindheit in der Moderne

Talk mit Barbara Wittmann

Eintritt frei

Auf Deutsch

„The child is vastly more ancient than the man“, behauptete der US-amerikanische Kinderforscher **Stanley Hall** im frühen 20. Jahrhundert. Seit der Pädagogik der Aufklärung wurden Kindheit und Urgeschichte miteinander identifiziert, Kinderpsychologie und die Psychoanalyse betrachteten die Kindheit als eine unverfügbare Epoche. Laut Psycholog_innen, Anthropolog_innen, Philosoph_innen und Künstler_innen lebten Kinder seit 1900 buchstäblich in einer anderen Zeit als die Erwachsenen ihrer Gegenwart und Kultur. Die Erfahrung der Diskontinuität zwischen Kindheit und Erwachsenenleben machte das Kind als Figur des Primitivismus verfügbar – und sie bewirkte eine Dynamisierung des Prähistorischen. Im Zuge des Erwachsenwerdens bilden Europäer_innen nun ihre jeweils eigene und historisch spezifische Urgeschichte. Barbara Wittmann geht in ihrem Vortrag der Entwicklung und Etablierung dieser Denkfigur nach und fragt nach der Bedeutung für die Bildende Kunst – insbesondere für das Werk Paul Klees.

Barbara Wittmann ist Professorin für Kunstwissenschaft an der Universität der Künste Berlin. Nach ihrem Studium der Kunstgeschichte in Wien und Berlin hat sie am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, am Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz, an der Bauhaus-Universität Weimar, an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Goethe-Universität Frankfurt am Main gearbeitet und gelehrt. Sie forscht zu den Bildkünsten des 18. bis 21. Jahrhunderts, zur Geschichte der wissenschaftlichen und künstlerischen Zeichnung sowie der Kinderzeichnung. Im Herbst 2018 erscheint ihr Buch *Bedeutungsvolle Kritzeleien. Eine Kultur- und Wissensgeschichte der Kinderzeichnung, 1500-1950*.

Sonntag 20.5. 15h

Ausstellungsführung

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Deutsch

Montag 21.5. 15h

Ausstellungsführung

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Englisch

Sonntag 27.5. 15h

Surrealismus und Ethnografie in Paris, 1925ff.

Führung mit Irene Albers

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Deutsch

Die – im Vergleich zu anderen kolonialen Imperien – verhältnismäßig späte Etablierung der Ethnologie als akademische Disziplin, die Modernisierung des ethnografischen Museums und der Beginn kollektiver Feldforschungen koinzidiert im Frankreich der 1920er und 1930er Jahre mit Surrealismus, Jazz und „Negrophilie“. **James Clifford** hat den Begriff des »ethnografischen Surrealismus« geprägt, um den Zusammenhang zwischen der Avantgarde-Kunst und der Infragestellung »kultureller

Kulturelle Bildung

Ordnungen« wie auch zwischen rationalitätskritischem Diskurs und der Bezugnahme auf nichtwestliche Kulturen zu verdeutlichen.

In einem Rundgang durch die Ausstellung beleuchtet Irene Albers die Verschränkung von Surrealismus und Ethnologie im Paris der Zwischenkriegszeit. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Zeitschrift *Documents*, in deren Redaktion Carl Einstein, Georges Bataille und Michel Leiris zusammenarbeiteten, und auf der Mission Dakar-Djibouti (1931–1933).

Irene Albers ist seit 2004 Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und für Romanische Philologie an der Freien Universität Berlin. Schwerpunkte ihrer Forschung sind Beziehungen zwischen Literatur und Fotografie, die Verkörperung von Emotionen in der romanischen Novellistik und das Verhältnis von Literatur und Ethnologie im Umfeld des Surrealismus und des *Collège des Sociologie*. Mit Stephan Moebius hat sie die deutsche Ausgabe des *Collège de Sociologie 1937-1939* (2012) ediert. Mit Anselm Franke ist sie Herausgeberin von *Animismus – Revisionen der Moderne* (2012) und *Nach dem Animismus* (2016). 2018 erscheint *Der diskrete Charme der Anthropologie – Michel Leiris' ethnologische Poetik*.

