

Barbara Paul

Schöne heile Welt(ordnung)

Zum Umgang der Kunstgeschichte in der frühen Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst

1. Einleitung: Eurozentrismus und Androzentrismus in der Kunstgeschichte

Die Disziplin Kunstgeschichte ist in der Bundesrepublik Deutschland meist durch einen eurozentristischen Blick auf die Kunst der Welt geprägt.¹ Dieser Engführung versucht der Ausstellungsbetrieb vor allem seit den 1980er Jahren mit stetig zunehmender Intensität entgegenzuwirken. ›Außereuropäische‹, ›nicht-westliche‹ bzw. ›nicht-euroamerikanische‹ Kunstwerke werden vermehrt präsentiert und damit verschiedene postkolonial motivierte Stellungnahmen von Künstlerinnen und Künstlern zur Diskussion gestellt.² Auch im Fach Kunstgeschichte gibt es in jüngster Zeit Ansätze, die veraltete Sicht der Welt aufzubrechen.³ Es geht wesentlich darum, die machtpolitisch interessegeleiteten Mechanismen bei der Herstellung von Dominanzstrukturen selbstreflexiv zu analysieren und dabei zuallererst die von der traditionellen Kunstgeschichte etablierten Kriterien zu revidieren, die den Ein- und Ausschluß von Werken in den Kanon regulieren.

Auch die Begrifflichkeiten ›westlich‹ und ›nicht-westlich‹ sowie ›europäisch‹ und ›außereuropäisch‹ sind insofern zu problematisieren, als sie nur unzureichende Beschreibungshilfen darstellen. Die geographische Einordnung allein sagt noch wenig Genaues über ein Kunstwerk aus. Darüber hinaus entziehen sich immer mehr Künstlerinnen und Künstler aufgrund ihrer Herkunft und Biographie einer eindeutigen Klassifizierung. Trotzdem findet die historisch ältere Bezeichnung ›außereuropäisch‹ vielfach Anwendung und impliziert nicht nur in der frühen Bundesrepublik Deutschland eine eurozentristische Sichtweise. Aber auch der Begriff ›nicht-westlich‹ kann, obwohl er unzulänglich ist, nicht gleich gänzlich über Bord geworfen werden, charakterisiert er doch ein ernst zu nehmendes Phänomen des aktuellen Kunstbetriebs. Nach Valentijn Byvanck verweist das Wort ›nicht-westlich‹ »auf eine bunte Gruppe von Künstlern und Kunstwerken, die das vage aber dringende Bedürfnis nach Erweiterung des westlichen Kanons in der Hoffnung auf ein globales Weltgefühl befriedigen, in dem Kultur nicht nur als Palliativ fungiert. So sollte der Begriff deshalb auch verwendet werden, nicht als Hinweis auf eine außerwestliche Wirklichkeit oder als Etikett für einzelne Künstler oder Kunstwerke, sondern als Sammelbegriff für die unterschiedlichen Gebrauchs- und Denkweisen, die zusammen eine alternative Tradition innerhalb der Gegenwartskunst darstellen.«⁴

Die herkömmliche und in unserem Zusammenhang interessierende Dominanz eurozentristischer Paradigmen in der Kunstgeschichte hat vielfältige Ursachen. Besonders hervorzuheben ist die enge Verknüpfung mit dem androzentrischen Wissenschaftskonzept, das die Kunstgeschichte – ähnlich wie andere Fächer – im Zusammenhang mit ihrer Begründung als eigenständige universitäre Disziplin im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts etablierte. Die wissenschaftliche Konzentration auf den weißen, heterosexuellen und zudem universell gesetzten Mann ist mit einer Reihe von Grundannahmen verbunden, über die eine oft unausgesprochene Übereinkunft besteht: ein im wörtlichen Sinne *gentlemen's agreement*. Gemeint sind lange Zeit als

gültig angesehene Konzeptionen, die das Künstlerverständnis und den Kunst(werk)-begriff sowie die Mechanismen der Kanonbildung betreffen und als Meisterdiskurs charakterisiert werden.⁵ Zentrale Beurteilungskriterien des modernen und modernistischen Kunstbetriebs, wie die künstlerische Originalität und die Individualität des Künstlergenies, werden zusammen mit mythischen Projektionen des Fremden als Ab- und Ausgrenzungsstrategien funktionalisiert. Mit einem hegemonialen, vielfach unmarkierten, aber universell gemeinten Subjekt werden Alteritäten konstruiert und stabilisiert, die innerhalb visueller Repräsentationssysteme eine sehr nachhaltige Wirkungsmacht ausüben.

Außer(west)europäische und -nordamerikanische Kunst wird anhand spezifischer argumentativer Verfahren, die es im Einzelnen aufzuzeigen gilt, von der standardisierten europäischen separiert und hierarchisch untergeordnet. Die Prozesse der Kanonbildung, die ›westliche‹ Kunst privilegieren, werden in der Disziplin Kunstgeschichte als Institution autorisiert. Dabei können unterschiedliche Kanonformationen in Konkurrenz zueinander treten, Stabilisierungen und Destabilisierungen vorgeschlagener Kanones sich ablösen. Ein favorisierter Kanon besitzt auf jeden Fall eine spezifische Funktion. Christopher B. Steiner unterscheidet 1996 mehrere Funktionen des Kanons. Neben dem Kanon als Container oder dem Kanon als Ware markiert er den Kanon vor allem als Fetisch, das heißt als ein Ersatz für etwas ›Anderes‹, auch Abwesendes, wodurch Mythen und Fehleinschätzungen produziert würden.⁶ Diese Funktion des Kanons spielt auch bei der Ausgrenzung ›nicht-westlicher‹ Kunst eine bedeutsame Rolle.

Zur Diskussion dieser komplexen Zusammenhänge konzentriere ich mich im folgenden vornehmlich auf Kunst aus Schwarzafrika, die lange Zeit auch als primitiv eingestuft wurde. Ausgeklammert bleiben hingegen Phänomene, die etwa im Umfeld ostasiatischer (Hoch-)Kunst zu erörtern sind.⁷ In Bezug auf die Kunst aus Schwarzafrika wirken sich zusätzlich zum bereits Benannten zwei weitere Faktoren sehr ungünstig aus. Eine grundlegende Benachteiligung afrikanischer Kunst entsteht durch die traditionell vorgenommene Anonymisierung von Autorschaft und in der Folge durch die programmatisch gefaßte Zeit- und damit auch Geschichtslosigkeit. Die von westlichen Wissenschaftlern konstruierte Anonymität der als primitiv klassifizierten Arbeiten ermöglicht, allein ›westliche‹ Werke innerhalb der Geschichte der Kunst als bedeutsame Leistungen zu markieren.⁸ In diesem Zusammenhang sind die Kriterien der Kategorisierung von Kunst selbst zu problematisieren, ist doch der Begriff Kunst in verschiedenen kulturellen Kontexten, die beispielsweise zeitlich oder geographisch differieren, unterschiedlich konnotiert. Angesichts dieser Unterscheidungen kann man auch von ›getrennten Kunstwelten‹ sprechen.⁹ Begriffe wie ›westlich‹ und ›nicht-westlich‹ bzw. ›eigen‹ und ›fremd‹ werden dabei operationalisiert. Um jedoch dichotomische Denkmuster, die gemäß einer bestimmten Blickrichtung Machtverhältnisse ausdrücken, aufzubrechen, sind vielfältige Identitätskonzeptionen zu favorisieren und verstärkt transkulturelle Übersetzungen vorzunehmen. Derzeit werden insbesondere von Seiten der feministischen Theorie und der *Postcolonial Studies* entsprechende Handlungsmöglichkeiten zur Diskussion gestellt. Perspektivenreich sind unter anderem das von Homi K. Bhabha eingeführte Modell des »in-between«, des »Zwischenraums«, in dem im Rahmen einer je spezifischen Kontaktzone, sozusagen ›zwischen‹ den kategorialen Zuschreibungen von Differenzen, Identitätskonzeptionen und Kulturverständnissen ›neu‹ verhandelt wer-

den kann,¹⁰ und die von Ella Shohat favorisierte »situated practice«, »sitierte Praxis«, mit der sie im Sinne eines multikulturellen Feminismus eine politisch und kulturell motivierte Transformierung jeglicher hegemonial strukturierter Erkenntnistheorien und Handlungsweisen anstrebt.¹¹ In der frühen Bundesrepublik Deutschland war die Einteilung der Welt in den ›Westen und den Rest‹ (Stuart Hall) jedoch noch fast durchgängig diskursiv wirksam.¹²

Nachhaltige Bedeutung für die akademische Kunstgeschichte in der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit hatte die Ablehnung vermeintlich ›primitiver‹ Kunstformen, wie sie in den 1930er Jahren innerhalb der Kampagne gegen die sogenannte »Entartete Kunst« praktiziert wurde. Die politische Funktionalisierung von Kunst durch das NS-Regime hatte fatale Konsequenzen, meinten doch eine Reihe von Handlungstragenden, sich politischen Äußerungen im Zusammenhang mit Kunst enthalten zu müssen. Solch eine als unpolitisch charakterisierte Haltung ist jedoch bekanntlich im hohen Maße politisch. Bei den oft beharrlichen Bemühungen, sich ›allein‹ der Kunst zuzuwenden, aber aus der Politik heraushalten zu wollen, hat die Kunstgeschichte nahezu alle erdenklichen argumentativen Register gezogen. Der autonome bzw. genauer gesagt der als autonom markierte Kunstbegriff der Moderne wurde mit besonderem Nachdruck reklamiert, so daß sich die Geschichte des Faches und seine Theoreme zu einem veritablen, bis heute noch nicht ganz ausgestandenen Problem herausbildeten. Im Kontext der Vorherrschaft abstrakter Malerei wurde außereuropäische (Gegenwarts-)Kunst – und dies ist eine sehr dominante Position – schlichtweg nicht behandelt bzw. im Vergleich zu den positiven Ansätzen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts¹³ nicht mehr behandelt und aus dem Kanon (weiter) ausgegrenzt. Trotzdem lassen sich einige wenige Ausnahmen feststellen. Dabei wurde an Stereotypen und Argumentationsmuster aus dem frühen 20. Jahrhundert angeknüpft.

Für die Behandlung außereuropäischer Kunst in Deutschland nach 1945 wirkte sich in einem weiteren Schritt die spezifisch deutsche Kolonialgeschichte prägend aus. Im Vergleich mit europäischen Nachbarn waren Kunstschaffende aus ehemaligen Kolonien hierzulande praktisch nicht präsent. Trotzdem läßt sich daraus nicht die Schlußfolgerung ziehen, daß man in der Bundesrepublik Deutschland von kolonialen Erfahrungen, auch wenn dies lange Zeit behauptet wurde, weniger betroffen war.¹⁴ Vielmehr handelt es sich um spezifische oder auch ›andere‹ koloniale Erfahrungen, als sie etwa Länder wie Frankreich, Belgien oder die Niederlande aufweisen. Zahlreiche Phänomene im bundesrepublikanischen Umgang resultieren gerade aus der vergleichsweise kurzen Kolonialgeschichte Deutschlands und dem damit zusammenhängenden offensichtlich geringeren Erfolg kolonialistischer (Gewalt-)Bestrebungen. Unmittelbar mit dem Ende der deutschen Kolonialherrschaft im Jahre 1919 setzten die Folgen ein, sie durchziehen die Weimarer Republik, modellieren mit das Profil des deutschen Faschismus und bestimmen eben auch auf komplexe Weise das Nachkriegsdeutschland.

