

Jost Hermand

**Gewollte Primitivität**

Schwarze in expressionistischer Kunst und Literatur

Als die Nationalsozialisten 1937 in München die Ausstellung »Entartete Kunst« inszenierten, stellten sie neben dem Jüdischen und Kommunistischen vor allem das Negroid-Fetischhafte als Ausdruck jenes Primitiven, Untermenschlichen, kurz: »Entarteten« hin, das dem Expressionismus seine spezifisch »anti-arische« Note gebe.<sup>1</sup> Die Führungsschichten der Juden, die sogenannten »Weisen von Zion«, hieß es im Sinne der faschistischen Drahtzieher-Ideologie, hätten in der Kunst ganz bewußt ein teuflisches Lockbild des Niedriggrassigen aufgerichtet, um so einen Zustand der allgemeinen Zuchtlosigkeit, Triebhaftigkeit, ja Rassenbastardisierung herbeizuführen, der es ihnen ermöglichen würde, endlich die seit langem erstrebte Welt-herrschaft an sich zu reißen. Neben Dirnen, Lustmördern, Irren und anderen 'Kretins', hieß es im offiziellen *Führer durch die Ausstellung*, habe man in dieser Richtung vor allem »Neger und Südseesulaner als rassisches Ideal der *modernen Kunst*« hingestellt. Überhaupt sei das Ganze eine »Niggerkunst« gewesen,<sup>2</sup> die lediglich die Depravierung, ja Bordellisierung alles Höheren und damit die Heraufkunft des Archaisch-Barbarischen begünstigen wollte. Hitler sagte dementsprechend bei der Eröffnung dieser Ausstellung mit drohender Stimme: *Diese vorgeschichtlichen prähistorischen Kultursteinzeitalter und Kunststotterer mögen unsretwegen in die Höhlen ihrer Ahnen zurückkehren und dort ihre internationalen Krützeleien anbringen.*<sup>3</sup> In Deutschland, erklärte er, solle in Zukunft wieder eine Kunst herrschen, die sich allein dem Schönen, Geistigen, Nordisch-Rassebetonten verpflichtet fühle.

Solchen Ausbrüchen gegen die bewußte »Verniggerung« der deutschen Kunst war auf völkischer und dann faschistischer Seite selbstverständlich eine lange ideologische Vorarbeit vorausgegangen. Spätestens seit der französischen Rheinlandbesetzung durch senegalesisch-marokkanische Regimenter und dem »Amerikanismus« der sogenannten Stabilisierungsperiode der Weimarer Republik, wie er sich im Jazz der Chocolate Kiddies und den Tänzen Josephine Bakers manifestierte, galt jeder Ausflug ins »Undeutsche« bei den Rechten sofort als »Verniggerung« oder »Verjudung«.<sup>4</sup> Eine spezifisch faschistische Note bekam solche Reaktionen erstmals in dem Buch *Kunst und Rasse* (1928) von Paul Schultze-Naumburg. Als offizieller Ausdruck der NS-Ideologie erschienen sie dann in Alfred Rosenbergs *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (1930), in dem die Mehrzahl der expressionistischen Gemälde als »bastardisierte Ausgeburten« eines depravierten »Mestizentums« angegriffen wird. Der »foetor judaicus«, schreibt Rosenberg, »vermischte sich (in dieser Kunst) mit dem Abhub aller Völker«.<sup>5</sup> Vor allem

1 Vgl. hierzu Jost Hermand: Bewährte Tümligkeiten. Der völkisch-nazistische Traum einer ewig-deutschen Kunst. In: Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Hrsg. von Horst Denkler und Karl Prümm, Stuttgart 1976, S. 103 ff.

2 Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst, Berlin 1937, S. 16.

3 Zitiert in: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Hrsg. von Joseph Wulf, Gütersloh 1963, S. 332.

4 Vgl. hierzu meinen Aufsatz »Ultima Thule. Völkische und faschistische Zukunftsvisionen«. In: J. H.: Orte Irgendwo. Formen utopischen Denkens, Königstein 1981, S. 68 ff.

5 Alfred Rosenberg: Der Mythos des 20. Jahrhunderts, 3. Aufl., München 1932, S. 304, 444.

Berlin, lesen wir hier, sei Mitte der zwanziger Jahre nicht nur von den »Juden«, sondern auch von den »Mulatten und Negern« erobert worden.<sup>6</sup>

Als deshalb am 30. Januar 1933 die Nationalsozialisten die staatliche Macht übernahmen, schwollen solche Stimmen schnell zu einem gewaltigen Chor an. Wohl den größten Wirbel erregte hierbei das Pamphlet *Was ist deutsch in der deutschen Kunst?* (1934) von Kurt Karl Eberlein, wo, neben den »Dorfidioten, Schizophrenen, Huren, Zuhältern, gottlosen Verbrecherjuden, die als Christus, und schwindsüchtigen Fürsorgenuten, die als Muttergottes auftreten«, wiederum auf die besagten »Holzgötzen und Südseeinsulaner«, kurz: auf all jenes Untermenschliche vom »*Irren bis zum Negroiden*« hingewiesen wird, was der expressionistischen Kunst ihren »*fellachenhaften*« Charakter gebe.<sup>7</sup>

Das Fatale solcher Urteile ist, daß sie trotz aller rassen-theoretischen Verblendungen und imperialistischen Legitimationsphraseologie eine nur schwer zu leugnende Halbwahrheit enthalten, indem sie – wie in gewissen Bereichen der marxistischen »*Expressionismus-Debatte*« der gleichen Jahre – schonungslos auf das Grotesk-Übersteigerte und Irrationalistisch-Wilde dieser Kunst hinwiesen. Was die Nazis richtig erkannten, war die zentrale Rolle, welche das sogenannt Primitive, Exotische, Archaische im Expressionismus gespielt hatte. Freilich deuteten sie diese Tendenz ins »*Barbarische*« einzig und allein im Rahmen ihrer rassentheoretischen Drahtzieher-Ideologie. Das gerade das gewollt »*Primitive*« im Umkreis des Expressionismus als etwas höchst Positives, ja als höchster Wert schlechthin gegolten hatte, wurde von ihnen entweder verkannt oder geschickt verdrängt. Schließlich handelte es sich bei diesem Primitivismus letzten Ende nur um eine neue, wenn auch radikalisierte Spielart ältester rousseauistischer, romantischer, antizivilisatorischer Affekte gegen die steigende »*Entfremdung*« innerhalb der modernen bürgerlichen Nützlichkeit bekennen wollten, wie sie nur noch bei den sogenannten »*Wilden*« zu finden sei. Die Intention dieses forcierten Atavismus war also eine des Widerspruchs, des Protests, der Rebellion – und nicht der Herabwürdigung.<sup>8</sup>

Allerdings wies dieser expressionistische Primitivismus (gerade da, wo er sich negroider Elemente bediente) von vornherein eine merkbliche Ambivalenz auf. Einerseits steckte in ihm, wie gesagt, eine echte Sehnsucht nach lebenswerteren Verhältnissen, nach menschlicher Wärme und Sinnlichkeit, mit einem Wort: nach »*Gemeinschaft*«. Diese Sehnsucht überschlug sich jedoch in seiner Kunst – aufgrund der Radikalität, mit der sie vorgetragen wurde – immer wieder ins Wilde, Barbarische, Negroide, Exotische und landete so bei einer Verklärung des Primitiven, statt der gegebenen Situationen mit dem Versuch einer dialektischen Bewältigung, also unter Berücksichtigung der herrschenden politischen, sozialen und öko-

6 Rosenberg: *Der Sumpf*, München 1930, S. 25. – Vgl. auch Reinhard Wegner: *Der Exotismus-Streit in Deutschland. Zur Auseinandersetzung mit »primitiven« Formen in der Bildenden Kunst*, Frankfurt 1983, S. 119 ff.

