

Elke Seibert

Prähistorische Malerei im Museum of Modern Art in New York (1937)

Wie die Ausstellung prähistorischer Felsbildkopien aus Frankfurt im Museum of Modern Art 1937 in New York durch eine visionäre Entscheidung Alfred H. Barrs neue Formen der Kunst durch die Vergangenheit legitimierte

“If we therefore accept the premise that man from his origin was capable of perception and imagination we can accept the premise that his purpose in organizing form to produce art was the same whatever difficulties existed in verbal explanations which were colored by the terms and semantics of a particular line. The language of art is not a verbal language, it’s essential message.”

Rosalind Bengelsdorf¹

Das Interesse der New Yorker war groß, als erstmals rund 150 Bilder einer Frankfurter Sammlung prähistorischer Felsbildkunst aus Europa und Afrika in leuchten Farben, zum Teil maßstabsgetreu und in monumentaler Größe, in den Vereinigten Staaten präsentiert wurden². Wusste man doch von Pablo Picasso, dass er die urzeitliche Kunst schätzte und die Höhle von Altamira besucht hatte. Auch er mag diese Felsbildkopien gesehen haben, denn viele dieser Kopien waren schon zuvor in Paris gezeigt worden, im Sale Pleyel (1930) und im Musée de l'Homme du Trocadero (1933), kuratiert durch Georges-Henri Rivière³. Enge Künstlerfreunde des MoMA-Direktors Alfred H. Barrs, Vertreter der New York School, wie Stuart Davis⁴, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb⁵ und William de Kooning, erkannten das Potential der Bilder: als Legitimation für neue Formen der Kunst aus der Vergangenheit, aus den Anfängen der menschlichen Kreativität. Doch im Unterschied zum bereits etablierten Dialog mit außereuropäischer Kunst gab es einen einzigartigen Faktor, der die prähistorische Kunst aus den Debatten um 'Primitivismus' und 'Exotismus' herausragen ließ: die bis dato nicht vorstellbare und nicht vermutete Zeitdifferenz von einigen zehntausend Jah-

ren. Die Modernität der prähistorischen Malereien evozierte Fragen nach den Konzepten der eiszeitlichen Künstler. Der rezitative Diskurs zur Ausstellung in New York und zur anschließenden US-Tournee soll im Folgenden als erstes Ergebnis meiner Forschungen im Smithsonian American Art Museum zusammengefasst werden.

Die Sammlung prähistorischer Felsbildkopien des Ethnologen Leo Frobenius (1873 - 1938) umfasste 1937 rund 3500 Bilder, die während 12 Expeditionen (1904-35) in situ in der Sahara und im Südlichen Afrika, in Skandinavien, Italien, Frankreich und Spanien, von ausgebildeten Malerinnen und Malern angefertigt worden sind⁶. Es war Zufall, dass die Ausstellung *Prehistoric rock pictures from Europe and Africa* als dritte in einer Reihe von Ausstellungen, nach *African Negro Art* und *Cubism and Abstract Art*, zu Barrs These zum 'Primitivismus' im April 1937 in New York eröffnet wurde, denn Frobenius war zuvor ständig auf Expedition. Filmkuratorin Iris Barry sowie die Contemporary und Folk Art Kuratorin Dorothy Miller agierten, von der ersten Idee bis zum Ausstellungsdisplay, als Protagonistinnen des MoMA und trieben das Projekt voran. Es waren Kopien prähistorischer Malereien aus der bekannten Altamira-Höhle in Spanien und 'neue' Bilder aus Norwegen, Frankreich, Italien und Afrika zu sehen. Schon am Treppenaufgang beeindruckte eine Gravierung aus Norwegen mit einem Bären (Abb. 1). Jagdszenen komponiert mit Handabdrücken der prähistorischen Künstler, mit Pferde-, Bison-, Mammut- und Hirschkuhmotiven aus Europa, oder mit Ritualdarstellungen von Jagdszenen, mit komplexen Bilderwelten mit Bogenschützen, betenden und tanzenden Menschen, Antilopen, Elefanten, Giraffen und Lö-

wen aus Afrika durchströmten die Räume. Überraschend für die heutige kunsthistorische Forschung sind die Malereien abstrakter Motive, aus Punkten, Linien, Schraffuren, Zeichen und Symbolen arrangiert, mit entmaterialisierten Körpern von Menschen und Tieren als auch mit amorphen Fels- und Landschaftsbildern, im Katalog als *Formlinge* bezeichnet (Abb. 2-4.). Sie führen uns zurück zu Grundfragen der Kunstgeschichte. Was ist Abstraktion? Mit welcher Intention und welchem Bewusstseinszustand gingen die eiszzeitlichen Künstler ans Werk? Wann beginnt die Kunstgeschichtsschreibung?

Obschon Barr die Felsbildkopien bereits für die Saison 1936 vorgesehen hatte⁷ und die Realisation durch Filmkuratorin Iris Barry seit 1935 verfolgte, fand die prähistorische Kunst keine Erwähnung in seiner berühmten *Flow Chart* von 1936. Er scheint sowohl den Einfluss auf die Genese neuer Kunst als auch die Aura und die Qualität der Frankfurter Bilder zunächst unterschätzt zu haben. Barry berichtet in einem Brief an Barr⁸, dass ein Großteil der Kopien aus der vorangegangenen Europa-Tournee der Sammlung übernommen werden soll, so dass die Bildauswahl en gros den vorangegangenen Felsbild-Schauen in Paris, Berlin, Frankfurt, Wien und Zürich entsprach. Barr wählte nur einen kleinen Teil während eines Besuchs im Juli/August 1936 in Frankfurt persönlich aus, denn der Prozess des Kopierens verlangte Zeit. Für die zweijährige US-Tournee durch 29 US-amerikanische Städte (San Francisco Museum of Art, Los Angeles Museum of History, Science & Art, Academy of Natural Science in Philadelphia, City Art Museum in St. Louis, Honolulu Academy of Art, etc.) wurden während zwei Jahren eigens 'Kopien der Kopien' im Frankfurter Atelier angefertigt. Die Museen und Universitäten konnten zwischen zwei Bildersätzen unterschiedlichen Umfangs auswählen.