Samstag 2.6.13-18h

Students' Day

Von und für Studierende

Eintritt frei

Auf Deutsch/Englisch

Einer Ausstellung gehen oft jahrelange, intensive Recherchen voran. Jede Inszenierung muss den schwierigen Spagat zwischen der Komplexität des Dargestellten und seiner notwendigen Reduktion leisten, um die Inhalte für die Besucher*innen überhaupt innerhalb eines typischen Ausstellungsbesuchs von wenigen Stunden erfahrbar zu machen. Auch vermittelnde Aspekte wie etwa Texte, gestalterische Elemente oder aber geführte Ausstellungsrundgänge müssen dabei jedes Mal aufs Neue reflektiert und angepasst werden. Im Zusammenarbeit mit dem Seminar **Julius Erdmann der Uni Potsdam Studierende** des M.A. Angewandte Kulturwissenschaften und Kultursemiotik dem HKW ihren Blick: In interaktiven Formaten entwickeln sie gemeinsam mit den Besucher*innen alternative Perspektiven auf und Zugänge zur Ausstellung Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930. Im Sinne des Ausstellungstitels soll dabei das Wiederentdecken der kindlichen und intuitiven Begeisterungsfähigkeit im Mittelpunkt stehen.

Sonntag 3.6. 15h

Europa, ca. 1930: Die Krise (von allem)

Talk mit Katja Patzel-Mattern

Eintritt frei

Auf Deutsch

Die Zeit zwischen den Weltkriegen erschien als eine Phase nicht enden wollender Krisen. Vieles schien die Wahrnehmung einer „besonderen Unruhe der Zeit“, von der **André Breton** 1926 sprach, zu bestätigen: Von der Fortsetzung der kolonialen Projekte der „Siegermächte“ über die beginnende Blockbildung bis zur Radikalisierung der politischen Landschaften auf nationaler Ebene war die Lage spannungsgeladen. Die globalen Krisen des Kapitalismus bedrohten Volkswirtschaften ebenso wie persönliche Existenzen. In einem Brief von 1931 beklagte Carl Einstein die Krise als Dauerzustand und übersah, dass das Jahrzehnt mit Hoffnungen begonnen hatte: Der Völkerbund versprach für Europa internationalen Ausgleich, die Zentralarbeitsgemeinschaft für Deutschland soziale Kompromisse.

Katja Patzel-Mattern entwirft das Panorama einer Zeit, in der Kulturkritik, politische Propaganda und Wissenschaft Problemlagen zu einer Krise der Moderne verdichteten. Sie zeigt, wie diese Wahrnehmung Reformen zunehmend sinnlos erscheinen ließ, den radikalen Bruch hingegen zukunftsweisend. **Katja Patzel-Mattern** ist Wirtschafts- und Sozialhistorikerin an der Universität Heidelberg. Sie erforscht den gesellschaftlichen Umgang mit Krisen und Katastrophen seit dem 18.

Kulturelle Bildung

Jahrhundert ebenso wie die Gesellschaft der Weimarer Republik. Nach einem Studium in Münster und Barcelona hat sie zunächst beim Technoseum in Mannheim und beim Cusanuswerk in Bonn gearbeitet, bevor sie nach ihrer Habilitation in Konstanz im Jahr 2007 nach Heidelberg wechselte. In ihren jüngeren Schriften diskutiert sie historische Krisenkommunikation nach Industrieunfällen und weibliche Erwerbsarbeit im Kontext gesellschaftlicher Erwartungen.

Sonntag 10.6. 15h

Ausstellungsführung

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Englisch

Sonntag 17.6. 15h

Ausstellungsführung

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Deutsch

Sonntag 24.6. 15h

Ausstellungsführung

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Deutsch

Freitag, 29.6. 19h

Screening & Buchpräsentation

Themenabend: Sergei Eisenstein

Elena Vogman, Moderation: Anselm Franke

Sonntag 1.7. 15h

Avantgarden, ca. 1900-1940

Führung mit Johanna Függer-Vagts

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Deutsch

Der künstlerische Anspruch, avantgardistisch und in einer kulturellen Vorreiterrolle gegen die Konventionalität zu sein reicht zwar historisch weit zurück, aber um 1900 wird er zum wesentlichen Charakteristikum dessen, was bis heute paradoxerweise „klassische Moderne“ genannt wird. Worin aber liegt das Radikale dieser neuen Kunst, die gesellschaftliche Utopien in politischen Krisenzeiten entwirft? Welche Gegenmodelle kann eine Kunst, die Autonomie von akademischen Schulen, politischen Parteien oder monetärem Wert für sich beansprucht, erkennbar machen? Wie wenig die künstlerischen Projekte im Zeitraum von ca. 1900-1940 für die Zeitgenoss_innen als „klassisch“ gelten konnten, erläutert **Johanna Függer-Vagts** auf einem Rundgang durch die Ausstellung.

Johanna Függer-Vagts lehrt Kunst- und Bildgeschichte der Moderne an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien und Basel und publizierte zu Hannah Höch und Frank Stella. In ihrem aktuellen Forschungsprojekt befasst sie sich mit **Paul Klees** Kunstpraktiken und -theorien.