7 Kurt Karl Eberlein: *Was ist deutsch in der deutschen Kunst?* Leipzig 1934, S. 33.

8 Vgl. Jost Hermand: *Das Konzept »Avantgarde«*. In: *Faschismus und Avantgarde*. Hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Königstein 1980, S. 4 ff.

nomischen Bedingungen entgegenzutreten. Im Primitiven schien sich nun einmal für viele Anhänger dieser Bewegung das Ursprüngliche in seiner reinsten Form zu verkörpern. Ihre besondere Vorliebe galt darum – neben den Eskimos, Lappländern, Buschmännern, Australnegern, Indios und Polynesiern – jenen Schwarzafrikanern, die noch nicht vom Makel der europäischen Zivilisation gezeichnet seien, sondern deren Leben noch völlig im Zeichen des Vitalistischen, Jugendlichen und Erotischen stehe.<sup>9</sup>

Andererseits lag dieser gewollten Primitivität ein spezifisches ästhetisches Bedürfnis, nämlich der immer stärker werdende Drang nach »einfachen Formen« zugrunde. Daher wurde im Expressionismus alles, was aus dem Bereich des Negroiden, Wilden, Exotischen stammte, zugleich als Mittel zur künstlerischen Reduktion verwendet. Und so äußert sich die Sehnsucht nach dem Einfachen schon kurz nach 1900 nicht nur inhaltlich, sondern auch formal, das heißt als Neigung zum Linearen, Simplistischen oder Geometrisierten. Schließlich blieb selbst die Kunst dieser Jahre nicht unbeeinflusst von jenem Trend zum Technischen und Industriell-Gefertigten, wie er sich auch in anderen Produkten dieser Ära bemerkbar macht.<sup>10</sup> Doch diesen Aspekt wollen wir erst einmal zurückstellen. Was im folgenden kurz behandelt werden soll, ist die wesentlich anspruchsvollere Frage, welche Sehweisen des Exotisch-Negroiden in der europäischen, besonders der deutschen Kunst des späten 19. Jahrhunderts vorherrschend waren, um dann die spezifisch »expressionistische« Variante dieser Tendenz näher bestimmen zu können.

Bis weit in das 19. Jahrhundert hatten Schwarze in der deutschen Kunst und Literatur zwar eine marginale aber klar definierte Rolle gespielt. Man erinnere sich an den morgenländischen König Balthasar und den Hl. Mauritius innerhalb der christlichen Ikonographie, die Bedeutung des Schwarzen im Rahmen der frühhumanistischen Freude am Individuellen und Charakteristischen (Dürer), die Rolle des sinistren Mohren im sogenannten Intrigendrama (*Zauberflöte*, *Verschwörung des Fiesco zu Genua*, *Herzog Theodor von Gothland*) sowie des »edlen Wilden« in den utopischen Romanen oder genrehaften Idyllen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Eine Änderung in der Beziehung zum Schwarzen setzte in der deutschen Kunst erst im späten 19. Jahrhundert ein, als im Zuge der Forschungsreisen und Koloniegründungen (Togo, Kamerun, Deutsch-Ostafrika und Deutsch-Südwestafrika) die Schwarzen als Untersuchungsobjekte und Untertanen eine ganz andere Realität bekamen. Im Bereich des Kulturellen spielte sich hierbei ein höchst komplizierter Prozeß ab: während die »Neger« bisher vornehmlich als Menschen interessiert hatten, rückte jetzt immer stärker die schwarzafrikanische Kunst in den Mittelpunkt des Interesses. Die wichtigsten Voraussetzungen dazu schuf der deutsche

<sup>9</sup> Vgl. hierzu allgemein Richard Hamann und Jost Hermand: *Expressionismus*, Berlin 1975, S. 148 ff.

<sup>10</sup> Vgl. Wegner: *Der Exotismus-Streit*, S. 22 ff.

Afrikanforscher und Ethnologe Leo Frobenius, der über die bloße Sammeltätigkeit der bisherigen Positivisten schnell hinausstieß, welche die schwarzafrikanische Kunst im Sinne der Semper-Schule noch weitgehend aus reinen Gebrauchsformen abgeleitet hatten, und diese Kunst erstmals historisch und ästhetisch zu erkunden suchte. Das zeigt sich schon in seinem Buch *Der Ursprung der afrikanischen Kulturen* (1898), in dem er den Grundstein zu seiner späteren vollausgeführten Kulturmorphologie legte.<sup>11</sup> Gegen die These vom rohen, kulturlosen Afrika entwarf Frobenius in den folgenden Jahren das Bild von fünf schwarzafrikanischen Kulturkreisen, deren Kunst sich durchaus mit der anderer Frühkulturen vergleichen lasse.

Durch solche Arbeiten bekam die sogenannte »exotische« Kunst plötzlich ein ganz anderes Ansehen. Während man ihre Produkte in den ethnologischen Sammlungen und Naturkundemuseen bisher meist neben bizarren Gesteinsformationen oder ausgestopften Tieren ausgestellt hatte, wurde plötzlich auch ihr religiöser und ästhetischer Charakter herausgestrichen. Neben Frobenius tat sich in den neunziger Jahren auf diesem Gebiet vor allem Ernst Grosse hervor, der in seinen Studien immer wieder betonte, daß sich die künstlerischen Produkte der australischen Aborigines, Buschmänner, der Eskimos, nordamerikanischen Indianer und zentralafrikanischen Stämme nicht einfach als »primitiv« einstufen ließen, sondern in ihrer ästhetischen Eigenart gesehen werden müßten.<sup>12</sup>

Ebenso wichtig für die Neueinschätzung der exotischen Kunst – ob nun der fernöstlichen, australischen, arktischen oder afrikanischen – war neben Frobenius das Vorbild Paul Gauguins, der als erster bedeutender Künstler die sogenannte »primitive« Kunst verehrte, sammelte, ja in seiner eigenen Kunst nachzuahmen versuchte, und zwar nicht nur aus anthropologischem, sondern auch aus religiösem und ästhetischem Interesse. Was Gauguin neben der Kunst der Madegassen, Inkas und Malayen besonders hochschätzte, war die instinkthafte Imagination und nonverbal Kommunikation in der Kunst der Polynesier.<sup>13</sup> Seine von 1891 bis 1903 auf Tahiti gemalten Bilder sind daher meist religiöse Visionen voller Tiefe, Schönheit und Symbolik. Im Gegensatz zur kolonialen Verwüstung, die auch auf dieser Insel längst eingesetzt hatte, sieht man auf ihnen heiligstille Menschen, die mit der Natur und sich selbst noch völlig eins sind und in einer Wunschwelt ohne jede innere Gefährdung zu leben scheinen.