Die Frankfurter Kopistinnen und Kopisten wurden in den Staaten, mehr als in der Heimat, als Künstler wahrgenommen: während ihre Bilder in Deutschland als 'Auftragsarbeiten' nur den Status von Faksimiles inne hatten, repräsentierten sie aus amerikanischer Sicht gleichermaßen 'deutsche Gegenwartskunst'. Im Museum of Modern Art hatte Barr die Kopie als eigen-

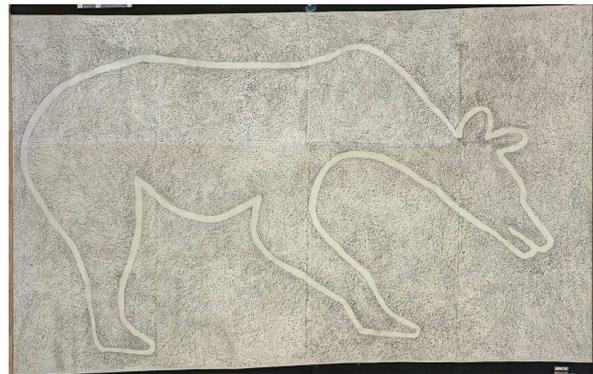


Abb. 1: *Braunbär*, Norwegen 1934-1935, Abreibung, 125x226cm, Malerin: Agnes S. Schulz, Felsbildarchiv Frobenius-Institut Frankfurt/M.

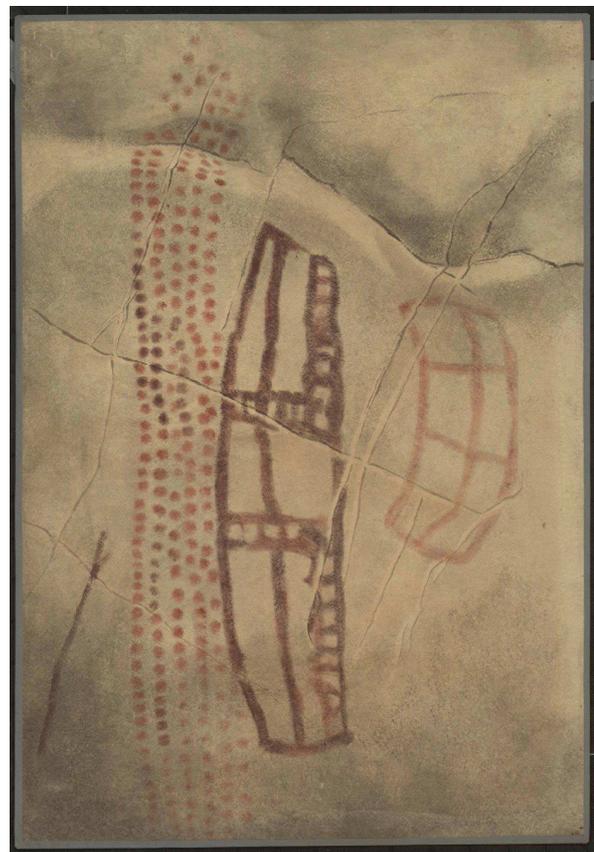


Abb. 2: *Abstrakte Formen*, Spanien/Asturien, El Castillo, 1936, Aquarell auf Papier, 75 x 104 cm, Malerin: Elisabeth Pauli, Felsbildarchiv Frobenius-Institut Frankfurt/M.

ständiges Kunstwerk durch die Ausstellung *Persian Fresco Painting* bereits 1932 eingeführt⁹ und es war seine visionäre Entscheidung, die Frankfurter Felsbildkopien als Kunstwerke deutscher Gegenwartskünstler auszustellen. Der Transformationsprozess vom Original zur Kopie wurde angemessen gewürdigt und die



Abb. 3: *Felsmalerei, Formlinge und Jagdszenen*, Mandjendje-Höhle, Matopo, Simbabwe, 1928-1930, Aquarell auf Papier, 139 x 435 cm, Malerin: Maria Weyersberg, Felsbildarchiv Frobenius-Institut Frankfurt/M.

Eigenständigkeit der Werke nicht in Frage gestellt: standen doch zeitgleich Tausende amerikanische, auch etablierte, Künstler im staatlichen Federal Art Projekt (FAP) in Lohn und Arbeit und hielten sich mit Auftragsarbeiten, mit großformatigen Wandbildern für öffentliche Gebäude, während der Weltwirtschaftskrise über Wasser. Ganz im Gegenteil, die Mural Painter waren für die amerikanische Gesellschaft der 1930er Jahre von Relevanz, und sind ein identitätsstiftender Faktor der Kunstgeschichte geworden. Barr, der den Mural Painter persönlich nur wenig Anerkennung schenkte, unterstreicht diesen Zusammenhang in seinem Vorwort im Katalog zur Ausstellung, bewertet die urzeitliche Kunst aber fachlich höher:¹⁰

Such technical and aesthetic qualities are enviable but no more so than the unquestioned sense of social usefulness which these prehistoric pictures suggest. Until recently our own mural art was usually an architect's after-thought, a mere decorative postscript. Now, under the Government art projects, it has seemed at times an artificial adjustment to the artist's economic needs rather than the result of any very urgent communal necessity (beyond the preservation of society's self-respect which might suffer if the artist starved). [...] Today walls are painted so that the artist may eat, but in prehistoric times walls were painted so that the community might eat.