Aufgrund dieser kolonialgeschichtlichen Zusammenhänge und fächerübergreifender historischer Verstrickungen von Wissenschaft gewinnen gerade innerhalb der heutigen Kunstgeschichte in Deutschland Perspektivierungen der *Postcolonial Studies* – zusammen mit den feministisch begründeten *Gender Studies* und *Queer Studies* – eine besondere politische Relevanz. Bezogen auf die Frage, warum »die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den *postcolonial turn* ausgelassen« habe,

gab Viktoria Schmidt-Linsenhoff kürzlich zu bedenken, daß sich das »merkwürdig verstockte Desinteresse« »keineswegs aus disziplinärer Borniertheit« erkläre, sondern »aus einem unbewußten, nationalen Alltagswissen: Die Probleme des Postkolonialismus betreffen uns gar nicht, weil Deutschland keine Kolonialgeschichte im großen Stil zu erinnern hat und wir mit der Aufarbeitung ›unseres‹ NS mehr als genug zu tun haben.« Dieses problematische »Alltagswissen« gilt es auf der Grundlage entsprechender Kulturtheorien und anhand von Einzelanalysen zu diskutieren, um den »Brückenschlag« von den »Themenfeldern des nationalsozialistischen Antisemitismus und der Emigration« zu den *Postcolonial Studies* zu realisieren.¹⁵ Die Zusammenarbeit der kunsthistorischen NS-Forschungen und kunsthistorischen *Postcolonial Studies* ist meines Erachtens vor allem unter dem Blickwinkel von Geschlechterdifferenz und Ethnizität noch zu intensivieren.¹⁶

Der Umgang der bundesrepublikanischen Disziplin Kunstgeschichte mit der (Gegenwarts-)Kunst der Welt ist wenig erforscht.¹⁷ Deshalb können hier nur erste, mitunter auch wohl vorläufige Überlegungen präsentiert werden. Bei meinen Analysen stütze ich mich auf kunsthistorische, zum Teil auch kunstkritische Texte, die von kunsthistorisch ausgebildeten (und in disziplinspezifischen Institutionen tätigen) Wissenschaftlern stammen. Berücksichtigt werden also nur Aussagen von Fachvertretern und nicht etwa auch von Ethnologen. Zeitlich gesehen konzentriere ich mich auf die ersten (drei) Jahrzehnte der Bundesrepublik Deutschland, da sich seit den 1970er, verstärkt seit den 1980er Jahren eine Reihe von Veränderungen beobachten lassen. Bei meinen Recherchen habe ich zahlreiche Kunsthistoriker ausklammern müssen, die sich zwar intensiv mit Gegenwartskunst beschäftigten, aber offenbar nicht über die europäische und nordamerikanische Kunst hinausblickten. Dies gilt etwa für Werner Hofmann und seine »Grundlagen der modernen Kunst« von 1966.¹⁸ Behandelt werden 1. Werner Haftmann, 2. Eduard Trier und 3. Franz Roh, daran anschließend 4. Werner Schmalenbach und noch 5. die »Propyläen Kunstgeschichte«.

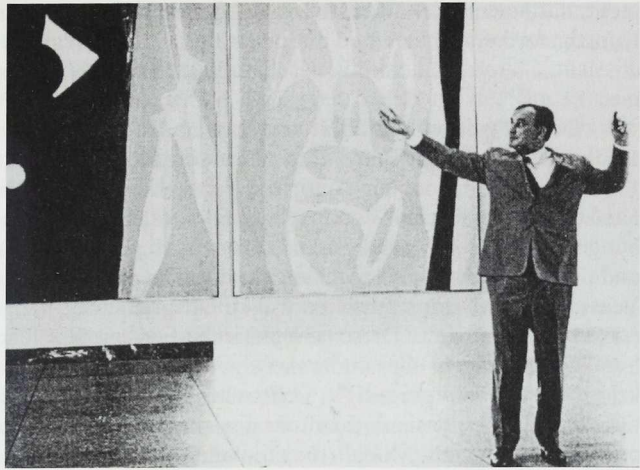
II. Ausgewählte Texte

1. Werner Haftmann: *Westeuropäische Malerei als Weltkunst*

Beim Buch »Malerei im 20. Jahrhundert« von Werner Haftmann (1912–1999; Abb. 1) aus dem Jahre 1954 handelt es sich die umfangreichste deutschsprachige Malereigeschichte der Nachkriegszeit; sie wurde zudem jahrzehntelang immer wieder aufgelegt.¹⁹ Haftmann, der auch an der Staatlichen Hochschule für Bildende Kunst in Hamburg lehrte, hatte maßgeblichen Anteil an der Konzeption und Realisierung der ersten drei documenta-Ausstellungen in Kassel 1955, 1959 und 1964, wo er seine Kunstauffassung multiplizieren und popularisieren konnte.²⁰ Von 1967 bis 1974 leitete er die Nationalgalerie in Berlin.²¹

Als grundlegendes Merkmal der Malerei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts benennt Haftmann 1954 die Etablierung eines »neuen Wirklichkeitsbildes«, das auf einem veränderten Verhältnis von Subjekten und Objekten basiere und sich im »neue[n] reine[n] Sehen« artikuliere.²² Diese Entwicklung charakterisiert der Kunsthistoriker als eine europäische und nicht als eine national zu untergliedernde

1 Werner Haftmann in der Nationalgalerie 1969 während der Retrospektive einer seiner Protagonisten zeitgenössischer deutscher Kunst: Ernst Wilhelm Nay, vor den Gemälden »Schwarz – Gelb« und »Weiß – Schwarz – Gelb«, beide 1968, Privatbesitz



Bewegung. Gleichwohl hebt er die besondere Bedeutung von Frankreich, Deutschland und Italien hervor.²³ Die USA spielen für ihn selbst innerhalb der Nachkriegskunst noch nahezu keine Rolle. Vielmehr unterstreicht er für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg das gemeinsame und vor allem bruchlose Anknüpfen westeuropäischer Künstler an die Klassische Moderne.²⁴ Auf diese Weise praktiziert Haftmann eine für die damalige Zeit charakteristische diskursive Verknüpfung von der Selbstverwirklichung des freien Menschen und der als autonom klassifizierten, am besten abstrakten Kunst.

Erst ganz am Ende des Buches richtet Haftmann seinen Blick scheinbar über die Grenzen Europas hinaus. Dabei läßt er jedoch keinen Zweifel daran aufkommen, daß Europa den Ausgangspunkt und den Maßstab für eine »Weltkultur« bzw. Weltkunst bildet. Er behauptet, daß der »europäische Lebensentwurf«, der seinen ästhetischen Ausdruck in der von ihm favorisierten Kunst finde, »heute Geltung um den Erdkreis herum erlangt« und »die oft über Jahrtausende aufgebauten und gehaltenen Kulturbastionen der Folklore überwältigt und an der Oberfläche vernichtet« habe.²⁵ Nach dieser radikalen Verurteilung jeglicher nicht-westeuropäischer und eben auch nicht von Haftmann sanktionierter Kunst reklamiert er nochmals zusammenfassend seine Künstlerheroen. Dabei handelt es sich in erster Linie um Klee, Kandinsky und Picasso, und diese etabliert er als »heute weltgültige Meister«. Ihren Werken, die er als »Große[n] Stilentwurf« zwischen dem »Großen Realen« und dem »Großen Abstrakten« klassifiziert, spricht er einen »heute bereits globalen Charakter« zu.²⁶ Vor dem Hintergrund dieser wert-autoritären und kartographisch-hierarchisierenden Aussagen kann man Haftmanns Prognose, daß Wissenschaftler nach ihm nicht mehr als europäische, sondern nur noch »als Welthistoriker über Weltmalerei« werden urteilen können, fast nur als Zynismus lesen.²⁷

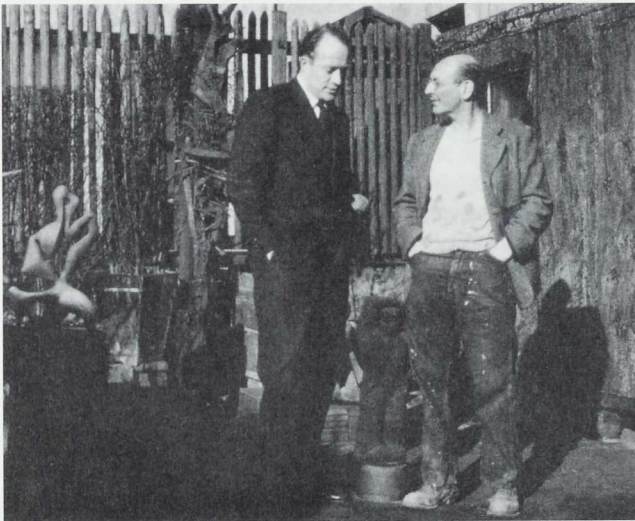
Die von Haftmann in seiner Malereigeschichte von 1954 vorgenommene Gleichsetzung Westeuropas mit der Welt insgesamt operiert wesentlich mit dem kunsthistorischen Diktum der künstlerischen »Intuition«, die den Produktionsprozess einleite und eine adäquate formale Gestalt gewährleiste.²⁸ Mit diesem Argu-

ment, das sowohl dem Kunstwerk Qualität bescheinigt als auch die Kompetenz des Kunsthistorikers sichert und als unantastbar markiert, reiht sich Werner Haftmann ein in eine lange Reihe moderner und modernistischer Plädoyers für das Künstlergenie.