Doch dieses Bild des »edlen Wilden« wurde schon um 1905 durch ein neues Bild des Wilden verdrängt, das wesentlich »primitiver« war. Statt sich weiterhin in die romantischen Traumlandschaften Gauguins zu versenken, wurde es jetzt beliebt, sich als Maler von den wildesten Werken der ethnologischen Sammlungen, also den schwarzafrikanischen, inspirieren zu lassen.<sup>14</sup> Die ersten Impulse dazu kamen aus Paris, wo sich von den Schriftstellern vor allem Apollinaire, Max Jacob und

11 Vgl. Jürgen Christoph Winter: Leo Frobenius' Image of Africa: An Ethnologist's Work and Ethnology's View of It. In: *Komparatistische Hefte* 2, 1980, S. 72–91.

12 Ernst Grosse: *Ethnologie und Ästhetik*. In: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie* 15, 1891, S. 392–417.

13 Vgl. Werner Schmalenbach: *Gauguins Begegnung mit der Welt der Naturvölker*. In: *Weltkulturen und moderne Kunst*, München 1972, S. 445 ff. und Jehanne Teilhet-Fisk: *Paradise Reviewed: An Interpretation of Gauguin's Polynesian Symbolism*, Ann Arbor 1983, S. 167 ff.

14 Vgl. hierzu umfassend Jean Laude: *La Peinture française (1905–1914) et »l'Art nègre«*, Paris 1968, Bd. 1, S. 123 ff.

Pablo Picasso, Les  
Demoiselles d'Avignon  
(1907). (aus: Josep Palau  
i Fobre, Picasso 1881-  
1907. (Prestel) München  
1981, Abb. 1557)



André Salmon für den Vorbildcharakter der »Art nègre« einsetzen. Von den Malern waren es um 1905 die »Fauves« (die »Wilden Tiere«), also Künstler wie Matisse, Vlaminck und Derain, und dann ab 1907 die frühen Kubisten um Picasso und Braque, die solche Motive aufgriffen. Wie wir alten Fotos entnehmen können, umbagen sich zu diesem Zeitpunkt fast alle der genannten Maler in ihren Ateliers mit Schwarzafrikanischen Masken oder Statuen.<sup>15</sup> Von Picasso wissen wir obendrein, daß er sich auf Anregung von Apollinaire und Max Jacob neben kongolischen Masken auch für kanadische Totemfiguren sowie altiberische Kunst zu interessieren begann und im Mai/Juni des Jahres 1907 den Palais Trocadéro besuchte, um sich die dortigen schwarzafrikanischen Skulpturen anzusehen.<sup>16</sup> Das Ergebnis dieser Studien waren bekanntlich seine *Demoiselles d'Avignon* (1907/8), ein Bordellbild mit leicht negroiden Zügen, das Picassos sogenannte »*période nègre*« einleitet. Dies Bild gilt zurecht als eins der Zentralwerke dieser Richtung, da es die erregende Ambivalenz der Tendenz ins Wilde und zugleich Technisch-Vereinfachte in besonders krasser Form zum Ausdruck bringt. Inhaltlich gesehen, ist es sowohl ein Protestbild gegen die Depravierung der Frau ins Hurenhafte als auch eine Verkärung der Frau als Naturwesen im Sinne des Wilden,

15 Ebd., Bd. 2, Abb. 17, 19, 69.

16 Vgl. Josep Palau i Fobre: Picasso. Kindheit und Jugend eines Genies 1881-1907, München 1981, S. 491, 496.

Negroiden, Archaischen. Man könnte also fragen: was ist hier Ekstase, was Technik? Was ist hier ungehemmte Sexualität, was formanalytische Geistigkeit? Was ist hier Bekenntnis zum Primitiven, was modernistischer Kubismus? Was ist hier – wie im Bordell – zügellose Sexualität und was bloße Technik? Picasso selbst beantwortete alle Fragen, die sich auf die Funktionen der negroiden Elemente in diesem Bild bezogen, stets mit der kryptischen Antwort: »Die Entdeckung dieser Statuen stimmte damals mit dem überein, was wir suchten«. <sup>17</sup> Doch was suchte ein Maler wie Picasso um 1907 eigentlich: die wilde Ursprünglichkeit oder das Kubistisch-Technische, die Rückkehr zur Natur oder ein neues Formkonzept für seine Bilder? Daß Picasso diesen Widerspruch – im Gegensatz zu Kubisten wie Delauney oder La Fresnaye – nicht zugunsten des Technisch-Avantgardistischen auflöste, <sup>18</sup> sondern ihn einfach dastehen ließ, wird weiterhin das provozierende Rätsel solcher Bilder bleiben.

Fast der gleiche Widerspruch findet sich bei vielen deutschen Expressionisten, die sich seit 1907/8 sowohl um eine neue Intensität der dargestellten Motive als auch um eine modernistisch-reduzierte Formgebung bemühten. Auch sie tendierten einerseits zu einem entgrenzten Sichaussleben, andererseits zu einer gewaltsamen Reduzierung ihrer künstlerischen Ausdrucksmittel. Wie in Frankreich wandte man sich dabei im Laufe der Jahre immer stärker von der Gauguinschen Sicht des Exotischen ab, die am »edlen Wilden« vor allem das Heilige, Wesenerfüllte, Naturhafte betont hatte, und bevorzugte in steigendem Maße ein Wildheitskonzept, das vor allem das Ungehemmte, Ekstatische, Sexuelle in den Vordergrund rückte. Im Gegensatz zu allen Formen des bürgerlich Genormten entstand so ein Leitbild des Archaischen, Südseehaften oder Afrikanischen, das immer stärker ins Utopische tendierte. Statt sich von der Gesellschaft weiterhin widerspruchlos »abrichten« zu lassen, setzte diese Gruppe den Bürokratisierungs- und Einengungstendenzen der modernen »Überzivilisation«, wie Eckart von Sydow schrieb, einfach das Prinzip des »Primitiven« entgegen. <sup>19</sup>

Doch sobald man diese gewollte Primitivität auf die Kunst übertrug, äußerte sie sich – wie schon bei den Werken Picassos – auch im deutschen Expressionismus als modernistische Tendenz ins Kubistisch-Konzeptionelle, in der nach der malarischen Detailliertheit des Impressionismus und dem dekorativen Überschwang des Jugendstils vor allem eine Sehnsucht zum »Abstrakten« zum Ausdruck kommt. Schließlich diente die expressionistische Kunst – im Gegensatz zur schwarzafrikanischen – weder dem alltäglichen Gebrauch noch irgendwelchen mythisch-religiösen Zwecken, sondern hatte einen rein ästhetischen Charakter. Genau betrachtet, fehlte ihr sowohl das Kultische als auch das Praktikable. Statt dessen beschränkte sie sich auf einen höchst subjektiven Bekenntnischarakter, des-

17 Zitiert in: Palau i Fabre, S. 496.

18 Vgl. John Berger: Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso, Reinbek 1973, S. 79 ff.

19 Eckart von Sydow: Das Weltbewußtsein und die Kunst des primitiven Menschen. In: Neue Blätter für Kunst und Dichtung 2, 1919/20, S. 70.

sen Inhalte sich jedoch durch die gewaltsame Reduzierung der Ausdrucksmittel nur allzu oft ins Abstrakte, ja Wesenlose verflüchtigen. Und so drücken ihre Hauptwerke zwar eine aufs Höchste gesteigerte Lebensintensität aus, wirken jedoch in ihren Themen und Motiven oft reichlich unverbindlich.