Er war sich der Realität der amerikanischen Künstler während der Great Depression sehr bewusst und setzte die richtigen Akzente, wie den Rezensionen in der Presse zu entnehmen ist. Soeben gegründete Künstlervereinigungen, -komitees und -kongresse

reagierten angesichts der Konzepte prähistorischer Künstler mit Veröffentlichungen zur Beschwörung des Gemeinns, um die schwierigen Zeiten im Kollektiv überleben zu können.



Abb. 4: *Gottesanbeterinnen*, Namibia, Gross-Spitzkopjes, 1928-30, Aquarell auf Papier, 92 x 135 cm, Malerin: Maria-Weyersberg, Felsbildarchiv Frobenius-Institut Frankfurt/M.

Dialoge und Weltzugänge

Das Interesse Leo Frobenius an Gegenwartskunst war vor seiner amerikanischen Performance nicht all zu gross. Hatte er sich doch als Opportunist nach Hitlers Machtübernahme 1933 mit den Nazis arrangiert¹¹, wollte sich aber nun in den USA ein zweites Standbein aufbauen, da es für seine Sammlungen sowie für sein Lebenswerk im nationalsozialistischen Deutschland langsam eng wurde. Die Avancen aus New York kamen ihm deshalb mehr als gelegen und er äußerte sich im amerikanischen Interview zu einem Dialog zwischen zeitgenössischer und prähistorischer Malerei:

„It [prehistoric rock art] will give you a hint about where the 'modernists' get their artistic ideas“¹².

Die renommierte Kunsthistorikerin und Publizistin Elizabeth McCausland geht in ihrer Rezension auf die Rolle der Kopisten und ihrer künstlerischen Transformationsleistung ein und pointiert mit Schlagwörtern die intellektuellen Debatten¹³:

At the museum of Modern Art one does not see the decades of patient toil, the diligent and painstaking care required of an artist to copy a faded rock painting in a dimly lighted cave so that it will look not as the artist imagines it might have looked at the dawn of history, fresh and bright in colors, but as it looks today, worn by time and the inclement elements, eroded, sometimes painted over by a later hand, a human creation, an artefact loaded with the geological and social experience of the centuries between the Stone Age and our time. One sees only the rock painting (as near life as the facsimile can be) powerful in line, energetic in conception, spirited with the added impulse of the artists to ward the added impulse of the artist to ward off that danger against which he was invoking the specific magic of his art.

It is not necessary to know a great deal about geology or about „Kulturmorphologie“ to be aware that the art revealed in these pictures [...] belongs to the great ages of art. For sheer observation and documentation, the pictures are as lively and precise as candid camera shots. And in abstract aesthetic qualities, they are possessed of that economy of minimum statement, that scrupulous simplification or selection of significant [foet] which we find in all art, no matter how seemingly realistic it be.[...] If we consider how meticulously the reproductions were made, we may have a gauge of the intellectual integrity of the whole 40-year endeavour. Frobenius's own account cannot be better:” Nether the study nor the reproduction of prehistoric rock pictures is easy. If the rock surface were smooth and all on one plane, if the lighting were regular and of the necessary strength and texture, if the colors and incisions were clear cut and not criss-crossed and pocked by erosion, then ‘perhaps’ one would need only to avail oneself of a camera. But only ‘perhaps’. For a lens cannot dif-

ferentiate between that which is essential and that which is not. The result is that it is extremely difficult if impossible to obtain an accurate conception of a rock picture from a photograph. So there is nothing left but to have the picture copied by hand, something which is not easy and which can be done satisfactorily only by those who have, so to speak, immersed themselves in the material and are sensitive to the spirit and mentality of an age which has passed. This will be hard to some people to understand. But the fact remains that every picture, whether carved into the rock by prehistoric man, drawn by a child or painted by a Raphael, is alive with a certain definite spirit, a spirit with which the facsimile must be infused.

Obschon Frobenius Äußerungen einen eher akademischen Zugang zur Bildenden Kunst vermuten lassen, hatte er eine persönliche Beziehung zur Malerei. Sein Bruder Hermann Frobenius war Kunstmaler und begleitete ihn während einiger Expeditionen als Zeichner und Kopist. Wahrscheinlich malte Frobenius sogar selbst, da ihm Aquarelle seiner Sammlung zugeordnet werden. Seine Vorstellungen zur komplementären Funktion von Foto und Felsbildkopie und zur mentalen Verfassung der Kopisten waren vermutlich deshalb auch so konkret. Sie sollten sich in die prähistorischen Künstler hineindenken, reflektieren, interpretieren und das ursprüngliche Bild sichtbar werden lassen: das unbegrenzte 'Format' der Felswand eingrenzen, einen Ausschnitt wählen, eine diffuse Beleuchtung und eine unregelmäßige Textur simulieren, oder eine krakelierte, erodierte Oberfläche ergänzen.

McCausland beginnt mit Grundsätzlichem wie Licht, Perspektive, Format, Oberfläche und zeigt u.a. mit “dawn of history, fresh and bright in colors, but as it looks today“ und “specific magic of his art“ die Tangente der zeitlichen Dimension auf, die vom magischen Anfang der Kunst(geschichte) bis zur Gegenwartskunst reicht, verwebt die für ihr Auge erkennbaren Qualitäten “abstract aesthetic qualities“ und “economy of minimum statement“ mit zeitgenössischer, junger Kunst.