Diese Position bekräftigt und forciert Haftmann noch in weiteren Texten der 1950er Jahre, so zum Beispiel in »Moderne Kultur und ihre ›politische Idee«« von 1957. Darin kritisiert der Autor das seit Jahrzehnten zu beobachtende Verfahren, Kunst zum »politicum« zu machen. Er wendet sich gegen entsprechende Handhabungen totalitärer Machtssysteme, aber auch gegen die »Nivellierungstendenzen« und den »Konformismus« in Demokratien. Demgegenüber reklamiert er mit großer Vehemenz den »künstlerischen Freiheitsbegriff«, der »auf die Freiheit ›zu‹ etwas (zum Werk)« abziele. Diese schöpferische Freiheit bezeichnet Haftmann ohne weitere Begründungen, aber in der Art einer Leerstelle für freiheitliche Ideen der Nachkriegszeit als »ein gewaltiges politisches Agens«. Zur Untermauerung dieser Haltung attestiert er, basierend auf der gesicherten Position westlicher Hegemonie, der modernen Kunst als Modell für eine »gemeinsame universale Ausdrucksform« einen »bereits globalen Rang«.²⁹

2. Eduard Trier: Erweiterung und Grenzen der Konstruktion Westkunst gleich Weltkunst

In der Besprechung von Haftmanns Malereigeschichte in der »Kunstchronik« vom August 1955 bekräftigt der 1920 geborene Eduard Trier (Abb. 2) die Position seines Kollegen. Eine »kommende ›Weltkultur«« müsse an den Maßstäben gemessen werden, die von der Kunstgeschichte – so etwa von Haftmann – aufgestellt werden.³⁰ Der Kunsthistoriker Eduard Trier, der ähnlich wie Haftmann die Freiheit der Kunst und die Freiheit des Individuums miteinander verknüpft, arbeitete in den 1950er



2 Eduard Trier mit dem New Yorker Metallplastiker Herbert Ferber auf der Dachterrasse von dessen Atelier 1957

Jahren zunächst als Kritiker. Trier war ebenfalls an der Realisierung der frühen documenta-Ausstellungen der Jahre 1959, 1964 und 1968 beteiligt; zudem arbeitete er 1964 und 1966 als Kommissar der Bundesrepublik Deutschland bei der Biennale in Venedig. 1964 wurde er zum Professor für Kunstgeschichte an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf ernannt, der er auch seit 1966 als kommissarischer, seit 1968 als hauptamtlicher Direktor vorstand, bis er 1972 eine Professur für Kunstgeschichte an der Universität Bonn übernahm.³¹

In seiner Rezension eines Bestandskatalogs des New Yorker Museum of Modern Art unterstreicht Trier 1948 den dort von Alfred H. Barr praktizierten Grundsatz des »weltumfassenden und toleranten« musealen Sammelns, da nur auf diese Weise das Museum als »Stätte künstlerischer und menschlicher Freiheit« fungieren könne.³² Unter den Begriff »weltumfassend« subsumiert der Deutsche, bezogen auf die Arbeit von Alfred H. Barr in New York, die westeuropäische und US-amerikanische Kunst. Nur wenige Jahre später, 1952, interpretiert Trier in einer Ausstellungsbesprechung der Kölner Galerie »Der Spiegel« die dort präsentierten Werke der deutschen und französischen Nachkriegsmalerei, so etwa Arbeiten von Hann Trier und Fritz Winter sowie Hans Hartung, Pierre Soulages und Gérard Schneider, als »übernationale Verschmelzung«.³³ Diese Perspektivierung der übernationalen Verschmelzung erweitert Trier nochmals Ende der 1950er Jahre, wenn er in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« anlässlich der im Kölner Wallraf-Richartz-Museum präsentierten Sammlung Peggy Guggenheim, die aus Paris beispielsweise Arbeiten von Hans Hartung und Pierre Soulages sowie aus New York von Franz Kline und Adolph Gottlieb zeigte, von der »interkontinentale[n] Gemeinschaft der neuen Kunst« spricht.³⁴ Die US-amerikanische Kunst wird damit von Trier in die konstruierte Gemeinschaft »westlicher« bzw. den Westen vorgeblich vertretenden Kunst aufgenommen.

Zu »nicht-westlicher« Kunst äußerte sich Trier auch gelegentlich in separaten Kunstkritiken, so etwa 1955, als im Brüsseler Palais des Beaux-Arts die Ausstellung »L'Image de l'homme dans les arts primitifs« stattfand. Trier war besonders von der Ästhetik der Ausstellungsobjekte fasziniert, bei denen es sich um Leihgaben aus dem prähistorischen und ethnographischen Museum Luigi Pigorini in Rom handelt. Die vornehmlich aus Afrika, Asien und Ozeanien stammenden Objekte meist jüngeren Datums waren wie so oft im 19. und 20. Jahrhundert durch Kolonisatoren nach Europa gelangt. Bei seiner Beurteilung der Brüsseler Präsentation des »Menschenbildes in der primitiven Kunst«, die Trier nicht nur als einen ethnographisch-systematischen Überblick, sondern auch als eine »Kunstaussstellung« versteht, ist er etwas unentschieden: Zum einen warnt er vor einer zu starken Betonung des »Künstlerischen«, das den »Primitiven als Begriff und Vorstellung fremd« sei und »die kultische Aufgabe« der Arbeiten »leicht« »verfälsch[e]«. Zum anderen ermögliche erst die »ästhetische Anschauung« auch »den Zugang zur Bilderwelt der Exoten«. Schließlich sucht Trier gemäß seiner kunsthistorischen Sozialisation nach dem »Ingenium der »Primitiven«, um »Analogien oder Auswirkungen« in der »eigenen Welt« zu erkennen.³⁵

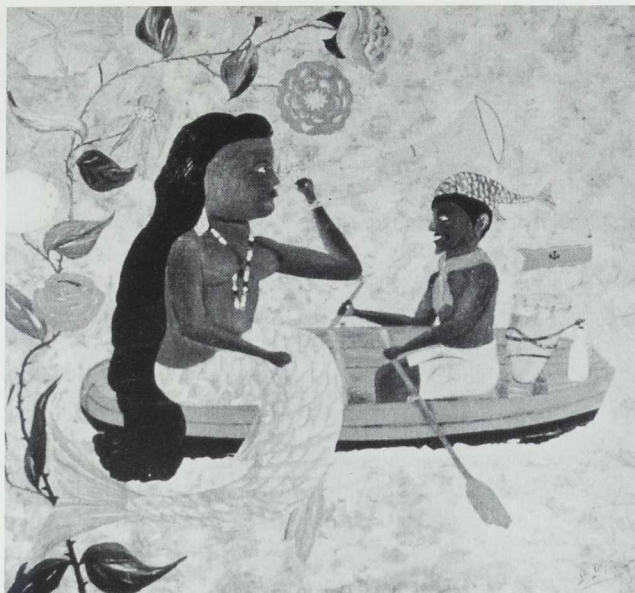
Auch wenn Eduard Trier auf den ersten Blick eine gewisse Offenheit gegenüber »nicht-westlicher« Kunst bekundet, so benutzt er – wie schon andere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – das »Fremde« zur Bestätigung von Paradigmen des »Eigenen«. Damit wird die »westliche« Hegemonialkultur weiter stabilisiert.

3. Franz Roh und der Versuch der europäischen Kulturübertragung

Eine Generation älter als Eduard Trier, arbeitete Franz Roh (1890–1965) seit 1919 als freier Schriftsteller und Kunstkritiker (Abb. 3). Zudem war er selbst künstlerisch tätig, fertigte vor allem Collagen und experimentelle Fotografien an³⁶ und wurde Ende der 1920er Jahre durch sein Buch »foto-auge« bekannt.³⁷ In der Nachkriegszeit stritt Roh mit Hans Sedlmayr um die gesellschaftliche Funktion moderner Kunst.³⁸ Neben seiner Tätigkeit als freier Kunstschriftsteller und -kritiker arbeitete er in zahlreichen Verbänden der Kunstkritik und Gegenwartskunst mit; 1951 wurde er zum 1. Präsidenten der »Association international des critiques d'Art« gewählt. Außerdem nahm er auch Lehraufträge an der Münchner Universität wahr.³⁹ Für Rohs Arbeit ist charakteristisch, daß er sich – nicht nur, aber auch – für »Außenseiter« des Kunstbetriebs und damit für Ausdrucksformen engagierte, die nicht allge-



3 Helmut Lortz, Fotomontage, 1950 mit Franz Roh rechts unten, unter Verwendung von Fotos von Pit Ludwig anlässlich des Darmstädter Gesprächs 1950 »Das Menschenbild in unserer Zeit«; v.l.o.n.r.u: Gustav Friedrich Hartlaub, Willi Baumeister, Hans Sedlmayr, Johannes Itten, Gotthard Jedlicka und Franz Roh



4 Künstler namens
Pierre, Meerjungfrau,
Haiti, 1940er Jahre

mein anerkannt waren. So äußerte er sich beispielsweise in den 1950er und 1960er Jahren positiv zur sogenannten Laienmalerei und zur naiven Kunst.⁴⁰

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, daß sich Roh auch, so etwa 1951 anlässlich einer Münchner Ausstellung, zur zeitgenössischen Malerei aus Haiti zu Wort meldete. Dabei handelte es sich um Arbeiten, die seit Mitte der 1940er Jahre von einheimischen Malern der Karibik-Insel angefertigt wurden (Abb. 4), nachdem ein holländischer Emigrant, Dewitt Peters, auf Haiti ein Kunstzentrum gegründet hatte. Roh begrüßt die »Kulturübertragung« und die auf diesem Wege entwickelten, neuen künstlerischen Ausdrucksformen, die er in Analogie zur Pflanzenwelt als »Kreuzungen« europäischer und haitischer Traditionen charakterisiert.⁴¹ Trotz der Aufgeschlossenheit Franz Rohs und seiner grundsätzlichen Skepsis gegenüber disziplinären Normierungen zeigt auch das Beispiel der Haiti-Malerei, daß der Deutsche für seine Auseinandersetzung mit »fremder« Kunst stets europäische Wertvorstellungen als Bezugspunkt seiner Argumentation markiert. Auch bei Franz Roh treffen wir auf den Begriff »Weltkunst«. Anlässlich seiner Besprechung der 31. Biennale von Venedig 1962 verwendet der Kritiker unter dem Motto »Concerto Grosso der Weltkunst« diese Charakterisierung, da er eine augenfällige Angleichung der ausgestellten, wohlbemerkt »westlichen« Werke, insbesondere aus Europa, den USA und Japan, konstatiert und von daher eine Art »Weltkunstsprache« zu entdecken glaubt.⁴²

Daß »Weltkunst« zudem auch außerhalb Europas und Nordamerikas zu suchen und finden ist, haben andere Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler deutlich gemacht. Allerdings sind in den 1950er und 1960er Jahren unverändert dezidierte Abgrenzungsstrategien festzustellen: Die Höherbewertung der europäischen Kunst ist keineswegs in Gefahr, bleiben doch die operativen Kriterien, mit denen Hierarchisierungen betrieben werden, weitgehend unangetastet.

4. Werner Schmalenbach und die Ästhetisierung von Kunst aus Schwarzafrika

Zu den deutschen Kunsthistorikern, die sich vergleichsweise intensiv mit außereuropäischer Kunst beschäftigt haben, gehört auf jeden Fall Werner Schmalenbach (geb. 1920). Der gebürtige Göttinger hat von 1937 bis 1942 in Basel Kunstgeschichte, Archäologie und Ethnologie studiert, sich dann – ohne Studienabschluß – dem Film als ästhetischem Phänomen zugewandt und von 1945 bis 1955 als Konservator des Baseler Kunstgewerbemuseums gearbeitet. 1955 holte er seine Promotion nach mit einer Arbeit über »Die Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst bis 1900«. ⁴³ Wenige Jahre zuvor, 1953, hatte Schmalenbach bereits ein Buch über »Die Kunst Afrikas« veröffentlicht. ⁴⁴ Am bekanntesten ist wohl – neben seiner Leitung der Kestner-Gesellschaft in Hannover von 1955 bis 1962 – seine jahrzehntelange Tätigkeit, von 1962 bis 1990, als Direktor der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf.