Wie zu erwarten, spielen die schwarzafrikanischen Elemente ab 1910 in den drei Künsten eine recht unterschiedliche Rolle. Recht marginal blieben sie in der expressionistischen Musik, die zwar auch zu gewissen Formen des Neoprimativismus neigte,<sup>20</sup> aber vor allem im Umkreis der »Wiener Schule« um Schönberg eher ins Elitäre, wenn nicht Exklusive tendierte. Wenn in diesem Zeitraum in der europäischen Konzertmusik überhaupt »schwarze« Musikformen auftauchen, dann meist in Form jener Ragtimes, wie sie Satie in *Parade* (1917) und Strawinsky in seiner *Histoire du Soldat* (1918) verwandten. Doch das sind »Tunes«, die in den Bereich des us-amerikanischen Jazz gehören, der fast durchgehend auf »weißen« Melodien beruht und dessen »schwarze« Elemente sich lediglich in rhythmischen oder intonatorischen Aspekten zu erkennen geben.

In der expressionistischen Literatur ist dagegen das »schwarze« Element etwas stärker ausgeprägt (obwohl es – im Vergleich zur expressionistischen Malerei und Plastik – auch hier recht nebensächlich wirkt). Als Formelement spielt es in diesem Bereich kaum eine Rolle. Wenn Schwarzes überhaupt auftaucht, dann als Motiv, als Figur, als Hintergrund, kurz: als inhaltliches Element. Von den Dichtungen der Schwarzafrikaner war damals in Deutschland, von einigen Nachdichtungen Carl Einsteins einmal abgesehen, die 1916/17 in der *Aktion* erschienen, noch so gut wie nichts bekannt. Doch solche Vorbilder brauchten die expressionistischen Autoren offenbar nicht. Sie hatten genug Phantasie, um diese Hohlräume mit flammenden Bildern eines wildbewegten afrikanischen Lebens auszufüllen. Und zwar gingen manche hierbei so klischeehaft wie nur möglich vor, indem sie im Hinblick auf das »Schwarze« lediglich das Triebhaft-Animalische hervorhoben. Während in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts die Schwarzen, neben einigen traditionellen Intriganten, entweder als idyllische Naturmenschen (Herder, Claudius) oder als erbarmungswürdige Sklaven (Heine) dargestellt werden, wirken die Schwarzen in der expressionistischen Literatur fast alle wie brünstige Böcke oder Tigerinnen, die ständig mit allen Gliedmaßen zucken, Lustschreie ausstoßen oder zumindest flammende Blicke um sich werfen. Hier ist also der Schwarze fast durchgehend der Wilde, der Berserker, der allein seinen Trieben hingeebene »Neger«.

So wird etwa in der expressionistischen Lyrik, wenn man von den Schwarzen in Iwan Golls *Der Panamakanal* (1919) einmal absieht, die als »heilige Poletarier« auftreten,<sup>21</sup> der Schwarze mit Vorliebe als Barbar gezeichnet. Bei Albert Eh-

20 Vgl. Jost Hermand: *Expressionism and Music*. In: *Expressionism Reconsidered*. Hrsg. von Gertrud Bauer Pickar und Karl Eugene Webb, München 1979, S. 58–73.

21 *Menschheitsdämmerung*. Hrsg. von Kurt Pinthus, Hamburg 1959, S. 296f.

renstein lesen wir vom Neger, der dem »Löwen vom Reißstrom« gleicht,<sup>22</sup> bei Theodor Däubler vom »Mohr«, der sich der Sklaverei »Wollusthindernissen« gegenüber sieht,<sup>23</sup> bei Hugo Ball vom »viehköpfigen Neger« mit »wulstigem Nacken, Blähnase und breitem Schritt«,<sup>24</sup> bei Richard Huelsenbeck von einem Schwarzen, bei dem vor allem seine gewaltigen »Schenkel« ins Auge fallen.<sup>25</sup> Alles in allem: Afrika ist hier der Kontinent, wo der nackte Trieb regiert, wo das Blut den Ton angibt, wo man »keine Gedanken« hat, wie Gottfried Benn behauptet.<sup>26</sup>

Im Bereich des expressionistischen Dramas steht als Symbol des »Primitiven« anfänglich eindeutig das Südseehafte im Vordergrund. So will Wilhelm Ständer, der Held von Carl Sternheims *Tabula rasa* (1916) am Schluß in die »Südsee« aufbrechen, um endlich »wahrem Menschentum« zu begegnen. In Reinhard Goerings *Seeschlacht* (1917) werden die in einem Panzerturm eingepferchten Matrosen durch die Reizvokabel »Samoa« so erregt, daß sie in ein rasendes Stammeln ausbrechen.<sup>27</sup> Ebenso »wild« geht es in der *Medea* (1926) von Hans Henny Jahnn zu, deren Titelheldin nicht eine Kolcherin, sondern eine Negerin von »wilder Gräßlichkeit« ist, die von allen griechischen Spießern wegen ihrer zügellosen Leidenschaft als »Tier« empfunden wird.<sup>28</sup> Noch voller greift Rolf Lauckner in seinem Stück *Matumbo* (1925) in die Saiten, dessen Protagonist auf alle Europäer wie ein schwarzer »Urwald-Muskelapparat« wirkt, der Glieder aus »Kautschuk« hat und wie ein »Panther« daherschleicht.<sup>29</sup> Ja, einige Damen der »höheren« Gesellschaft fühlen sich durch seinen kruden sexuellen Charme so angezogen, daß sie sich am liebsten willenlos in seine Arme werfen würden.

Ebenso häufig wird das Schwarze mit dem Erotisch-Organischen in der expressionistischen Prosa verknüpft. Auch hier wimmelt es nur so von liebeshungrigen Leibern, von Inzesten und Vergewaltigungen, sobald auf Exotisches angespielt wird. Viele der expressionistischen Novellen, in denen die »Raserei des Geschlechtsverkehrs« im Vordergrund steht, wirken daher wie ein »archäologisches Museum der Seltsamkeiten des Völkerlebens«, wie Alfred Knoblauch 1919 in der Sammlung *Der jüngste Tag* schrieb.<sup>30</sup> Und zwar lassen sich dabei mehrere Spielarten unterscheiden. Eine eher nostalgische Note hat die Erzählung *Das Inselmädchen* (1919) von Robert Müller, die in jenem Polynesien spielt, wo die magische Einheit von Natur, Trieb und Leben bereits durch die weißen Kolonialherren in Frage gestellt wird. Im Bereich des Traumhaften wird dagegen das Exotisch-Schwarze – im Sinne des beliebten Simultanerlebens – vornehmlich als sexuelles Steigerungsmittel verwandt. So spielt etwa Gottfried Benn in seiner Skizze *Der Geburtstag* (1916) im Rahmen mediterraner Phantasien mehrfach auf die »lasterhafte Lippe Afrikas« an.<sup>31</sup> Doch den Vogel schießt in diesem Bereich die Erzählung *Ulrike*

22 Albert Ehrenstein: Gedichte, Leipzig 1920, S. 27.

23 Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Hrsg. von Gottfried Benn, Wiesbaden 1955, S. 50.