Doch welches Selbstverständnis hatten die Malerinnen und Maler und in wie fern haben sie zwischen



Abb. 5: *Felsmalereien*, Mtoko-Höhle/Simbabwe, 1928-30, Aquarell auf Papier, 280 x 730 cm, Malerin: Elisabeth Mannsfeld-Goodall, weitere Kopien von Agnes Schulz und Joachim Lutz, Felsbildarchiv Frobenius-Institut Frankfurt/M.

Auftragsarbeiten und freien Arbeiten unterschieden? Die männlichen Maler des Frobenius-Institut wie Alfred Bayrle, Carl Arriens, Albert Hahn oder Siegfried S. Sebba hinterliessen mitunter beachtliche Œuvre, und der ehemalige Fotograf, Registrator und Freund Frobenius, Wolfgang Schulz, ging als einer der wichtigsten Pariser abstrakten Expressionisten unter dem Künstlernamen Wols in die europäische Kunstgeschichte ein¹⁴. Eine Antwort auf diese Frage gibt es dennoch nicht. Ein Indiz für ihr Empfinden könnte sein, dass meiner Kenntnis nach bisher keine Signaturen auf den Felsbildkopien der Sammlung Frobenius gefunden wurden. Wollten oder durften die Künstler nicht signieren? Das universale Merkmal eines Kunstwerks, der europäischen Tradition und Rechtsprechung folgend, scheint nicht erwünscht gewesen zu sein. Da die Klärung dieser Frage den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde, sollen nur einzelne Schlaglichter auf das Arbeitsspektrum der Malerinnen geworfen werden, deren Fotos in den Staaten 1937 medienwirksam in Szene gesetzt worden sind.

Selbstzeugnisse und Fachaufsätze¹⁵ der Malerinnen hinterlassen den Eindruck, als hätten sie im Laufe der Expeditionen als 'ethnologische Autodidaktinnen' reüssiert. Agnes S. Schulz¹⁶ zum Beispiel publizierte 1932 ihre Deutung eines Wandgemäldes der Makumbe-Grotte¹⁷ (Größe 3 x 7 m), erstmals kopiert durch Elisabeth Mannsfeld-Goodall,¹⁸ und fertigte eine Zweitkopie an. Schulz ordnete die sechs erkennbaren

Malschichten chronologisch, die Jahrhunderte lang übereinander gemalt worden waren, und verglich die Motive während einer Expedition nach Simbabwe (1928/30). Als ausgebildete Malerin halfen ihr bei der Isolierung der aufgeschichteten Ebenen, ohne chemische Analysen, die Konsistenz und die Zusammensetzung der Farben, und sie erstellte ein semantisches Schema. Die *Formlinge*, Elefanten, Bäume, Blätter, Rhinos, Menschen, Antilopen und konturierten Pflanzen der beeindruckenden Felsbildkopie, die im MoMA gleich zu Beginn des Rundgangs in puristischem Ausstellungsdesign inszeniert war (Abb. 5), erinnerten amerikanische Journalisten an Gemälde von Pieter Bruegel d.Ä., während Schulz für ein eigenständiges Kunstkonzept eintrat. Aus heutiger Sicht nahmen prähistorische Kunstwerke wie jene der Makumbe-Grotte die Land Art, den Schamanismus und die Konzeptkunst des 20. Jahrhunderts voraus, dem Experimentieren mit 'Fremdheit' exotischer Welten anstelle der Aneignung durch die westliche Kunst.

Diese Mehrdimensionalität der Ausstellung und die Selbstbespiegelung westlicher Künstler wurden während der Realisierungsphase von *Prehistoric rock pictures in Europe and Africa* immer deutlicher. Alfred Barr nahm zwar erst spät Einfluss auf die Schau in seinem Haus, reagierte aber auf die Dynamik des Projekts und brachte die prähistorischen Malereien visionär mit Werken der europäischen Avantgarde in Verbindung, mit surrealistischen Künstlern aus Paris, wie

Paul Klee, André Masson, Joan Miró, Jean Arp, Wassily Kandinsky, Vladimir Lebedev und Mikhail Larionow.

In didaktischer Absicht waren diese in einer separaten Abteilung auf der vierten Etage des damaligen Museumsgebäudes für das Publikum zu sehen, ebenso wie ein kleines Konvolut altindianischer, roter monochromer und polychromer Petroglyphen aus Kalifornien, kopiert 1935 für den *Index of American Design*,¹⁹ obwohl diese keinen Eingang in das Buch gefunden haben²⁰. Ebenfalls eine Ergänzung mit Aktualitätsbezug, da eine der Wurzeln der jungen Nation in den Spuren ihrer indianischen Ur-Bevölkerung ebenbürtig in die globale Menschheitsgeschichte aufgenommen war. Mit Dorothy Miller übernahm zudem die Ehefrau des FAP-Direktors Holger Cahill die Federführung beim Einrichten und der Hängung der Ausstellung,²¹ gemeinsam mit Frobenius amerikanischen Mitarbeiter Douglas Fox, so dass der Bezug zu den Kopien für den *Index of American Design*, eines von Cahills nachhaltigen Projekten, leicht herzustellen war. Cahill beschreibt in der Einleitung mit Sensibilität das Ringen der FAP-Künstler um eine angemessene farbige Kopie der als Amerikanisch spezifizierten Objekte und spricht vom Unterschied der gemalten Kopie zur Fotografie.²²