Im Jahre 1958 publizierte Schmalenbach unter dem Titel »Grundsätzliches zur primitiven Kunst« eine Art Theorie primitiver Kunst. ⁴⁵ In dem gesamten Text, der nicht in einer kunsthistorischen Zeitschrift, sondern in »Acta Tropica. Zeitschrift für Tropenwissenschaften und Tropenmedizin« erschien (Abb. 5), macht Schmalenbach weder geografische noch historische Angaben; zudem enthält der Aufsatz keine einzige Abbildung. Gemeint sind jedoch vor allem figürliche (Holz-)Skulpturen des 19. und eventuell auch frühen 20. Jahrhunderts aus Schwarzafrika. Als wesentliches Merkmal primitiver Kunst benennt Schmalenbach deren kultische Funktion; die Hauptaufgabe entsprechender Werke sieht er in der »Verkörperung« von Kräften. Der »Präsenz und realen Wirksamkeit« von Kräften, wie sie sich insbesondere durch eine Holzskulptur als Verkörperung artikuliere, stellt Schmalenbach die »Darstellung« als wichtigstes Kennzeichen der Kunst von Hochkulturen gegenüber. ⁴⁶ Diese Antithese von »Verkörperung« auf der einen und »Darstellung« auf der anderen Seite verknüpft er mit dem Grundsatz, daß primitive Kunst die »plastische Figur« bevorzuge, während Hochkunst zur »Fläche« als »Darstellungsmedium« tendiere. ⁴⁷ Da die »Verkörperung« von Kräften in der primitiven Kunst jedoch in einzelnen, separaten Objekten anzutreffen sei, meint Schmalenbach, die primitive Kunst auch von ihren kultischen Inhalten trennen und deren ästhetische Bedeutung isoliert erörtern zu können. Diese Rezeptionshaltung favorisiert der Kunsthistoriker, der sich selbst primär als ein sehender »Ästhetiker« versteht. Indem Schmalenbach die Skulptur aus Schwarzafrika aus ihrem jeweiligen kulturellen Kontext löst, vollzieht er einen »Übergang vom Inhaltlichen zum Formalen«. ⁴⁸

Durch diese argumentative Vorgehensweise der Umdeutung hat auch Schmalenbach die Transferierung der afrikanischen Arbeiten in einen europäischen, gleichwohl traditionellen kunsthistorischen Diskurs geschafft. Fortan operiert er mit Systematisierungs-, Klassifizierungs- und Bewertungsverfahren, mit denen er seine eigene Autorität in Sachen Kunst unter Beweis zu stellen vermag und zugleich die vermeintliche (Allgemein-)Gültigkeit der angewandten Kriterien und Argumentationsmuster stabilisiert. Den als autonom und primitiv markierten Werken schreibt Schmalenbach eine »beträchtliche Monotonie« und »Typisierung« zu, weswegen er ihnen auch »allen schöpferischen Individualismus« abspricht. ⁴⁹ Es handelt sich also nach der Auffassung Schmalenbachs um Kunstwerke ohne geniale Künstler. Deshalb sind Hierarchisierungen vorprogrammiert, und man trifft auf stereotype Klassi-

ACTA TROPICA

Zeitschrift für Tropenwissenschaften und Tropenmedizin
Revue des Sciences Tropicales et de Médecine Tropicale
Review of Tropical Science and Tropical Medicine

unter Mitwirkung erster Fachgelehrter des In- und Auslandes herausgegeben von
publiée avec la collaboration d'éminents spécialistes suisses et étrangers par
issued in collaboration with eminent Swiss and foreign specialists by

A. BÜHLER · R. GEIGY · A. GIGON · R. TSCHUDI
Professoren an der Universität Basel

Separatum Vol. 15, Nr. 4 (1958)

Grundsätzliches zur primitiven Kunst.

VON WERNER SCHMALENBACH

26 VERLAG FÜR RECHT UND GESELLSCHAFT A.G., BASEL

141

5 Titelblatt eines Sonderdrucks der Zeitschrift »Acta Tropica. Zeitschrift für Tropenwissenschaften und Tropenmedizin« 15 (1958), Nr. 4 mit Werner Schmalenbachs Aufsatz »Grundsätzliches zur primitiven Kunst«



6 Umschlaggestaltung des Ausstellungskatalogs »Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf«, hg. von Werner Schmalenbach, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1988, mit einer Verandapfosten-Figur aus Yoruba/Nigeria, geschnitzt von Oshamuko Anfang der 1920er Jahre, Detail

fizierungen, wie sie aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bekannt sind, so vornehmlich auf die Charakterisierungen »ursprünglich« und »elementar«, auch »vitalistisch« und »expressiv«. ⁵⁰

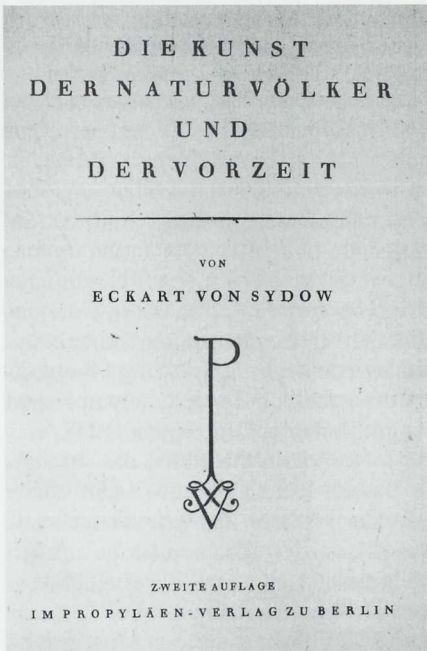
Schmalenbachs Text von 1958 wurde knapp fünfzehn Jahre später in einer gekürzten, leicht überarbeiteten Fassung einschließlich der hier benannten Stereotypen im Katalog zur prestigeträchtigen, international beobachteten Ausstellung »Weltkulturen und moderne Kunst« wiederabgedruckt, die anlässlich der XX. Olympischen Spiele in München 1972 stattfand. ⁵¹ Nochmals gut fünfzehn Jahre später, 1988, veranstaltete Schmalenbach in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen die Ausstellung »Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf« (Abb. 6). In seinem einleitenden Aufsatz »Kraft und Maß. Zur Ästhetik der schwarzafrikanischen Kunst« schwächte er zwar zum einen seine These der »Verkörperung« aus den 1950er Jahren ab, indem er Modifizierungen einräumte; zum anderen verstärkte er jedoch seine These des auch ästhetischen Wertes afrikanischer Kunst. ⁵² Die Attestierung ästhetischer Qualität gemäß seiner eigenen Maßstäbe war für den Museumsdirektor eine unabdingbare Voraussetzung für die Präsentation im Kunstmuseum.

Schmalenbachs Argumentations- und Handlungsmuster sind ein charakteristisches, zugleich auch extremes Beispiel für die zwei Seiten einer Medaille: Das an

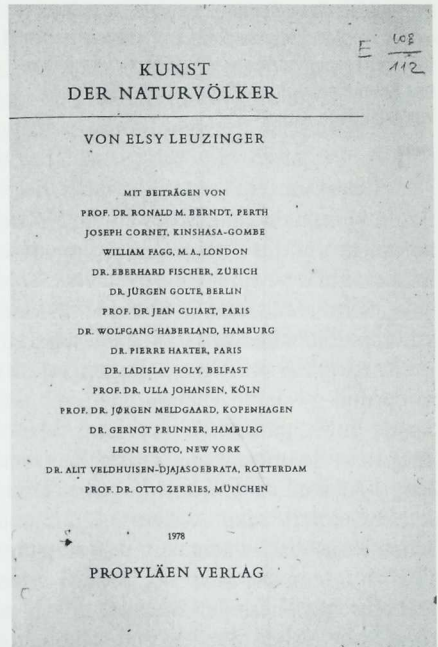
sich zu begrüßende Engagement, afrikanische Werke einem deutschen Kunstpublikum zugänglich zu machen, ist auf das engste mit einer machtpolitisch interessengeleiteten kunsthistorischen Position verknüpft ist, die an der Konstruktion des autonomen Kunstwerks und des sogenannten Meisterdiskurses beharrlich festhält. Schmalenbachs kunsthistorische Grundhaltung ist eine neben zahlreichen anderen Positionen, die im Jahre 1988 in der Bundesrepublik Deutschland existierten, und zwar eine sehr traditionelle und autoritäre, die neuere, seit den 1960er Jahren entwickelte Fragestellungen und Analyseverfahren der Kunstgeschichte – sozialhistorische, ideologiekritische, rezeptionsgeschichtliche, diskursanalytische, geschlechterspezifische usw. – nicht berücksichtigt.

5. »Propyläen Kunstgeschichte«

Bei den »Propyläen Kunstgeschichte« handelt es sich nicht nur um das umfangreichste kunsthistorische Kompendium, das im Laufe des 20. Jahrhunderts innerhalb des deutschsprachigen Raumes publiziert wurde, sondern darüber hinaus um eine äußerst einflußreich gewordene Publikationsreihe.⁵³ Dieses universalgeschichtlich angelegte Handbuch erschien mit über 20 Bänden zuerst in den 1920er und 1930er Jahren, der Zwischenkriegsausgabe, dann nochmals als vollständig neue Reihe mit fast 30 Bänden in den 1960er bis 1980er Jahren, der Nachkriegsausgabe. Es versteht



7 Titelblatt von Eckart von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, Berlin 1923, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 1, 2. Aufl. 1927



8 Titelblatt von Elsy Leuzinger, *Kunst der Naturvölker*, Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1978, Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband III

sich von selbst, daß dieses inhaltlich sehr komplexe Projekt zu vielfältigen, auch methodologisch brisanten Fragen herausfordert. Wenigstens zwei Punkte möchte ich kurz ansprechen.