24 Zitiert von Willfried Feuser: Vom Sklaven zum Proletarier. Erscheinungsformen des Negerbildes in der neueren deutschen Literatur. In: Internationales Afrikaforum 12, 1976, S. 259.

25 Richard Huelsenbeck: Phantastische Gebete, Zürich 1960, S. 33.

26 Gottfried Benn: Gesammelte Werke. Hrsg. von Dieter Wellershöff, Wiesbaden 1960, Bd. 3, S. 95.

27 Reinhard Goering: Seeschlacht. In: R. G.: Prosa Dramen Verse, München 1961, S. 277 f.

28 Hans Henny Jahnn: Medea, Dresden 1926, S. 27, 52.

29 Rolf Lauckner: Matumbo, Berlin 1925, S. 15, 72.

30 Alfred Knoblauch: Dada, Leipzig 1919, S. 29.

31 Gottfried Benn: Gesammelt Werke, Bd. 1, S. 51.



32 Carl Sternheim: Das Gesamtwerk, Bd. 4, Neuwied 1964, S. 433.

(1918) von Carl Sternheim ab, in der sich ein Adelsfräulein aus der Uckermark in den jüdischen Maler Posinsky verliebt, zu dem offensichtlich Carl Einstein Pate gestanden hat.<sup>32</sup> Aus Liebe zu diesem Mann, der ständig von seinen Afrikareisen spricht und »Holz- und Elfenbeinskulpturen der Sudanneger« besitzt, wird sie schließlich sein Modell, läßt sich tätowieren, färbt sich die Haare schwarz, akzentuiert ihre Brustwarzen mit leuchtendem Zinnoberrot, ja baut in ihrem Wohnzimmer einen Negerkral mit Löwenfellen auf, in dem sie sich ihrem Posinky, ihrem »saftigen Häuptling« wie eine »polierte Magd« oder »berauschte Äffin« hingibt. Und dann »war Kilimandscharo«, heißt es, »keine Zeit und heißer Wind«. Trotz einiger parodistischer Elemente wird diese »Wandlung« durchaus als Erfüllung tiefster, bisher nur verdrängter Wünsche hingestellt. »Von Entwicklungen tropfte sich Ulrike frei«, lesen wir gegen Schluß, »schabte Ursprüngliches, in Geschlechtern verschüttet, aus sich heraus, bis sie blank und ihr dichtestes Ich war. Jahrtausende hatte sie rückwärts eingeholt und wünschte das späte Paradies nicht herrlicher.«<sup>33</sup> Wesentlich komplexer wirkt dagegen das Problem der gewollten Primitivität in der expressionistischen Malerei, wo es nicht nur als Thema, Motiv oder ideologische Leitvorstellung auftaucht, sondern zugleich zu einer Stil- und Formfrage wird. Bleiben wir erst einmal beim Thematischen, also dem, wo sich die bildende Kunst mit der Literatur berührt. Einzelne Schwarze hatte es, wie gesagt, in der deutschen Malerei schon im Rahmen der christlichen Ikonologie des Mittelalters und der völkerpsychologischen Porträtkunst des 16. Jahr-

33 Ebd., Bd. 4, S. 158.

Ernst Ludwig Kirchner, *Schlafende Milli. Liegendes Negermädchen* (um 1910). Kunsthalle Bremen.



hunderts gegeben, und zwar beidesmal in höchst würdevoller Form.<sup>34</sup> Dazu waren später die Schwarzen als »edle Wilde« oder als allegorische Vertreter des Erdteils Afrika gekommen. Etwas vielschichtiger wird diese Motiv- und Figurenwelt erst im späten 19. Jahrhundert. Hier gibt es die Schwarzen plötzlich als salonhafte Luxusgeschöpfe wie auf dem Bild »Nubische Frauen« (1876) von Hans Makart, als ins Triebhaft-Gewaltsame stilisierte Boxertypen wie den *Othello* (1884) von Lovis Corinth, als exotisch-impressionistisch-glitzernde Farbkomplexe wie den *Flußpiraten* (1914) von Max Slevogt oder als exotische Kontrastfiguren zu weißen Oberklassefrauen wie auf den Zeichnungen von Franz von Bayros.<sup>35</sup>

Im Gegensatz dazu stellen die Expressionisten die Schwarzen – mit anarchistisch-rousseauistischer Tendenz – meist als urwüchsige Barbaren dar. Um dabei so authentisch wie nur möglich vorzugehen, holten sie sich wie Ernst Ludwig Kirchner schon um 1910 für exotische Motive »echte« Negermodelle in ihre Ateliers<sup>36</sup> oder unternahmen wie Max Pechstein und Emil Nolde ausgedehnte Reisen nach Afrika und in die Südsee. Besonders gut sind wir über die Reise Noldes aus den Jahren 1913/14 unterrichtet, der nach Besuchen im Berliner Völkerkundemuseum schon 1912 ein Buch über die *Kunstäußerungen der Naturvölker* konzipiert hatte und anschließend bei den Papuas im damaligen Deutsch-Guinea das in Europa verlorengegangene »Barbarische« und »Wilde« neu zu entdecken hoffte.<sup>37</sup> Im Gegensatz zu Gauguin suchte Nolde auf den dort gemalten Bildern und Aquarellen nicht das Heilig-Schöne, sondern das Primitive, Archaische, die »Urnatur« dieser »Urmenschen« darzustellen, vor der er bereits damals befürchtete, daß sie schon »in 20 Jahren« der kolonialen Verwüstung durch die Europäer zum Opfer fallen würde.<sup>38</sup> Ungefähr zur gleichen Zeit weilte Pechstein auf den damals ebenfalls deutschen Palau-Inseln und fertigte Hunderte von Skizzen an, die er in den Jahren zwischen 1915 und 1917 in Bilder eines prähistorisch-gefärbten polynesischen Lebens umzusetzen versuchte. Als Maleirin der Schwarzen in den deutsch-afrikanischen Kolonien machte sich dann Irma Stern einen Namen, die allerdings schnell ins Dekorative abglitt.

Bei genauerem Zusehen wirkt vieles auf diesen Bildern gar nicht wirklich südseehaft oder schwarzafrikanisch, sondern spiegelt lediglich die Sehnsüchte europäischer Weißer nach dem sogenannten »Ursprünglichen« wider. Ob nun bei den Polynesiern oder Schwarzafrikanern Noldes, Pechstein und Sterns, den Zigeunern Otto Muellers, den ostisch-slawischen Menschen mit ihren gefährlich dräuenden Katzenaugen Alexej Jawlenskys oder den »wilden« Akten Karl Schmidt-Rottluffs und Erich Heckels: letztlich geht es auf all diesen Bildern vornehmlich um das *Andere*, Fremde, Kraftvolle, Elementare, Fleischerne, also um all das, was man an sich selber vermißte oder gern in gesteigerter Form besessen hätte. Viele dieser



Max Pechstein, Selbstbildnis und Aktfigur (1922) (aus: Stephanie Barron (Hg.), *German Expressionist Sculpture*. (Chicago-Press) Chicago 1983, Abb. S. 171.