Fox war Mitherausgeber des Katalogs, Publizist und ebenfalls einer der Initianten. Er lancierte im Vorfeld als Sympathisant der Nationalsozialisten eine Deutschland-freundliche Kampagne in den USA und ebnete Frobenius in beiden Ländern den Weg,²³ obwohl der Verkauf des gemeinsamen Buches²⁴ zu afrikanischen Mythen und Märchen in den Staaten von 1937-1939 nur sehr schleppend verlief. Aufgrund seines Engagements finanzierte Walter P. Chrysler das Projekt,²⁵ protegierte Leo Frobenius und führte ihn in die New Yorker Gesellschaft ein. Über Frobenius Lebenswerk wurde während seiner Vortragsreihe²⁶, u.a. im Museum of Natural History, dem 1938 eine Kopie des Deckengemäldes aus der Höhle in Altamira aus Dankbarkeit noch postum überreicht worden ist, ausführlich in den Medien berichtet. Es waren weiterführende Projekte vereinbart, die durch Frobenius plötzlichen Tod 1938 und durch den Ausbruch des Zweiten

Weltkrieges nicht mehr zustande kamen. Die beiden Bildersätze Frankfurter Kopien, die während zwei Jahren in den Staaten touriert waren, konnten noch rechtzeitig 1939 gen Heimat verschifft werden²⁷. Obwohl es interessierte Käufer für einzelne Felsbild-Kopien gab, wurde nicht eine einzige in den USA verkauft, da Frobenius und Fox nur gewillt waren, die kompletten Bildersätze zu veräußern²⁸.

Now and Then

Warum entschied sich Alfred H. Barr explizit für eine Präsentation der Felsbildkopien als Gegenwartskunst, im einzigen Museum für Gegenwartskunst in New York? Die Felsbildkopien hätten thematisch auch im Museum of Natural History ausgestellt werden können.

“That an institution devoted to the most recent in art should concern itself with the most ancient may seem something of a paradox, but the art of the twentieth century has already come under the influence of the great tradition of prehistoric mural art” so Barr im Katalog, und in seiner Pressemitteilung: “Two factors make this exhibition of man’s earliest mural art of particular interest today: the extraordinary rise of interest in public or communal mural painting, especially in America and the resemblance between Paleolithic art and the works of Paul Klee, Hans Arp, Joan Miro and other artists related to Surrealism.”

Als Kenner der europäischen Avantgarde wollte er eine neue, bisher wenig beachtete Quelle der Inspiration – für die Surrealisten in Paris und in New York – in ihrer großen Vielfalt zur Schau stellen. Denn für die Kunst erschloss sich ab den 1930er Jahren zusätzlich zum bereits etablierten Dialog mit außereuropäischer Kunst und der Bildnerie von psychisch Kranken und Kindern, in der prähistorischen Kunst eine zusätzliche, inspirierende Quelle. Diese Bilder zeigten aus Sicht der Künstler und Kuratoren noch unverfälschte, unverbildete und nicht verformte Kunst - sofern sie originalgetreue Abbildungen der schwer zugänglichen Felsmalereien sehen konnten. Erstmals waren die fest verorteten Felsbilder zweier Kontinente 'mobil' geworden und ihre Mobilität beschleunigte ihre Aneignung in Nordamerika.

Barr fasst im Katalog die Magie der Bilder, den Zauber des Anfangs gefunden zu haben, in biblische Worte²⁹: "We can, as modern men, no longer believe in the magic efficacy of these rock paintings; but there is about them a deeper and more general magic quite beyond their beauty as works of art or their value as anthropological documents. Even in facsimile they evoke an atmosphere of antediluvian first things, a strenuous Eden where Adam drew the animals before he named them. It is even possible that among them are man's earliest pictures".

Das landesweite Presseecho zur Ausstellung im Museum of Modern Art, mit fast hundert Artikeln³⁰, war dagegen gespalten und nahm erstaunlicherweise fast keine Notiz von der brisanten Lage der europäischen Avantgardisten im Deutschen Reich und der Brandmarkung *Entarteter Kunst* durch die Nationalsozialisten³¹. Auch schien der Terminus 'degeneriert' noch zum gängigen Fachjargon der Natur- und Kulturwissenschaften zu gehören. Während man die Höhlenbilder aus Frankreich, die Gravierungen aus Norwegen ebenso wie die Wandgemälde aus Simbabwe im Speziellen rühmte, wurden abstraktere, afrikanische Felsmalereien und die Werke der Avantgarde mitunter als 'degeneriert' pejorativ betitelt.

Sibilla Skidelsky, Art Editor der *Washington Post*, zielt in ihrer Analyse auf die Qualitäten der Zeichnung und auf die Materialität der dreidimensionalen urzeitlichen Bilder. Doch hätte es ihrer Meinung nach Alternativen zu Barrs 'art premier' gegeben, die sie mit Polemik zerreißt³²:

In all of them [rock paintings], or almost, from sculpturally conceived through time and so pure and perfect are these forms of animals, sometimes, that one wonders how much, unconsciously or even perhaps consciously the artist who made the facsimile reproductions did not add to them himself. There is rare perfection in some of them which seems almost unbelievable at such early periods, before the actual dawn of history. But perhaps it is because of this fact, because the time was yet so totally utterly uncivilized, that basic absolute values alone existed. And line, as a sculptural definition of form, is the first, primordial,

essential absolute value. Where color is used, if it is used at all, it comes here in its true utilization, that of an auxiliary, relative value [...].