Die beiden Reihen aus der ersten und zweiten Jahrhunderthälfte unterscheiden sich grundlegend in ihrer Gesamtkonzeption. Die Zwischenkriegsausgabe beginnt im Jahre 1923 mit »Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit« als Band 1, verfaßt vom promovierten Kunsthistoriker Eckart von Sydow (Abb. 7).⁵⁴ In der Nachkriegsausgabe behandelt Band 1 hingegen die Griechische Antike als den Anfang der Kunst, erschienen 1967 unter dem Titel »Die Griechen und ihre Nachbarn« von Karl Schefold. Die Kunst der Naturvölker werden hier aus der Entwicklungsgeschichte ausgegliedert und erscheinen 1978 in dem Supplementband »Kunst der Naturvölker«, geschrieben von der Ethnologin Elsy Leuzinger und versehen mit Beiträgen weiterer Kolleginnen und Kollegen des internationalen Wissenschaftsbetriebs (Abb. 8), wie dies für die zweite Propyläen-Ausgabe charakteristisch ist.⁵⁵ Diese konzeptionelle Änderung steht für eine grundlegend unterschiedliche Auffassung vom Ursprung der Kunst und deren Entwicklungsgeschichte. Attestierte Sydow bereits den (sogenannten) Naturvölkern künstlerisch-kreative Fähigkeiten, so reklamierte die Propyläen-Nachkriegsausgabe die Anfänge der Kunst für die Griechische Antike; von hier aus soll sich das gesamte abendländische Kunstschaffen entwickelt haben.

Mein zweiter Punkt betrifft die kartographische Reichweite der Propyläen-Nachkriegsausgabe bezogen auf die Gegenwartskunst. In dem von Edward Lucie-Smith, Sam Hunter und Adolf Max Vogt herausgegebenen (II. Supplement-)Band »Die Kunst der Gegenwart« von 1978 wird nicht mehr nur die Kunst Europas und Nordamerikas behandelt, auch wenn sie den alleinigen Gegenstand des umfangreichen Hauptkapitels des Buches bildet und überhaupt rein quantitativ die Publikation in Wort und Bild dominiert.⁵⁶ Neben dem Hauptkapitel gibt es noch einen sich anschließenden Dokumentationsteil. Dort werden zeitgenössische Werke aus Japan und Lateinamerika in die Kunst des ›Westens‹ integriert, insofern als beide Regionen ein eigenes kleines Kapitel erhalten. Lateinamerika wird von Jorge Romero Brest in erster Linie als ein Kontinent vorgestellt, der aufgrund der »ethnischen Mischungen und kulturellen Verschmelzungen« eine sehr vielfältige Kunst aufzuweisen habe. Sie sei zum einen stark von den europäischen oder nordamerikanischen »Stilströmungen« geprägt, zum anderen von »indianischen Traditionen« bzw. durch die Zugehörigkeit zur Gruppe der »Neger, Mestizen und Mulatten« beeinflusst. Als Bezugsgröße fungiert der ›westliche‹ Kunstbetrieb, nicht ohne zugleich die künftige Eigenständigkeit Lateinamerikas vorherzusagen.⁵⁷ Die Kunst Japans wird von Yoshiaki Tono zunächst aus ›westlicher‹ Perspektive als scheinbar etwas rückständig eingeführt, um dann gemäß des gängigen modernistischen Argumentationsmusters die spezifische, aber keineswegs nur japanische »Originalität« einzelner Arbeiten herauszustreichen.⁵⁸

III. Resümee und Ausblick: Plädoyer für eine »sitierte Praxis«

Die akademische bundesrepublikanische Kunstgeschichte verhielt sich in den ersten Nachkriegsjahrzehnten gegenüber ›nicht-westlicher‹ (Gegenwarts-)Kunst weithin ignorant und ablehnend. Dies verwundert wenig, da die akademische Kunstge-

schichte sogar schon gegenüber zeitgenössischer Kunst ›westlicher‹ Provenienz meist große Vorbehalte hegte. Die Ablehnung erfährt jedoch eine gravierende Potenzierung durch die Koppelung gleich mehrerer diskriminierender Argumentationen. Das disziplinspezifische Verhalten des Ausschlusses oder zumindest der Ignoranz basiert wesentlich auf der oft hartnäckig verteidigten Konstruktion, daß Kunst eine schöne heile Welt und etwa in sozioökonomischer, geschlechter- und machtpolitischer Hinsicht eine schöne heile Weltordnung mit ›westlichen‹ Hegemonialkulturen vermittele und vermitteln müsse. Die Ausgrenzung außereuropäischer Kunst aus dem Kanon hängt sehr eng mit der anvisierten Profilbildung des Faches in der Nachkriegszeit zusammen, ging es doch auch um die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Reputation von Kunst und Kunstgeschichte.

Die vielleicht einfachste Erklärung, daß einflußreiche Kunsthistoriker ihr Fach regional gesehen für nicht zuständig erklärten, mag man als pragmatische Herangehensweise ansehen. Im Vergleich mit anderen Ländern muß diese Beschneidung bereits mittelfristig als unbefriedigend erscheinen. Vielmehr ist die spezifische Situation der bundesrepublikanischen Kunstgeschichte hervorzuheben. Sie beschäftigte sich zu wenig mit den Folgen explizit deutscher kolonialer Erfahrungen und sie kümmerte sich nicht ausreichend um die Aufarbeitung der Zeit des Nationalsozialismus und seiner Kunstpolitik, die vermeintlich ›primitive‹ Ausdrucksformen diskriminierte. Eine Politikfeindlichkeit in Sachen Kunst ging mit einer übersteigerten Befürwortung der Abstraktion einher. Als Konsequenz postulierte beispielsweise Werner Haftmann für die Nachkriegskunst ein ›bruchloses‹ Anknüpfen an die Moderne. Kunsthistorische Bestrebungen vom Jahrhundertanfang, sich auch mit ›nicht-westlicher‹ Kunst zu beschäftigen, wurden nur äußerst spärlich weitergeführt. Haftmann setzte ›Weltkunst‹ mit westeuropäischer Kunst gleich, sofern sie den Grundsätzen des ›reinen Sehens‹ folgte – also Grundsätzen, die von den Handlungstragenden des Kunstbetriebs gemeinsam aufgestellt und von der Kunstgeschichte als Disziplin institutionalisiert wurden. Eduard Trier bemühte sich um die Aufnahme US-amerikanischer Kunst in die konstruierte Gemeinschaft der West- und damit der Weltkunst. In der sogenannten primitiven Kunst suchte er entsprechend ›westlich‹ geprägter Normen ebenfalls das Künstlergenie, ohne es zu finden. Franz Roh, der sich auch für Laien- und naive Malerei als ›Außenseiter‹-Kunst engagierte, interessierte sich im Zusammenhang mit zeitgenössischer Malerei aus Haiti vor allem für die Übertragung der europäischen Kultur in die ›Fremde‹. Werner Schmalenbach schließlich separierte in den 1950er Jahren und noch verstärkt in den 1980er Jahren die ihn faszinierende Ästhetik der Kunst aus Schwarzafrika, für deren Analyse er seine kunsthistorische Kompetenz als allein gültigen Maßstab reklamierte.

Gemeinsam ist den hier erörterten Kunsthistorikern der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit, daß sie den Künstler als selbstmächtigen Schöpfer autonomer Kunstwerke verstehen und damit einseitig männliches Privileg und einen westlichen Hegemonieanspruch fortschreiben. Bei dieser Konstruktion vom weißen Künstler und kanonisierfähigen Meisterwerk, das die vorgebliche Entwicklung immer wieder neuer, individueller und origineller Kunst garantiere, geht es schließlich auch um den Kunsthistoriker – und weniger um die Kunsthistorikerin, die von solch einem *Procedere* in der Regel ausgeschlossen ist⁵⁹ – und damit um die kontinuierliche Bestätigung des Zusammenhalts unter Wissenschaftlern und ihrer ›westlichen‹ *scientific community*. Gerade in dieser Hinsicht spielen die Propyläen Kunstgeschichte als uni-

versalgeschichtlich konzeptioniertes Handbuch eine wichtige Rolle, verbreiten sie doch Wissenseinheiten und Deutungsmuster, die als standardisiert markiert und durch die Kunstgeschichte als Institution autorisiert werden. Daß Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler bei ihrer Arbeit stets eigene Akzente setzen, ist ebenso erwünscht wie unumgänglich. Problematisch ist jedoch die scheinbar allgemeingültige und verbindliche Institutionalisierung einer bloß konstruierten hegemonialen Kunstgeschichte ›westlicher‹ Prägung. Diese Praxis verweist sehr deutlich auf die eingangs benannte Funktion des Kanons als Fetisch. Der Kanon als ein strukturierendes System steht hier für Etwas, das seiner eigentlichen Funktion enthoben ist. Produziert werden Mythen und Fehleinschätzungen, mit denen Kunst allein aufgrund kultureller und/oder geschlechterbedingter Differenzen kontinuierlich diskriminiert wird, um das ›westliche‹ männerbündnerische System Kunstgeschichte zu sichern.

Innerhalb der Gesamtdiskussion, die ja nicht allein von Vertretern und Vertreterinnen des Fachs Kunstgeschichte getragen wird, lassen sich bereits in den 1960er und 1970er Jahren andere Perspektivierungen und Akzentuierungen feststellen als die hier erörterten kunsthistorischen, die einen adäquaten Umgang mit ›nicht-westlichen‹ Werken weitgehend verhinderten. Aufmerksamkeit verdient die Zeitschrift »tendenzen« und ihr erstes Sonderheft aus dem Jahre 1967 zum Thema »Neue Kunst in Afrika« (Abb. 9)⁶⁰ und die Ausstellung »Moderne Kunst aus Afrika«, die 1979 im Rahmen des ersten Festivals der Weltkulturen in Berlin unter dem Namen »Horizonte '79« stattfand.⁶¹

Die seit 1960 erschienene Zeitschrift »tendenzen«, die sich entsprechend ihres Untertitels »Zeitschrift für engagierte Kunst« auf die Verknüpfung von politischen

9 Titelblatt der Zeitschrift »tendenzen«, I. Sonderheft 1967: »Neue Kunst in Afrika«, mit einer Arbeit von Twins Seven-Seven



und künstlerischen Fragen konzentriert, veröffentlichte ihr erstes Sonderheft zur Neuen Kunst in Afrika. Wie der Argumentation in der Einleitung zu entnehmen ist, zielt dieser Themenschwerpunkt darauf ab, daß sich innerhalb der historischen Phase der sogenannten Dekolonisation auch die Kunst aus der gewaltsamen Unterdrückung ›befreien‹ könne: »Das Afrika, welches wir hier darstellen, macht seinen Weg ohne das ihm so hoch verschuldete Europa.«⁶² In den einzelnen bebilderten Aufsätzen werden dann von David Walters, Heino F. von Damnitz und vor allem Ulli Beier die Kunst einzelner Städte bzw. Regionen, etwa aus Oshogbo/Nigeria, sowie ausgewählte Künstler, wie zum Beispiel Vincent Akweti Kofi und Ibrahim el Salahi, vorgestellt.