Montag 2.7. 15h

Ausstellungsführung

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Deutsch

Kulturelle Bildung

Sonntag 8.7. 15h

Kuratorenführung

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Deutsch

Montag 9.7. 15h

Ausstellungsführung

Teilnahmebeitrag: 3 € zzgl. Ausstellungsticket

Auf Deutsch

Kids&Teens

Sonntag 22.4. 15–17h

Nicht auszumalen

Ein Workshop zu gegenständlicher und abstrakter Malerei, ab 6 J.

Teilnahmebeitrag: 5€

Auf Deutsch

Es ist ganz schön schwierig, Dinge so zu malen, wie sie wirklich aussehen. Viele Künstler*innen haben aber auch etwas ganz anderes im Sinn: Ihre Kunstwerke wirken eher wie einem Traum entsprungen und spielen absichtlich mit dem Unmöglichen und Gegenstandslosen. In diesem Workshop wird die Bandbreite der Malerei von gegenständlich bis abstrakt erkundet. Einen Schwerpunkt bilden dabei eigene künstlerische Experimente zu den surrealistischen Werken in der Ausstellung. Es darf über den Rand gemalt werden!

Ulla Hahn studierte Freie Malerei an der Kunstakademie Düsseldorf und war dort Meisterschülerin bei David Rabinowitch. Die Bildende Künstlerin und Kunstvermittlerin lebt und arbeitet in Berlin.

Sonntag 6.5. 15–17h

Tag your time!

Graffiti- und Streetartworkshop, ab 6 J.

Teilnahmebeitrag: 5€

Auf Deutsch

An Hauswänden und in Unterführungen, an Autobahnbrücken und S-Bahn-Waggons: Die bunten Schriftzüge und Bilder von Graffitis entstehen scheinbar über Nacht und bleiben so lange, bis sie jemand übermalt. Aber warum schaffen Menschen Werke für den öffentlichen Raum und nicht etwa für die eigene Wohnung oder für ein Museum? Gab es „Straßenkunst“ schon immer? Und vor allem: Wie wird sie eigentlich gemacht? Der Workshop vermittelt Grundkenntnisse zu Graffiti und Streetart und lässt erste eigene Werke entstehen. **Hendrik auf der Heidt** zeichnete bereits im Kindesalter gerne mit Wachsmalern und übte sich im Zeichnen. 1990 entdeckte er durch die Liebe zu Form und Farben auch die Graffitikultur für sich und fand Interesse an Buchstaben und Figuren im urbanen Raum. 2018 blickt er auf rund 25 Jahre Erfahrung zurück und hat die Weiterentwicklung dieser Kunstrichtung mitgeprägt. Hendrik auf der Heidt ist gelernter Kommunikationsdesigner und gründete nach vielen Jahren Agentur- und Grafikdesignarbeit sein eigenes Unternehmen Urban Artists.

Kulturelle Bildung

Sonntag 27.5. 15–17h

Inside HKW

Beobachtungen im HKW, ab 6 J.

Teilnahmebeitrag: 5€

Auf Deutsch

Was als „normal“ oder „gutes Benehmen“ gilt, unterscheidet sich nicht nur an verschiedenen Orten der Welt. Das Verhalten von Menschen verändert sich auch, je nachdem, wo sie sich gerade befinden: Zuhause gelten andere Regeln als in einem Geschäft oder in der Straßenbahn. „*Das macht man eben so*“, heißt es oft auf die Frage, warum etwas auf eine bestimmte Art und Weise getan wird. Wo kommen eigentlich all diese Regeln her und wie lässt sich herausfinden, was an einem unbekanntem Ort „normal“ ist? Das HKW mit seinen zahlreichen Berufs- und Besucher*innengruppen dient in diesem Workshop als Forschungslabor, in dem Methoden der wissenschaftlichen (Selbst-) Beobachtung erprobt werden.

Mit **Uta Rinklebe** (MACH mit! Museum, Berlin)

Sonntag 3.6. 15–17h

[Re:]Write

Typografieworkshop, ab 8 J.

Teilnahmebeitrag: 5€

Auf Deutsch

Buchstaben können *behutsam* gesetzt sein, betont werden, ja sogar **[brüllen!!!]**. Bekanntermaßen kommt es nicht nur darauf an, was gesagt wird, sondern auch, wie. Dieser Zusammenhang von Form und Inhalt verändert sich ständig. Schriftarten, Sprachbilder und Zeichen unterliegen Trends – und schaffen sie. Wie wirkt dieselbe Aussage auf uns, wenn sie optisch anders gestaltet ist? In diesem Workshop wird die Welt der Typografie erkundet und mit eigenen Setzungen experimentiert.