The works exhibited can be very roughly divided into two categories: those which are "pure art", that is single representations of animal forms conceived through outline, and "compositions" which are an attempt to co-ordinate animal and human forms into the action of a story, the illustration of some events in the life of the savages. The much more perfect and advanced of these two categories is by all means the first one. There is a polished rock drawing of bear from Norway, in the entrance hall, which is really a pure perfection of outline design without the slightest dryness. The same can be said of a polychrome painting (partly engraved) of a bison cow from Altamira [...]. It is curious that Mr. Barr, in the introduction does not mention the interest of those works from a point of view of the sculptural conception of form, conception which the whole of modern art since the impressionists has been trying so hard to recapture. This exhibition is a flagrantly obvious denial of the necessity of reducing the universe to cubes or other geometric form in order to attain a realization of volumes. For in those primitive ages, when color hardly yet existed, when geometry was unheard of, they did realize a sculptural rendering of mass, of volume, though line and line alone. Those works were both realistic and impressionistic.

Completely useless and incomprehensible is the display on the fourth floor of the Museum of Modern Art, or rather the selection of this display. For the idea in itself was not only obviously just but fascinating: in order to explain the relationship between prehistoric and modern art, the museum has wanted to show works of contemporary artists: conceived according to the same principle. It is undoubtedly evident; from the first three floors of the exhibition, that this principle is simply the sculptural conception of form through outline-design. And what do they show us on the fourth floor? Works by Miro, Arp and Klee, the sickest of the whole sick post-war generation, whose completely degenerate productions can bear a morbid

comparison to the pure primitive perfection only in a derisive sense, by being obviously "gaga" in their irrational, forced, perverse parody of the early art form.

While even the primitive savages re-created life by their transposition of forms (re-created not imitated) those poor impotent examples of Miro and Arp are next to them like the lispsings of some weird being in second infancy. It exalts the pre-historic art and brings us down to mere nothingness.

Yet there are, in our present world, good artists who conceive from through outline and whose designs would have given the Museum of Modern Art an excellent opportunity of demonstrating the absolutely valid theory of inter-relationship between primitive and modern art. Foremost among those artists is Ugo Mochi, the Florentine, who lives right in New York, and whose opaque shadow designs bear a direct relationship to the pure art of outline of prehistoric years. Yet, because only what was once sensational and is now outworn in Europe seems to interest the Museum of Modern Art as far as contemporary works are concerned, there was not on the fourth floor one single work of Ugo Mochi. There was none also by Mateo Hernandez, who (judging by his recent exhibition here at Studio-House) is also much nearer in conception of form to prehistoric rock engravings than is Miro or Arp.

Such things are beyond explanation. Just as at the "Dada and Surrealist Show" some fantasy works of the fifteenth century were unearthed in order to justify the abracabrists, so now in the whole gorgeous historical three floors of rock pictures seem to have been shown only in order of defending some wretched surrealist pieces that have rolled the world over.

Die erste Ausstellung der *American Abstract Artists* vom 2. bis 17. April 1937 in den Squibb Galleries in New York bleibt³³ von Skidelsky unerwähnt, da ihre Auffassung von Modernität offensichtlich in der naturalistischen Darstellung verhaftet war.

Unter der Überschrift *First Surrealists were Cavemen* bebildert der *Newark N. J. Star-Eagle*³⁴ seinen Leitartikel mit Paul Klees Bild *Little experimental machine*

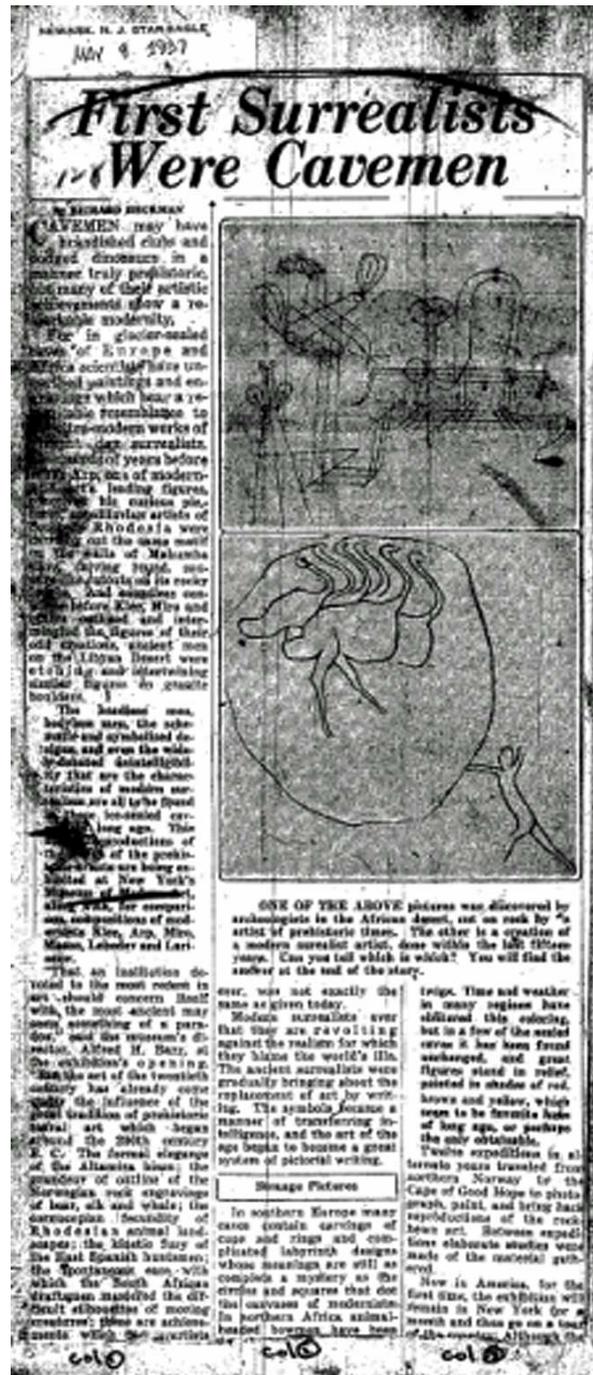


Abb. 6: Zeitungsartikel mit Werk von Paul Klee *Little experimental machine* (1921), Newark N. J. Star-Eagle, May 8, 1937, Smithsonian Archives of American Art, Public Information, Museum of Modern Art, Scrapbook #26, Reel 5061, Frame 298.