34 Vgl. die Abbildungen bei Alain Locke: *The Negro in Art*, New York 1968, S. 141 ff.

35 Vgl. hierzu allgemein Hans-Joachim Kunst: *The African in European Art*, Bad Godesberg 1967, S. 25 ff.

36 Vgl. Tendenzen, Nr. 140, 1982, S. 72.

37 Emil Nolde: *Reise in die Südsee 1913–1914*, Berlin 1984, S. 3.

38 Ebd., S. 66. – Allerdings hatte Nolde, wenn er besonders attraktive, buntbemalte, »wilde« Eingeborene zeichnete oder malte, stets einen entsicherten Revolver neben sich liegen. Auch seine Frau Ada begleitete ihn selten ohne Schußwaffe. Nur den bereits missionierten Papuas, die ihm wegen ihrer mangelnden »Wildheit« weniger gefielen, näherte er sich ohne Revolver (vgl. S. 7).



Max Pechstein, Sprechende (1917) (Foto: Jost Hermand)

39 Vgl. hierzu Ferdinand Hermann: Die afrikanische Negerplastik als Forschungsgegenstand, Berlin 1958, S. 4ff.

40 Reinhard Wegner, S. 43.

Gestalten sind daher nur *Buhmänner* oder *Buhfrauen*, die man wie die Kranken, Irren, Dirnen, Zirkusclowns oder ähnliche Außenseiter den Repräsentanten der herrschenden Verhaltensnormen als Idole eines antibürgerlichen, intensiveren und damit lebenswerteren Lebens entgegenhielt.

Doch das Stoffliche, Thematische, Motivliche war es nicht allein, was die expressionistischen Maler an den exotisch-schwarzen oder anderen primitiven Gestalten interessierte. Nicht nur ihre Nacktheit, ihre Ursprünglichkeit faszinierte sie, sondern ebenso stark, wenn nicht noch stärker, ihre Kunst, ihre Masken, ihre Statuen, ihre Ahnenpfähle, ihre Fetische, ihre Schilde usw. Über das allmähliche Bekanntwerden und die Einschätzung dieser Gegenstände als »Kunst« in den Jahren vor der Jahrhundertwende haben wir bereits gehört.<sup>39</sup> Allerdings darf man sich die Wirkung eines Ernst Grosse oder Loe Frobenius in dieser Hinsicht nicht allzu breit vorstellen. Vieles von ihren Ideen blieb lange Zeit in den einschlägigen Fachblättern verborgen. Ein größeres, an Kunst interessiertes Publikum begann sich mit diesen Phänomenen, und zwar meist unter französischem Einfluß, also via Gauguin und Picasso, nicht vor 1910 zu beschäftigen. Erst als die Diskussion um die expressionistische Formgebung einsetzte, bekamen die Künstler und Kunsttheoretiker dieser Ära plötzlich Augen für den sogenannten »Primitivismus« in der Kunst der Naturvölker. Und damit wurde der Blick für jene Negerplastik frei, die ein Mann wie Paul Germann in seinem Aufsatz *Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Grasland Kameruns* 1911 zum erstenmal mit den Kriterien des von Alois Riegl definierten »Kunstwollens« zu interpretieren versuchte.<sup>40</sup> Noch im gleichen Jahr liefen die Vorbereitungen für eine Ausstellung schwarzafrikanischer Plastiken im Folkwangmuseum in Hagen an.

Doch der eigentliche Durchbruch auf diesem Gebiet erfolgte im Jahr 1912 mit der Publikation des *Blauen Reiters* durch Franz Marc und Wassily Kandinsky. In diesem Band wurden Werke von Picasso, Cézanne, Delauney, deutschen Expressionisten und russischen Modernisten fast durchgehend mit »primitiven« Kunstformen wie alten Totbildern, bayrischen Hinterglasmalereien, Kinderzeichnungen, Bildern von Henri Rousseau sowie Werken der Eskimokunst, malayischen Holzfiguren, polynesischen Reliefs von Gauguin, japanischen Masken, Benin-Plastiken und schwarzafrikanischen Bildwerken unmittelbar nebeneinander abgebildet, um so auf den inneren Zusammenhang der älteren und der neueren »Primitivität« in der Kunst hinzuweisen.

Den »großen Jahrhunderten«, also der Antike, der Gotik, der Renaissance und dem Barock, schrieb Marc im Vorwort, sollte damit ein entschiedenes »Nein« entgegengesetzt werden. Was »Wir« schätzen, fuhr er fort, ist allein das »Lebendige«, das heißt von jedem »Zwang der Konvention Unberührte« (wobei er unter den mit »Wir« Apostrophierten vor allem »die Wilden Deutschlands« verstand).<sup>41</sup>

41 Der Blaue Reiter, 2. Aufl., München 1914, S. 5f.

Wirklich popularisiert, jedenfalls im Bereich der Kunstfreunde, wurden jedoch all diese Ideen erst durch das Buch *Negerplastik*, das Carl Einstein 1915 herausbrachte. Einstein war sowohl mit den Entwicklungen innerhalb der Ethnologie als auch des französischen Kubismus seit vielen Jahren aufs engste vertraut – und hatte bereits 1912 mit seinem *Bebuquin* den ersten »kubistischen« Roman in Deutschland vorgelegt. In diesem Büchlein wird die schwarzafrikanische Plastik – trotz ihrer »religiösen« Funktion, die Einstein keineswegs leugnet – vor allem unter formanalytischen Gesichtspunkten gesehen, das heißt als eine Kunst, die aufgrund ihres archaischen Wissens um das Wesen des Plastischen, das in Europa im Laufe des 19. Jahrhunderts weitgehend verloren gegangen sei, den Eindruck einer konsequent »kubischen Raumschauung« erwecke. Auf diese Weise gelinge ihr eine »Intensität des Ausdrucks«, wie er behauptet, die man bei den meisten modernen Künstlern vergeblich suche.<sup>42</sup> Welche Sensation diese auf die aktuelle Kunstdiskussion bezogene Sicht machte, wird in den begeistert zustimmenden Rezensionen dieses Büchleins deutlich. Ernst Bloch hob vor allem das von Einstein klar erkannte Prinzip der »Plastizität« hervor.<sup>43</sup> Wilhelm Hausenstein pries die Art und Weise, mit der Einstein in der schwarzafrikanischen Plastik das »Absolute«, das »formhafte Ding« jenseits aller »psychologisierenden« Absicht herausgearbeitet habe.<sup>44</sup> Und auch Hanns Johst lobte Einstein, bei seiner Interpretation der Negerplastik gerade das »Kubische«, ja fast »Mathematische« dieser Kunst akzentuiert zu haben.<sup>45</sup>

Und damit setzten Einstein und seine Rezensenten den Ton für jede weitere Diskussion jener Primitivitätstheorien, die mehr und mehr zum »festen Bestandteil der neuen Ästhetik« wurden.<sup>46</sup> Modernes und Primitives wurden in den expressionistischen Programmschriften fortan immer näher aneinandergedrückt und schließlich einfach miteinander gleichgesetzt. So schrieb Hermann Bahr in seinem *Expressionismus*-Buch von 1916, daß man in der Kunst wieder zum »Zustand der Urmenschen« zurückkehren, das heißt wie »die Wilden« malen müsse, um sich der tödlichen Umarmung und Vereinnahmung durch die bürgerliche Gesellschaft zu entziehen.<sup>47</sup> Ähnliche Anschauungen, die auf der Basis der ins »Abstrakte« drängenden Spekulationen eines Alois Riegl oder Wilhelm Worringer das Primitiv-, Archaische, Negroide immer stärker mit dem Modernen, Kubistischen, Expressionistischen gleichsetzten, finden sich in dem Büchlein *Im Kampfe um die neue Kunst* (1919) von Theodor Däubler, wo behauptet wird, daß man auf dem Weg über die »Negerkunst« sowohl zum »Primitiven« als auch zum »Absoluten« vorstoßen könne.<sup>48</sup>

Noch enthusiastischer äußerte sich Christoph Spemann 1919 im *Zweemann* über die Ausstellung »Negerkunst« in der Kestner-Gesellschaft, wo er schrieb, daß man wieder »ganz von vorn« anfangen müsse, um eine neue große Kunst

42 Carl Einstein: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Ernst Nef, Wiesbaden 1962, S. 92 ff.

43 *Die Argonauten* 2, 1915, S. 10 ff.