Auch die Berliner Horizonte-Ausstellung des Jahres 1979 zeichnet sich dadurch aus, einen Einblick in die damals hierzulande noch sehr wenig bekannte afrikanische Gegenwartskunst zu geben. Präsentiert wurden zeitgenössische Werke, beispielsweise von Twins Seven-Seven, Valente Malangatana und Augustin Okoye, der sich den Künstlernamen Middle Art gab und dessen Gemälde »Middle Art's Suffering Stage of Life« von 1972 für die Umschlaggestaltung des Katalogs gewählt wurde (Abb. 10). Die Mehrzahl der Aufsätze im Katalog stammen von ausländischen Autorinnen und Autoren. Unter den deutschen Mitwirkenden ist Ulli Beier, der langjährige Leiter des Iwalewa-Hauses in Bayreuth, zu nennen, dessen vielfältiges Engagement für Afrika sich nur sehr schwer auf einen Nenner bringen läßt; von Hause aus ist er jedenfalls Philologe. Auch Wolfgang Bender, der über afrikanische Kunst schrieb, arbeitet als (Musik-)Ethnologe.⁶³ Neben der Vorstellung zahlreicher Künstler werden unter den Stichworten »Afrikanische oder afroeuropäische Kunst?« insbesondere Fragen des Kunstbegriffs, des Künstlerverständnisses, der kulturellen Beeinflussung und anderes mehr behandelt.⁶⁴

Sowohl bei dieser ›Horizont-Erweiterung‹ in Berlin 1979, die afrikanische Gegenwartskunst betreffend, als auch beim tendenzen-Sonderheft 1967 war die deutsche Kunstgeschichte nicht beteiligt. Die zu konstatierende Praxis der unterlassenen Mitwirkung und Zusammenarbeit konnte in letzter Zeit erfreulicherweise zum Teil revidiert werden. An diese Bemühungen ist künftig verstärkt anzuknüpfen. Das Fach Kunstgeschichte (auch) in der Bundesrepublik Deutschland muß diese vielfältigen Herausforderungen angehen und vermehrt transdisziplinäre Arbeitszusammenhänge schaffen, um perspektivisch einen Umgang mit der Kunst der Welt möglichst jenseits kultureller Dichotomisierungen, Stereotypisierungen und Hierarchisierungen zu praktizieren. Von besonderer Bedeutung wird es sein, sinnfällige Übersetzungsarbeiten zu leisten, die eine hierarchisch strukturierte Weltordnung und einen ›westlich‹ definierten, inadäquaten ›Weltkunstbegriff‹ wirksam entkräften. In diesem Zusammenhang ist es meines Erachtens unbedingt erforderlich, ein wissenschaftliches Selbstverständnis zu favorisieren, das sich zunächst grundsätzlich für einen prozessualen Charakter von Wissenschaft engagiert und mit den im Laufe der Jahrzehnte produzierten Differenzen kritisch umzugehen vermag. Darüber hinaus ist vor allem mit Ella Shohat für eine »sitierte Praxis« zu plädieren. Als multikulturelle Feminismuskonzeptionen markiert die Wissenschaftlerin ein ganzes »set of situated practices«: In Abgrenzung zu den mitunter recht elitären, allzu wort- bzw. bildfixierten akademischen und Kunstwelt-Diskursen geht es um entsprechende Positionierungen in aktuellen Debatten, wie »the canon, political correctness, identity politics, and affirmative action«, und Bewegungen, wie »the move from anti-coloni-



10 Middle Art (eigentlich Augustin Okoye), Middle Art's Suffering Stage of Life, 1972, Öl auf Hartfaser

al to postcolonial critique, the ›racing‹ and ›queering‹ of hegemonic feminism, the commodification of difference by cultural institutions and transnational corporations; and the ›new order‹ of globalization, cyber-technologies, and cross-border displacements.⁶⁵ Unser übergeordnetes Ziel muß es sein, die »Schauplätze der Auseinandersetzung« jenseits herkömmlicher Gegensätze von Wissenschaft und Aktivismus sowie Kunstgeschichte und Kunst stets neu zu konturieren.⁶⁶

Anmerkungen

1 Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um die erweiterte Fassung meines Vortrags, gehalten auf der Tagung »Global Players? Kunstgeschichte und die Gegenwartskunst der Welt«, 26. April 2002, veranstaltet vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig, Leitung: Barbara Lange, und auf der Tagung »Kunst der Welt oder Weltkunst? Die Kunst in der Globalisierungsdebatte«, 24.-26. Mai 2002, Evangelische Akademie Loccum, Leitung: Detlef Hoffmann. Die Beiträge der Loccumer Tagung sind 2003 im gleichnamigen Band der Loccumer Protokolle 21/02, hg. von Detlef Hoffmann, erschienen. Die beiden weiteren wissen-

schaftshistorischen Vorträge der Leipziger Tagung Teil 1 »Wissenschaftsgeschichte. Die Kunstgeschichte und ihr Umgang mit der außereuropäischen Gegenwartskunst: Abgrenzungsstrategien und -prozesse« von Marlite Halbertsma und Katja Nussbaum sind ebenfalls im vorliegenden bzw. im vorangegangenen Heft der kritischen berichten 2003 abgedruckt. Rezensiert wurde die Leipziger Tagung u.a. von Wiebke von Hinden: Neue Geographien der Kunstgeschichte. Besprechung der wissenschaftlichen Konferenz »Global Players?« Kunstgeschichte und die Gegenwartskunst der Welt«. In: kritische berichte 30 (2002), Heft

- 3, S. 62-64, und Peter Kruska: Global Players? Kunstgeschichte und die Gegenwartskunst der Welt. Tagung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Leipzig, 26. April 2002. In: FrauenKunstWissenschaft, Heft 34, Dezember 2002, S. 93-97; vgl. auch Wiebke von Hinden: »Ethno-Graphie« in der Kunstgeschichte: Ansätze für eine Integration »nicht westlicher« Kunst in den kunsthistorischen Kanon. Die Leipziger Tagung Global Players? Kunstgeschichte in der Gegenwartskunst. In: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 4 (2002), Schwerpunkt: Postkolonialismus, S. 152-154.
- 2 Das wohl prominenteste, aber auch ambivalente Beispiel bildet die »documenta 11« des Jahres 2002. Vorangegangen waren Ausstellungen etwa im Haus der Kulturen der Welt in Berlin, aber auch in anderen Institutionen; verwiesen sei beispielsweise auf [Ausst.-Kat.] Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration. Hg. von Peter Weibel. steirischer herbst. Graz 1996, Köln 1997; [Ausst.-Kat.] Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart. Hg. von Marc Scheeps, Yilmaz Dziewior und Barbara M. Thiemann. Museum Ludwig, Köln 1999, und [Ausst.-Kat.] The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994. Hg. von Okwui Enwezor, u.a. Museum Villa Stuck, München 2001. Vgl. auch Teil 2 der Leipziger Tagung »Aktueller Umgang mit außereuropäischer Kunst im Ausstellungsbetrieb«, Hinweise dazu u.a. in von Hinden 2002 und Kruska 2002 (wie Anm. 1), sowie auf der Loccumer Tagung den Vortrag von Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Wer begegnet wem? Bildbegriff und »Menschenbild« in der Ausstellung »Weltkulturen und Moderne Kunst« in München 1972; vgl. ferner u.a. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Postkolonialismus. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 2002, Heft 7/8, S. 61-72, hier S. 61-65, Christian Kravagna: Das dichte Jahrzehnt. Positionsverschiebungen afrikanischer Kunst 1989-2002. In: Schmidt-Linsenhoff (Hg.) 2002 (wie Anm. 1), S. 99-112 und Maureen Murphy: L'art africain dans les grandes expositions. In: *Africultures* 48, Mai 2002, Schwerpunkt: Afrique et art contemporain, S. 35-40.
- 3 Zu nennen sind hier an erster Stelle die 6. Kunsthistorikernentagung/Sektion 1 Trier 1995 zum Thema »Ethnozentrismus und Geschlechterdifferenz«, publiziert als Annegret Friedrich, Birgit Haehnel, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Christina Threuter (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur. Marburg 1997, und jüngst Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 4 (2002), Schwerpunkt: Postkolonialismus, ferner u.a. Irene Below: Kunstorte in Gender-Perspektive – Arbeitsbedingungen Bildender Künstlerinnen und ihre Präsenz im Kunstbetrieb im internationalen Vergleich. In: kritische berichte 30 (2002), Heft 1, S. 83-90, und Texte in der Festschrift für Irene Below: besonders Birgit Haehnel, Zukunftsvisionen für die Kunstwissenschaften. *Nomadinnen* schreiben Geschichte um. In: FrauenKunstWissenschaft, Heft 34, Dezember 2002, Schwerpunkt: Plädoyers für eine »interessengeleitete« Kunst(Geschichte). Festschrift für Irene Below, S. 17-24. Mit zeitgenössischer afrikanischer Kunst und Kultur beschäftigt sich auch das jüngste Jahrbuch für moderne Kunst: Carla Himmelheber, Marjorie Jongbloed und Marcel Odenbach (Hg.): Der Hund ist für die Hyäne eine Kolanus. Zeitenössische Kunst und Kultur aus Afrika, Jahresring 49, Jahrbuch für moderne Kunst, Köln 2002.
- 4 Valentijn Byvanck: »Nichtwestliche« Kunst und das Dilemma der globalen Identität. In: Himmelheber u.a. (Hg.) 2002 (wie Anm. 3), S. 112-118, hier S. 113-114 (zuerst in: De Witte Raaf [Brüssel], Nr. 97, Mai/Juni 2002, S. 6-7).
- 5 Vgl. zusammenfassend Sigrid Schade und Silke Wenk: Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: Hadumod Bußmann und Renate Hof (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, S. 340-407, hier besonders S. 351-357, und Barbara Paul: Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies. In: Kunstgeschichte. Eine Einführung. Hg. von Hans Belting, Heinrich Dilly u.a. Berlin 2003 (6., überarb. Aufl., im Druck).