von 1921 und einer Felsbildkopie mit drei Straussen aus der Ägyptischen Wüste. Der *Toledo Blade* kommentiert die Abbildung (Abb. 6)³⁵: "One of the above pictures was discovered by archeologists in the

African desert, cut on rock by an artist of prehistoric times. The other is a creation of a modern surrealist artist, done within the last fifteen years. Can you tell which is which?“ Unverständnis über die 'degenerierten' Kunstwerke der Pariser Surrealisten auch in Los Angeles. Der Examiner druckt ³⁶:

Is a feeble imitation of a previous, superior art which was the real primitive. In other words the art circle has fallen so low among some cults that its products would have excited the contempt of the shaggy-haired men who lived 30,000 years ago. [...] These action groups were engraved mostly on cliffs and on flat surfaces of rocks, in the open, sometimes also painted in one or more colors. Many of those jobs were longer and harder than the painting of the ceiling of the Sistine Chapel. [...] everyone at the exhibition saw at once that here was the source from which the dada-surrealists and other freak artists of modern times drew their weird "inspiration" [...]. Professor Frobenius points out that modern freak artists have not imitated prehistoric art at its best which was during the last Ice Age, but in its later decadent stages [...] in other words, the art cycle has fallen so low... [...] in Mtoko cave, Southern Rhodesia was found a painting of elephants, quagga and antelopes being hunted by human figures in an animated scene of considerable interest. The artistic talent of this has dropped far below the work of diluvian painters but is still a long way above that of Kandinsky's "light picture" produced in 1913. [...] In the Libyan desert were found three queerly shaped human figures walling past the dim representation of a giant hand. [...] But decadent though it is, compared with Ice Age art that prehistoric painter had a long way to degenerate before he would have turned out anything so crude as the modern art of Arp's "Two Heads". To find anything as childish as Arp's "Mountain, Table Anchors and Navel" one searches the prehistoric art of Africa in vain.

Sicher hätte dieser Journalist niemals vermutet, dass er der kunsthistorischen Forschung einmal entscheidende Hinweise auf Alfred Barrs Bildauswahl im Museum of Modern Art geben würde, aber in der Tat liefern diese Presseberichte die einzigen, nicht spekulativen

Hinweise auf die ausgestellten Gemälde moderner Kunst, denn leider konnte bisher keine ausführliche Dokumentation dieses Ausstellungsteils im Archiv des MoMA eruiert werden. Trotz der geharnischten Kritik an den Pariser Avantgardisten fängt der Artikel den amerikanischen Zeitgeist ein, stellt die Leistung der Kopisten in eine Reihe mit großen Meistern und drückt indirekt Bewunderung für die gesellschaftlich diskutierten und gewünschten Werke der Mural Painter aus, die der Leser im Subtext herausfiltern konnte.

Doch das Gros der Fachjournalisten und Kunstkritiker argumentierte mit Weitblick und Expertise für die Avantgarde. Sie fassten die hitzigen Debatten zusammen und verwiesen auf bestehende Diskurse.

Der prägende amerikanische Kunsthistoriker Robert Goldwater konstatierte³⁷: "A museum of modern art needs no pretexts for the exhibiting of the works of art produced by the prehistoric peoples. The very discovery of these paintings and drawings and their study in the last sixty years is an outstanding example of that historical spirit by which modern art was at first so much affected and from which it has recently reacted so violently."

Clara Gruening Stillman³⁸ versucht unter dem Titel *Then and Now* Erklärungen für die scheinbare Diskrepanz von Urzeit und Moderne zu finden und spricht über die Triebfedern menschlicher Kreativität:

Wandering spellbound among the prehistoric rock pictures at the Museum of Modern Art, I was conscious of a complex and profound experience that clamoured for clarification. Shocked into life by something that happened twenty thousand years ago, esthetical response was sensitized by the cosmic sense of unity in dept and of the creative principle in man welling from innumerable sources, abounding in countless streams, contributing to "one mighty torrent" flowing on through oceans, canalized by the strange shores and irrigating the fantastic jungles, wastelands and meadows of human society, now deep and life giving, now shallow, distorted, fouled, overflowing or hidden underground, but endlessly persistent.

What impresses one first is the extraordinary beauty and sophistication of these primitive works, the magnificent form in massive bulks of bison's and bears, in patterned kangaroos, in fleeing stags, in mourning women; the rhythmic compositions of great murals with their infinity of figures hunting, dancing, dying in an ecstasy of motion; the brilliance or soberness of colors miraculously preserved in the stillness of forgotten caves; the animistic closeness of beast and man. The artist bending to the palaeolithic rock must have reacted to his material and his thought much as the modern artist does, one thinks, since his artistic purpose and reception (as distinguished from the social meanings he conveyed to his contemporaries) were obviously so much akin to ours. But the social meanings, too, form a bond with the present, tribal magic, invocation and propitiation of spirits, gods and forces, just as industrialism, social attitudes and spiritual confusion permeate our art today. How self-conscious was the artist, one wonders, fumbling among one's notions of anthropology and psychology, facing the whole mystery of tribe versus individual of conscious effort and instinct, the whole round of insoluble problems that interweave biological and social history, urging one's sense of the past to deliver some illumination. This sense of the past is no mere illusion. It is part of the accumulated [crea...] current.