44 März 9, 1915, S. 103 f.

45 *Aktion*, 1915, Sp. 507 f.

46 Reinhard Wegner, S. 59.

47 Hermann Bahr: *Expressionismus*, München 1916, S. 127.

48 Theodor Däubler: *Im Kampfe um die neue Kunst*, Berlin 1919, S. 43.

49 Der Zweemann 1, 1919/20, H. 8, S. 41f.

50 Eckart von Sydow: Das Weltbewußtsein und die Kunst des primitiven Menschen, S. 71 f. Vgl. auch seinen Aufsatz »Grundzüge der Negerplastik«. In: Gäste 1, 1921, S. 82–85.

51 Wilhelm Hausenstein: Barbaren und Klassiker. Ein Buch über die Bildnerie exotischer Völker, München 1922, S. 9f.

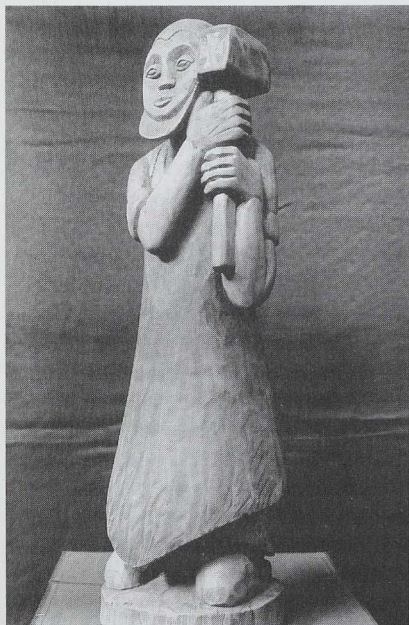
52 Herbert Kühn: Die Kunst der Primitiven, München 1923, S. 88.

53 Herwarth Walden: Zur Kunst der Neger und Südseeinsulaner. In: Der Sturm, 1926, H. 2, S. 30.

54 Vgl. Kunst: The African in European Art, S. 28.

55 Vgl. hierzu Manfred Schneckenburger: Bemerkungen zur »Brücke« und zur »primitiven« Kunst. In: Weltkulturen und moderne Kunst, S. 456 ff. und German Expressionist Sculpture. Hrsg. von Stephanie Barron, Chicago 1984, S. 23 f.

Ernst Ludwig Kirchner, Der Eisenschmied, Folkwang-Museum Essen (Foto Marburg)



schaffen zu können.<sup>49</sup> Erst wenn man durch das Vorbild der schwarzafrikanischen Kunst und die Abstraktionskonzepte Wilhelm Worringers wieder einen Sinn für das »Primitive« bekommen habe, schrieb Eckart von Sydow im gleichen Jahr, werde sich auch in der Kunst erneut jene »*participation mystique*« einstellen, wie sie Levy-Brühl in seinen Bildern einer »*ursprünglich-mystischen Welt*« beschworen habe.<sup>50</sup> In die gleiche Kerbe haute Wilhelm Hausenstein in seinem Buch *Barbaren und Klassiker* (1922), der betonte, daß sich die moderne »*Künstlichkeit*« nur dann überwinden lasse, wenn man sich wie die exotisch-primitiven Völker völlig dem Instinkt überlasse, wenn also zwischen dem »Bildner und seinem Ding nur die Brunst« stehe.<sup>51</sup> Ebenso zeitbezogen ging Herbert Kühn 1923 in seinem Buch *Die Kunst der Primitiven* vor, in dem das Primitive und das Abstrakte, das Älteste und das Neueste ebenfalls in der gleichen Wunschvorstellung zusammenfallen.<sup>52</sup> Ja, Herwarth Walden schrieb in einem Aufsatz *Zur Kunst der Neger und Südseeinsulaner* noch 1926, daß die großen Vorbilder in der Kunst heute allein »*die Wilden und die Kinder*« seien. »*Die große Kunst der Urvölker*«, lautete sein Fazit, »*man könnte wild davon werden. Man soll, man muß wild werden.*«<sup>53</sup>

Daß solche Spekulationen nicht bloße Theorien blieben, beweist die expressionistische Malerei und Grafik geradezu auf Schritt und Tritt. Schließlich tauchen hier die Schwarzen nicht nur als Figuren auf, auch ihre Kunst wird auf die vielfältigste Weise dargestellt, nachgeahmt oder integriert, um so den gewünschten Eindruck der Vereinfachung, Kubisierung, Abstraktion und zugleich Wildwerdung, ja Verwilderung zu erzielen. Und zwar macht sich das auf mehreren Ebenen bemerkbar. Da wären erst einmal jene Stilleben von Nolde oder Schmidt-Rottluff, wo neben Blumen und Krügen auch kraß herausgestellte Negerplastiken erscheinen, um dem Ganzen einen bewußt exotischen Charakter zu geben. Ja, Pechstein stellte auf einem Holzschnitt von 1922 sogar sich selber neben einem solchen Negerfetisch und einer von ihm entworfenen negroiden Figur dar, was an kunsttheoretischer Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Ebenso gern bezog Nolde in seine Bilder exotische Masken ein, und zwar in möglichst dämonischer, schreckenerregender Form, um so das gewollt Primitive zu unterstreichen. Wohl das bekannteste Bild aus diesem Umkreis ist sein *Missionar* von 1912, wo Nolde – nach genauen Studien im Berliner Ethnologischen Museum – der Titelfigur die Maske eines koreanischen Gottes aufsetzte, während er die Frau und ihr Kind nach einer nigerianischen Schnitzerei gestaltete.<sup>54</sup> Ja, einige Expressionisten wie Kirchner und Pechstein bemühten sich sogar, Holzplastiken im Stil schwarzafrikanischer Statuen zu schaffen.<sup>55</sup>

Doch weit über eine solche direkte Einbeziehung oder Nachahmung schwarzafrikanischer Kunstwerke hinaus hinterließ dieser von der Negerplastik ausgehende Trend ins Primitive

auch in anderen Bereichen expressionistischer Formgebung vielfache Spuren. Selbst wenn die Expressionisten auf ihren Bildern Europäer oder Europäerinnen darstellten, griffen sie gern zu einer vereinfachenden, intensivierten Form, die in ihrer kantigen, kubischen Art fast an *Fetischhaftes* gemahnt. Bekannte Beispiele dafür sind die Porträts von Brücke-Malern wie Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff, welche durch ihre eckigen Nasen, aufgestülpten Lippen und spitzen Kinns nur allzu deutlich an schwarzafrikanische Schnitzereien erinnern. Noch deutlicher kommt diese Tendenz auf den Holzschnitten dieser Gruppe zum Ausdruck. Hier dominiert fast immer das Scharfkantige, Klotzige, Krasse, Laute, Schreihafte, um so durch die höchste Vereinfachung den höchstmöglichen Ausdruck zu erzielen. Manches grenzt dabei bewußt ans Stümperhafte, zumal man als Vorbilder neben der Kunst der Schwarzafrikaner und anderer Exoten auch Bücher wie *Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr* (1904) von Siegfried Levinstein, *Die Bildnerie der Geisteskranken* (1922) von Hans Prinzhorn, ja selbst Publikationen über Graffiti und andere Gestaltungsformen sogenannter »Ungeübter« heranzog, denen man wegen ihrer Primitivität eine größere Ausdruckskraft zutraute als den seit altersher »eingeübten« Kunstformen.