Sandra de Groot, Kultur- und Medienpädagogin, und **Judith Metze**, Grafikdesignerin, sind Kunstvermittlerinnen und leiten seit 2009 gemeinsam Fotografie- und Grafikworkshops für Kinder und Jugendliche.

Sonntag, 1.7. 15–17h

Immer (anders) ich

Philosophie-Workshop, ab 8 J.

Teilnahmebeitrag: 5€

Auf Deutsch

Wer bin ich? Das ist gar nicht so leicht zu beantworten, wenn man ein wenig darüber nachdenkt. Die Frage nach dem „Ich“ beschäftigt Philosoph*innen schon sehr lange. Gehört der eigene Name dazu, oder der eigene Körper? Ist das „Ich“ angeboren? Oder entwickelt es sich erst mit dem eigenen Denken? Hat eine Person also viele „Ichs“? Oder eins, das niemals „fertig“ ist? Schließlich verändert sich Denken und Fühlen je nach Situation oder auch mit zunehmendem Alter. Das „Ich“ ist also eine etwas komplizierte Angelegenheit – aber in jedem Fall eine spannende! In diesem Philosophie-Workshop werden gemeinsam Antworten gesucht und neue Fragen gestellt.

Mit **Jana Nopper** und **Xiaoqing Xu** (Die kleinen Denker e.V.)

Jana Nopper studierte Erziehungswissenschaften und Philosophie in Berlin. Sie ist als Sozialarbeiterin und im außerschulischen Bildungsbereich tätig. Seit 2013 philosophiert sie bei den kleinen Denkern e.V. mit Kindern.

Xiaoqing Xu ist promovierte Sinologin und Übersetzerin. Sie ist in China aufgewachsen und lebt seit 1990 in Deutschland. Zurzeit arbeitet sie als Sozialpädagogin in der Jugendhilfe. Sie gibt Kurse in chinesischer Philosophie und philosophiert mit Kindern in Kitas. Seit 2015 leitet sie Kurse bei den kleinen Denkern e.V.

Service-Info und Media Material

Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930

Ausstellung und Konferenz
13.4. -9.7.2018

Öffnungszeiten

Täglich (außer Di) und feiertags 11–19h

Eintritt: Eintritt: 9€/6€ inkl. Ausstellungsmanual. Das Ticket berechtigt zu zwei Besuchen.

Mo und U16 frei

Eröffnung

Do 12.04. 19h, Eintritt frei

19.15h: Begrüßung durch Staatsministerin für Kultur und Medien Prof. Monika Grütters MdB, Bernd Scherer, Anselm Franke und Tom Holert (Vortragssaal)

Ausstellungsarchitektur

Kooperative für Darstellungspolitik

(Jesko Fezer, Anita Kaspar, Andreas Müller mit Maximilian Weydringer)

Ausstellungsdesign

Grafikdesign NLF Team

(Nils Reinke-Dieker, Larissa Starke, Friederike Wolf)

Presserundgang

12.4.2018, 11h – Akkreditierung erbeten: presse@hkw.de

Es sprechen: Bernd Scherer (Intendant des HKW), Anselm Franke (Leiter des Bereiches Bildende Kunst und Film, Kurator der Ausstellung) und Tom Holert (Kurator der Ausstellung); Moderation: Anne Maier (Pressesprecherin des HKW)

Konferenz *Tiefenzeit und Krise, ca. 1930*

26. & 27.5.2018, jeweils ab 13h (Konferenzraum 1)

Tagesticket 11€/8€ inkl. Ausstellung

Mit Irene Albers, Silvy Chakkalakal, Joyce Cheng, Charles W. Haxthausen, Susanne Leeb, Sven Lütticken, Jenny Nachtigall, Kerstin Stakemeier, Maria Stavrinaki u. a.

Kulturelle Bildung

Führungen, Talks & Student's Day und Kids & Teens Angebote während der laufenden Ausstellungszeit

Publikation

Eine Publikation zur Ausstellung erscheint im Juni 2018 bei diaphanes (in deutscher und englischer Ausgabe). Vorbestellung: books@hkw.de

Presseinformationen sowie Download der **Pressemappe** unter www.hkw.de/presse

Pressefotos stehen auf www.hkw.de/pressefotos zum Download zur Verfügung

Fotos der Eröffnung sind ab 13.4.2018 auf www.hkw.de/pressefotos verfügbar

Weitere Bilder auf Nachfrage

Service-Info und Media Material

Weitere Informationen finden Sie **tagesaktuell** auf www.hkw.de

Facebook: www.facebook.com/hkw.de

Twitter: twitter.com/hkw_berlin

Instagram: https://www.instagram.com/hkw_berlin/

#HKW1930