- 6 Christopher B. Steiner: Can the Canon Burst? In: *The Art Bulletin* 78 (1996), Themenschwerpunkt: Rethinking the Canon, S. 213-217, hier besonders S. 217.
- 7 Mit zeitgenössischer japanischer Kunst beschäftigte sich beispielsweise Will Grohmann (1887-1968), vgl. u.a. [Ausst.-Kat.] *Japanische Malerei der Gegenwart*. Akademie der Künste, Berlin 1961, mit einem Text von Will Grohmann, o.Sz. In den 1940er Jahren hat sich Grohmann zudem für die Idee einer Weltkunst engagiert; in diesem Zusammenhang setzte er sich intensiv mit den kunsthistorischen Argumentationsmustern und Ordnungssystemen von Josef Strzygowski auseinander und erstellte bis 1945 unter dem Titel »Kunstgeschichte als Weltwissenschaft« eine Anthologie mit Aufsätzen Strzygowskis, die dann aber nicht erschienen (vgl. Hinweise bei: Jens Kräubig: Will Grohmanns Monographien. In: [Ausst.-Kat.] *In Memoriam Will Grohmann 1887-1968*. Wegbereiter der Moderne. Staatsgalerie Stuttgart 1987/88, S. 15-20, hier S. 18 sowie im Anhang des Katalogs innerhalb der Bibliographie Will Grohmann, bearb. von Dina Sonntag, S. 58-64, hier S. 60 und innerhalb des Archivs Will Grohmann, bearb. von Angela Wagener, S. 67-72, hier S. 71). Das Thema Grohmann und Strzygowski sowie überhaupt die Bedeutung Strzygowskis für die Kunstgeschichtsschreibung seit den 1940er Jahren gilt es noch genauer zu analysieren. – Ein weiterer Kunsthistoriker, die sich in der Nachkriegszeit mit der Kunst der Welt und Fragen einer »Weltgeschichte der Kunst« (Gütersloh 1959) beschäftigt hat, ist Heinrich Lützeler (zu Lützeler vgl. u.a. Frank-Lothar Kroll: Die Kunsttheorie Heinrich Lützeler. In: Frank-Lothar Kroll (Hg.): *Wege zur Kunst und zum Menschen*. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 85. Geburtstag. Bonn 1987, S. 3-21).
- 8 Vgl. u.a. Sally Price: *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago und London 1989, dt. *Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft*. Frankfurt am Main und New York 1992, S. 87-104 und auch Sidney Kasfir: *African Art and Authenticity: A Text with a Shadow*. In: Olu Oguibe und Okwui Enwezor (Hg.): *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. London 1999, S. 88-113.
- 9 Zum Problem der »getrennten Kunstwelten« und deren Überwindung aus anthropologischer Sicht vgl. Barbara Wolbert: *Getrennte Kunstwelten. Überlegungen zu einer symmetrischen Anthropologie der Kunst*. In: *Anthropos. Internationale Zeitschrift für Völker- und Sprachenkunde* 93 (1998), S. 189-196.
- 10 Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London 1994, dt. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000, hier u.a. in: *Einleitung. Verortungen der Kultur*, S. 1-28.
- 11 Ella Shohat: *Introduction*. In: Ella Shohat (Hg.): *Talking Visions. Multicultural Feminism in a Transnational Age*. New York, Cambridge/MA und London 1998 (New Museum of Contemporary Art, New York: *Documentary Sources in Contemporary Art* 5), S. 1-62, hier u.a. S. 1-2 und S. 10-11.
- 12 Stuart Hall: *The West and the Rest. Discourse and Power*. In: Stuart Hall und Bram Gieben (Hg.): *Formations of Modernity*. Cambridge und Oxford 1992, S. 275-320, dt.: *Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht*. In: Stuart Hall: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2. Hamburg 1994, 2. Aufl. 2000, S. 137-179.
- 13 Vgl. dazu den Beitrag auf der Leipziger Tagung von Marlite Halbertsma: *Fremde Welten und vertraute Methoden: die deutsche Weltkunstforschung des frühen 20. Jahrhunderts*. In: *kritische berichte* 31 (2003), Heft 2, S. 28-36.
- 14 Dieser veralteten Sichtweise widersprach von Seiten der Geschichtswissenschaften kürzlich Sebastian Conrad; statt dessen plädiert er dafür, die »segregierende Praxis der nationalen Perspektive« aufzuheben und durch eine »transnationale Perspektive« zu ersetzen, um eine »gemeinsame Geschichte« der europäischen und außereuropäischen Welt« zu konturieren (Sebastian Conrad: *Doppelte Marginalisierung. Plädoyer für eine transnationale Perspektive auf die deutsche Geschichte*. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), Heft 1, S. 145-169, hier besonders S. 147-148 und S. 168). Vgl. auch den Sammelband von Sebastian Conrad und Shalini Randeria (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main und New York 2002, in dessen Einleitung die Herausgeberin und der

- Herausgeber zudem von einem »methodologischen Nationalismus« sprechen, den sie durch »geteilte Geschichten«, »Verflechtungsgeschichten (*entangled histories*, Randeria)« und eine die »Genealogie« der Globalisierung berücksichtigende »Geschichte der Gegenwart« zu überwinden anstreben (Sebastian Conrad und Shalini Randeria: Einleitung. Geteilte Geschichten - Europa in einer postkolonialen Welt. In: ebd., S. 9-49, hier besonders S. 16, S. 17-19 und S. 42). – Vgl. ferner zuvor im akademischen Diskurs u.a. Ella Shohat und Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London 1994.
- 15 Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den *postcolonial turn* ausgelassen? In: Schmidt-Linsenhoff (Hg.) 2002 (wie Anm. 3), S. 7-16, hier S. 10.
 - 16 Wichtige Anknüpfungspunkte bietet etwa der jüngst erschienene Sammelband von Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit und Silke Wenk (Hg.): *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*. Frankfurt am Main und New York 2002, da hier innerhalb der NS-Forschung nicht nur Fragen der Geschlechterdifferenz und des »kulturellen Gedächtnisses«, sondern vor allem rassistisch und antisemitisch begründete Mechanismen von »Verleugnungen, Sakralisierungen, Sexualisierungen, Verschiebungen« erörtert werden (Silke Wenk und Insa Eschebach, *Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einführung*. In: ebd., S. 13-38, hier S. 29ff.).
 - 17 Im internationalen Kontext sei u.a. verwiesen auf den Tagungsband *African Art Studies. The State of the Discipin, Papers presented at a Symposium Organized by the National Museum of African Art, Smithsonian Institution, September 16, 1987*. Washington D.C. 1990, mit Beiträgen u.a. von Adrianus A. Gerbrands: *The History of African Art Studies*, S. 11-28, Henry John Drewal: *African Art Studies Today*, S. 29-62, Rowland Abíodun: *The Future of African Art Studies: An African Perspective*, S. 63-89, und Suzanne Preston Blier: *African Art Studies at the Crossroads: An American Perspective*, S. 91-107.
 - 18 Werner Hofmann: *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart 1966, 2. Aufl. 1978.
 - 19 Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert*. München 1954 [Bd. 1] und ein weiterer, ursprünglich als Bildband konzipierter, dann aber ebenfalls mit Text versehener »weiter« Band *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1955 [Bd. 2] sowie zahlreiche weitere Aufl.; noch im Handel befindet sich derzeit die zweibändige Ausgabe: *Malerei im 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Eine Einführung*, München 2000 und Bd. 2: *Eine Bild-Enzyklopädie*. München 1996.
 - 20 Bei der ersten und zweiten *documenta* 1955 und 1959 hielt Haftmann auch die Eröffnungsreden, vgl. Werner Haftmann: *Über das moderne Bild. Eröffnungsrede zur Ausstellung »documenta« Kunst des 20. Jahrhunderts*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.7.1955; *Von den Inhalten der modernen Kunst. Rede anlässlich der Eröffnung der »II. documenta« am 11.7.1959 in Kassel*, wiederabgedruckt in: Werner Haftmann: *Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart, Reden und Aufsätze*. München 1960, S. 117-123 und S. 123-134.
 - 21 Zu Haftmann und seiner Tätigkeit als Direktor der Berliner Nationalgalerie vgl. [Ausst.-Kat.] *Freunde danken Werner Haftmann*. Bearb. von Dieter Honisch. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin 1976, und Angela Schneider: Haftmann, Werner. In: Peter-Klaus Schuster (Hg.): *Die Nationalgalerie*, erschienen anlässlich des 125jährigen Jubiläums der Nationalgalerie Berlin und der Wiedereröffnung der Alten Nationalgalerie am 2. Dezember 2001. Köln 2001, S. 341. Praktisch keine Informationen zu Haftmann und seiner Kunstauffassung enthält das Vorwort von Karl Gutbrod in: Werner Haftmann: *Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Karl Gutbrod. Köln 1980, S. 8. Kurze biographische Angaben u.a. in: Kürschners *Deutscher Gelehrten-Kalender* 1996. *Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin 1996, S. 482. Haftmann promovierte 1935 in Göttingen mit einer Arbeit zum italienischen Säulenmonument und arbeitete dann als Assistent am Kunsthistorischen Institut in Florenz.

- 22 Haftmann 1954 (wie Anm. 19), S. 9.
- 23 Haftmann 1954 (wie Anm. 19), S. 12.
- 24 Haftmann 1954 (wie Anm. 19), S. 10-12.
- 25 Haftmann 1954 (wie Anm. 19), S. 479.
- 26 Haftmann 1954 (wie Anm. 19), S. 479-480.
- 27 Haftmann 1954 (wie Anm. 19), S. 480.
- 28 Haftmann 1954 (wie Anm. 19), u.a. S. 437.
- 29 Werner Haftmann: *Moderne Kultur und ihre »politische Idee«*. In: *Jahresring 57/58*, Stuttgart 1957, wiederabgedruckt in: *Werner Haftmann: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart, Reden und Aufsätze*. München 1960, S. 66-76, hier S. 76 und S. 68.
- 30 Eduard Trier: Rezension von Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*. In: *Kunstchronik* 8 (1955), S. 240-242, hier S. 242.
- 31 Kurze biographische Angaben u.a. in: *Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender 1996. Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin 1996, S. 1482. Trier promovierte 1952 in Bonn bei Heinrich Lützel mit einer Arbeit über »Die Propheten des Kölner Rathauses«. Zu Trier vgl. zudem Justus Müller Hofstede: *Eduard Trier als Interpret der Modernen Plastik*. In: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*. Hg. von Justus Müller Hofstede und Werner Spies. Berlin 1981, S. LI-LXII, besonders S. LI-LIII, und Wilfried Dörstel: *Editorial*. In: *Eduard Trier: Jetzt ist die Katze aus dem Sack. Kritiken und Kommentare. Eine Auswahl*. Hg. von Wilfried Dörstel im Auftrag des Zentralarchivs des Internationalen Kunsthandels e.V. Köln o.J., S. 9-10.
- 32 Eduard Trier: *Weltumfassend und tolerant. Das Museum für moderne Kunst in New York*. In: *Die Neue Zeitung*, Nr. 19, 5. Jahrgang 1948, wiederabgedruckt in: *Trier o.J.* (wie Anm. 31), S. 12-14, hier S. 13, Hervorhebung im Original. Bei dem besprochenen Katalog handelt es sich um: *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*. Hg. von Alfred H. Barr Jr. New York 1948.
- 33 Eduard Trier: *Das unzulängliche Schema. Die Kölner Ausstellung »Moderne Malerei seit Kandinsky«*. In: *Die Neue Zeitung*, 21.2.1952, wiederabgedruckt in *Trier o.J.* (wie Anm. 31), S. 33-34, hier S. 34.
- 34 Eduard Trier: *Interkontinentale Gemeinschaft der neuen Kunst. Bilder aus der Sammlung Guggenheim in Köln*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.1.1958.
- 35 Eduard Trier: *Das Menschenbild in der primitiven Kunst. Eine Ausstellung in Brüssel*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.11.1955.
- 36 Zu Franz Roh vgl. vor allem [Ausst.-Kat.] *Franz Roh. Kritiker – Historiker – Künstler*, Franz Roh zum 100. Geburtstag. Hg. von Ulrich Bischoff. Staatsgalerie moderner Kunst, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1990, darin besonders J.A. Schmolle gen. Eisenwerth, *Annäherungen an Franz Roh*, S. 6-15, und Ulrich Bischoff, *Moderne Kunst nach 1945 – Der Kunstkritiker als Entwicklungshelfer im Nachkriegsdeutschland*, S. 47-50. Franz Roh war 1916-19 Assistent von Heinrich Wölfflin in München, bei dem er mit einer Arbeit über holländische Malerei des 17. Jahrhunderts promovierte. – Auf der Tagung »200 Jahre Kunstgeschichte in München«, 7.-9. Juni 2001, Künstlerhaus am Lenbachplatz, veranstaltet vom Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, sprach Thomas Lersch über Franz Roh; die Vorträge sollen in einem Tagungsband 2003 erscheinen (Deutscher Kunstverlag).
- 37 *foto-auge – 76 fotos der zeit*, zusammengestellt von Franz Roh und Jan Tschichold. Stuttgart 1929.
- 38 Franz Roh faßte den Streit, der insbesondere um Hans Sedlmayrs Buch »Der Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit« (Salzburg 1948) ging, in seinem Buch zusammen: *Streit um die moderne Kunst. Auseinandersetzung mit Gegnern der neuen Malerei*, München 1962. Aber auch schon zuvor hatte Roh die Gegner der Gegenwartskunst kritisiert, vgl. zum Beispiel: *Franz Roh: Abgesangsliteratur zur Kunst der Gegenwart*. In: *Das Werk* 38 (1951), Heft 3, S. 92-96, zu Sedlmayr hier S. 94-95.
- 39 Vgl. [Ausst.-Kat.] *Roh 1990* (wie Anm. 36), S. 51.
- 40 Vgl. u.a. *Franz Roh: Das naive Bild der Welt. Ausstellung in Baden-Baden, Frankfurt und Hannover*. In: *Die Kunst und das schöne Heim* 60 (1960/61), S. I/5-8, und – schon in den 1920er Jahren – *Franz Roh: Zum Begriff der Laienkunst. Malereien ei-*