Die ästhetischen Ergebnisse all dieser Tendenzen waren – wie schon im Kubismus eines Picasso – stets von der gleichen Widersprüchlichkeit. Einigkeit herrschte in diesem Bereich lediglich im Hinblick auf die von fast allen erstrebte »Primitivität«. Sobald jedoch die Expressionisten diese aus dem Archaischen gespeiste Primitivität näher zu definieren suchten, löste sie sich wieder auf. Und zwar lassen sich dabei zwei Haupttendenzen unterscheiden. Einerseits verstand man unter dieser gewollten Primitivität eine Lebensweise im Sinne all jener Naturvölker, deren Dasein noch im Zeichen ungebrochener Naturnähe, mythischer Eingebundenheit in ein größeres Ganzes, sexueller Ungebundenheit, ja Wildheit stehe. Andererseits griff man die künstlerischen Produkte dieser Menschen auf, die wegen ihrer kubischen Vereinfachung ein ausgezeichnetes Vorbild für alle modernistischen Tendenzen ins Abstrakte, Konstruktivistische, Entpsychologisierte, Versachlichte usw. abgaben. Auf den Punkt gebracht, kommt hierin der Gesamtwiderspruch des deutschen Expressionismus zum Ausdruck, den ich in anderen Zusammenhängen als den Widerspruch zwischen »vordergründigen Zielen« (Natur, Erotik, leuchtendem Ich) und »verdeckten Zielen« (Wesen, Sache, Konstruktion) definiert habe.<sup>56</sup>

Mit den Schwarzen und ihrer Kunst hat all das, genau betrachtet, an sich nur wenig zu tun. Das »Afrikanische« war in den Jahren zwischen 1910 und 1925 meist nur ein Vorwand für ausgesprochen »weiße« Wunschvorstellungen und ästhetische Bedürfnisse. Was in den Publikationen dieser Ära als »schwar-



Max Pechstein, *Mond* (1919) (aus: Stephanie Barron (Hg.), *German Expressionist Sculpture* (Chicago Press) Chicago 1983, Abb. S. 50.

<sup>56</sup> Vgl. Richard Hamann/Jost Hermand: *Expressionismus*, S. 96 ff.

zes« Lebensgefühl hingestellt wird, ist häufig ein Substrat für bestenfalls liberalistische Tagträumereien bestimmter Künstler- und Intellektuellenkreise im Hinblick auf ein gesteigertes Sichauleben, innerhalb deren ältere rousseauistische oder romantische Formen des Neoprimitivismus auf spezifisch expressionistische Weise radikalisiert werden. Die oft beschworene Aufwertung der sogenannten »Wilden« im Sinne des Biologisch-Triebhaften, Urigen und Barbarischen geht demzufolge ständig in eine deutliche *Abwertung des Humanen* über. Jedenfalls bleibt von der Menschlichkeit oder Würde der Schwarzen dabei nicht viel übrig. Immer wieder werden die Schwarzafrikaner im Umkreis dieser Kunst – in enger Nachbarschaft zu Tieren, Wahnsinnigen oder Dirnen – als ungeschlachte Triebwesen dargestellt, was zwar als Steigerung ins »Lebenserfüllte« gemeint ist, jedoch in vielen Fällen auf eine deutliche Abwertung hinausläuft.

Ähnliches gilt für die Aufwertung der schwarzafrikanischen Kunst in diesen Jahren. Auch sie hat mit dem Wesen dieser Kunst nur wenig gemein. Ihrem mythischen, ahnenkultischen, rituellen Charakter, also all dem, was auf Anwesenheit des Göttlichen oder Verwandlung ins Übermenschliche hindrängt und mit rein ästhetischen Kriterien kaum zu fassen ist, werden die meisten Schriften dieser Ära nicht gerecht. Wie der französische Kubismus, italienische Futurismus, russische Konstruktivismus und die holländische Stijl-Bewegung zielt der deutsche Expressionismus nicht ins Rituelle, Mythische, Magische, sondern ins Konstruktive, Versachlichte, ästhetisch Gestaltete. Religiöse Tendenzen liegen ihm völlig fern. Seine Werke sind keine zum Bild gewordenen Allegorien, denen eine überweltliche Realität zuerkannt wird, ja haben überhaupt keinen stellvertretenden Charakter. Im Gegenteil. Selbst die expressionistischen Götter- und Heiligenbilder sind *reine Farb- und Formkomplexe*, bewußt konstruierte Artefakte, also nur Kunstwerke, aber keine Kultbilder. Wert hat hier nicht die dargestellte Figur, sondern die auf sie angewandte Kunstfertigkeit. Sie gleichen daher ins Abstrakte versachlichten Materialbildern oder Bildarchitekturen, die weniger das Organische, Natürliche, Humane als die Kraßheit der eigenen künstlerischen Ausdrucksmittel zum Ausdruck bringen.

Das »Schwarze« ist also in beiden Richtungen der gewollten Primitivität, ob nun der brünstigen oder der konstruktivistischen, nur ein Vorwand höchstgelegener Zielsetzungen. Auch im Umkreis dieser Kunst wird Afrika von den Weißen, wie so oft, lediglich ausgeplündert oder zumindest den eigenen Vorstellungen dienstbar gemacht. Subjektiv gesehen, war das gesteigerte Interesse an den Schwarzen sicher oft wohlgemeint. Was sich jedoch in der expressionistischen Kunst objektiv niederschlägt, ist oft etwas ganz anderes. Doch diese Widersprüchlichkeit gehört nun einmal zum Wesen des Expressionismus schlechthin, der aufgrund der eigenen ideologischen Unklarheit meist



in dem Widerspruch zwischen forcierter Abstraktion und ebenso forcierter Natürlichkeit steckenblieb, ja beide Tendenzen mit der gleichen Intensität unterstützte. Statt der in dem Widerspruch zwischen Trieb und Intellekt, Dschungel und Großstadt, Gott und Maschine nur allzu deutlich zum Ausdruck kommenden »*Entfremdung*« mit den Mitteln einer dialektischen Überwindung entgegenzutreten, welche diese Extreme wieder in ein sinnvolles Verhältnis zueinander setzt, versuchte er diese *Widersprüche* ständig mit dem Konzept der gewollten Primitivität zu überdecken, und zwar sowohl auf emotionell-sexueller als auch auf geistig-technischer Ebene. Und dieser Widerspruch, der bis heute nicht gelöst ist, ja zusehends größer wird, gibt der expressionistischen Kunst ihre bis in unsre Gegenwart weiterwirkende Irritation.