- nes Matrosen. In: *Der Cicerone* 17 (1925), H. I, S. 470-475.
- 41 Franz Roh: Haiti-Maler und die kulturelle Rückströmung. In: *Die Kunst und das schöne Heim* 49 (1950/51), S. 444-448, hier S. 447.
- 42 Franz Roh: Concerto Grosso der Weltkunst. Aus- und Rückblick auf der 31. Biennale in Venedig. In: *Die Kunst und das schöne Heim* 60 (1961/62), S. 498-501, hier S. 498; in der englischen Zusammenfassung taucht der Begriff »universal'art« auf (ebd., o.Sz.).
- 43 Kurze biographische Hinweise u.a. in: Werner Schmalenbach: *Das Kunstwerk als Kraftquelle*. In: Martina Sitt (Hg.): *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*. Berlin 1990, S. 168-198, hier S. 168.
- 44 Werner Schmalenbach: *Die Kunst Afrikas*. Basel 1953.
- 45 Werner Schmalenbach: Grundsätzliches zur primitiven Kunst. In: *Acta Tropica. Zeitschrift für Tropenwissenschaften und Tropenmedizin* 15 (1958), S. 289-323. Dieser Text wurde in Auszügen und Überarbeitungen, zum Teil unter abgewandeltem Titel mehrmals bis in die 1990er Jahre wiederabgedruckt; vgl. dazu auch die folgenden Anmerkungen.
- 46 Schmalenbach 1958 (wie Anm. 45), S. 290-291.
- 47 Schmalenbach 1958 (wie Anm. 45), S. 294.
- 48 Schmalenbach 1958 (wie Anm. 45), S. 314.
- 49 Schmalenbach 1958 (wie Anm. 45), S. 314.
- 50 Schmalenbach 1958 (wie Anm. 45), S. 320, S. 314 und S. 292.
- 51 Werner Schmalenbach: Grundsätzliches zur primitiven Kunst der Naturvölker. In: [Ausst.-Kat.] *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, Ausstellung anlässlich der XX. Olympischen Spiele München 1972. Hg. von Siegfried Wichmann, Haus der Kunst, München 1972, S. 428-435. Im englischsprachigen Katalog ist Schmalenbachs Aufsatz hingegen nicht enthalten, vgl. [Ausst.-Kat.] *World Cultures and Modern Art. The encounter of 19th and 20th century European art and music with Asia, Africa, Oceania, Afro- and Indo-America*. München 1972.
- 52 Werner Schmalenbach: *Kraft und Maß. Zur Ästhetik der schwarzafrikanischen Kunst*. In: [Ausst.-Kat.] *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, Genf. Hg. von Werner Schmalenbach, u.a. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1988, S. 9-27, hier besonders S. 10 und S. 15. – In weiteren Texten der folgenden Jahre vertritt Schmalenbach nahezu unverändert seine hier benannte Position und verteidigt vehement »unseren Qualitätsbegriff«, vgl. u.a. Werner Schmalenbach: *Grundsätzliches zur Ästhetik der afrikanischen Kunst*. In: Miklós Szalay (Hg.): *Der Sinn des Schönen. Ästhetik, Soziologie und Geschichte der afrikanischen Kunst*. München 1990, S. 49-62, hier S. 60, und auch *Außereuropäische Kunst in europäischen Museen*. Mark Münzel und Werner Schmalenbach. Ein Gespräch, geführt von Sigrid Gareis und Stefan Iglhaut. In: *Tribus. Jahrbuch des Linden-Museums Stuttgart* 43 (1994), S. 51-59.
- 53 Erwähnt sei eine weitere, ebenfalls sehr umfangreiche Kunstgeschichte mit dem Titel »Die Kunst der Welt. Ihre geschichtlichen, soziologischen und religiösen Grundlagen«, veröffentlicht vom Baden-Badener Holle-Verlag in den späten 1950er und vor allem 1960er Jahren; die Reihe der »außereuropäischen Kulturen« umfaßte hier zunächst 16, später mindestens 23 Bände, vgl. zum Beispiel Elsy Leuzinger: *Afrika. Kunst der Negervölker*. Baden-Baden 1959, 3. Aufl. 1961. Im Unterschied zu den »Propyläen Kunstgeschichte« richtete sich die »Holle Kunstgeschichte« eher an ein interessiertes Laienpublikum.
- 54 Eckart von Sydow: *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*. Berlin 1923, *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 1, und 2. Aufl., Berlin 1927. Eckart von Sydow (1885-1942) stellte das Buch, wie dem Vorwort zur Ersten Auflage zu entnehmen ist, im Spätherbst 1923 in Hannover fertig, wo er als Leiter der Kestner-Gesellschaft tätig war. Am 1. Oktober 1923 wurde Sydow Mitarbeiter des Völkerkundemuseums in Berlin. Kurze biographische Angaben in Wieland Schmied: *Wegbereiter zur modernen Kunst. 50 Jahre Kestner-Gesellschaft*. Hannover 1966, S. 252.
- 55 Elsy Leuzinger: *Kunst der Naturvölker*. Mit

- Beiträgen von Ronald M. Berndt u.a. Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1978 (Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband III).
- 56 Edward Lucie-Smith: Sam Hunter und Adolf Max Vogt: Die Kunst der Gegenwart, mit einer Einleitung von Giulio Carlo Argan und Beiträgen von Jorge Romero Brest u.a. Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1978 (Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband II). – Die Kunst bis 1940 wird behandelt in: Giulio Carlo Argan: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880-1940. Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1977 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11); in der Zwischenkriegsausgabe wird die damalige Gegenwartskunst thematisiert von: Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 16), dessen 3. Aufl. von 1931 wieder aufgelegt wurde von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaetgens (Hg.), Berlin 1996.
- 57 Jorge Romero Brest: Lateinamerika. In: Lucie-Smith u.a. 1978 (wie Anm. 56), S. 201-209, hier S. 201 und S. 205.
- 58 Yoshiaki Tono: Japan. In: Lucie-Smith u.a. 1978 (wie Anm. 56), S. 209-224, hier S. 209-210.
- 59 Hier soll nur die damals noch recht geringe Einflußnahme von Kunsthistorikerinnen benannt, nicht jedoch eine Idealisierung ihres Umgangs mit außereuropäischen Werken vorgenommen werden.
- 60 tendenzen, I. Sonderheft, 1967, Themenschwerpunkt: Neue Kunst in Afrika.
- 61 [Ausst.-Kat.] Moderne Kunst aus Afrika, Horizonte '79, 1. Festival der Weltkulturen. Hg. von der Berliner Festspiele GmbH Ulrich Eckhardt, Redaktion: Sabine Hollburg und Gereon Sievernich. Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979.
- 62 [Anonym]: Afrika Avanti. In: tendenzen Sonderheft 1967 (wie Anm. 60), o.Sz.
- 63 Zur Entstehungsgeschichte der Berliner Horizonte-Ausstellung 1979 vgl. auch den rückblickenden Bericht von Wolfgang Bender: Die erste Horizont-Erweiterung. Erinnerung an die Ausstellung »Moderne Kunst aus Afrika« (Berlin 1979). In: Kunstforum international 122 (1993), Themenschwerpunkt: Afrika – Iwalewa, S. 203-205.
- 64 Vgl. besonders Wolfgang Bender: »Wenn wir das sehen werden wir glücklich sein«. Afrikanische oder afroeuropäische Kunst? In: [Ausst.-Kat.] Moderne Kunst aus Afrika 1979 (wie Anm. 61), S. 10-13.
- 65 Shohat 1998 (wie Anm. 11), S. 1-3.
- 66 Shohat 1998 (wie Anm. 11), S. 4.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: [Ausst.-Kat.]. Freunde danken Werner Haftmann, bearb. von Dieter Honisch, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin 1976, o.Sz.

Abb. 2: Eduard Trier, Jetzt ist die Katze aus dem Sack. Kritiken und Kommentare, Eine Auswahl, hg. von Wilfried Dörstel im Auftrag des Zentralarchivs des Internationalen Kunsthandels e.V., Köln o.J., S. 5

Abb. 3: [Ausst.-Kat.] Franz Roh. Kritiker – Historiker – Künstler, Franz Roh zum 100. Geburtstag, hg. von Ulrich Bischoff, Staatsgalerie moderner Kunst, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1990, S. 13

Abb. 4: Die Kunst und das schöne Heim 49 (1950/51), S. 447

Abb. 5: Acta Tropica. Zeitschrift für Tropenwissenschaften und Tropenmedizin 15, (1958), Nr. 4, Titelblatt, Sonderdruck

Abb. 6: [Ausst.-Kat.]. Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf, hg. von Werner Schmalenbach, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1988, Umschlag

Abb. 7: Eckart von Sydow, Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit, Berlin 1923, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 1, 2. Aufl. 1927, Titelblatt

Abb. 8: Elsy Leuzinger, Kunst der Naturvölker, Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1978, Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband III, Titelblatt

Abb. 9: tendenzen, I. Sonderheft 1967: Neue Kunst in Afrika, Titelblatt