Auch ihre Hypothesen deuten auf die gesellschaftliche Ebene, auf das Kunstschaffen für das Wohl der Gemeinschaft, sei es aus einem inneren Drang heraus, aus dem Unterbewusstsein oder aus Instinkt; Gedanken von brennender Aktualität angesichts des staatlichen Federal Art Projekts, die auch von den *American Abstract Artists* aufgenommen wurden.

Die bekannte Kunstkritikerin und Dozentin Dorothy Adlow³⁹ referiert zur Deutungsproblematik nach der Entdeckung Altamiras und beschreibt die Andersartigkeit des Bildaufbaus:

Within the last 50 years there has been an amazing revelation of cultures which reach back into prehistory. The evidence, first discovered in 1879

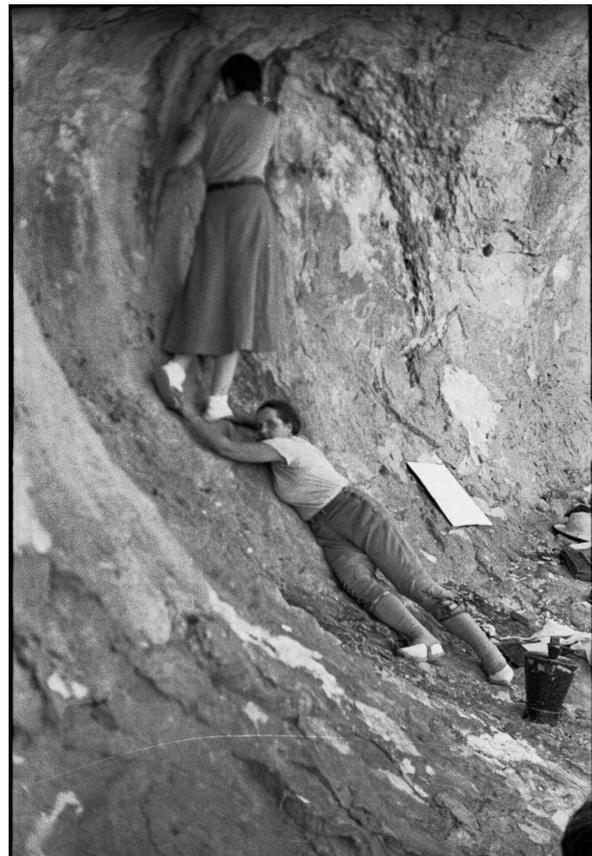


Abb. 7: Elisabeth Pauli und Maria Weyersberg (1934) beim Anzeichnen eines Felsbildes in der Valtorta-Schlucht bei Al-bocacer (Cueva de los Caballos), Spanien, Felsbildarchiv Frobenius-Institut Frankfurt/M.

in pictures painted upon the ceiling of a cave in Altamira, Spain, surpassed belief, and for many years were not taken seriously, until related material was brought to light from other sources. It was difficult, indeed, for the historians to concede the existence of such advanced culture, as far as back as the Ice Age, since there was obviously an accomplishment in carving and drawing which was the result of disciplined observation and practiced handicraft, the kind of imagery we associate with maturity in the arts.[...]The remains of Palaeolithic Culture are plentiful. There are pictures painted or incised or dawn with the finger upon walls. There are carved or incised movable objects. Some of the walls have been decorated more than once, the designs superimposed (palimpsests).[...]On some walls are outlines of human hands, "handprints", applied with no apparent relation to other images near by.

Art community – community and art

Und wie reagierte die seismografische New Yorker Kunstszene 1937 auf die Konzepte prähistorischer Kunst und auf das deutsche 'Art of Copying'? Einerseits kollegial künstlerisch. Fotos von Malerinnen wie etwa Elisabeth Pauli, Agnes Schulz und Maria Weyersberg, am Fels hängend, visualisierten die prozesshaften Bearbeitungsschritte des Kopierens (Abb. 7). Herausfordernd waren die Transformation der dreidimensionalen Felsbilder und deren Materialität in eine zweidimensionale Fläche; ein wohlbekanntes Problem New Yorker Künstler, nicht nur für die Mural Painter. Stilistisch sind in den Frankfurter Kopien Anleihen an das Art Déco in Europa unübersehbar.

Fern der Kunst gab es eine Menge handfester Probleme zu lösen. Die klimatischen Bedingungen, die Hitze, der Sand und der Wind, erschwerten oder verunmöglichten das Malen vor Ort. Noch problematischer war die Situierung der Originale in großen Höhen, steilen oder überwachsenen Felswänden, an dunklen Höhlendecken oder gefährlichen Ab- und Überhängen. Für die heroische Berichterstattung und für die Vermarktung der Ausstellungen wurden Fotos von kopierenden Künstlern im Feld inszeniert, die den Erwartungen entsprachen, und das übliche Sujet des Künstlers vor der Staffelei zeigten. In der Realität entstanden nur wenige Kopien im Angesicht des Originals. Die Motive wurden am Original Stück für Stück durch Pausen übertragen, Farbproben vom Gestein genommen und die Kunstwerke durch zahlreiche Schwarz-Weiß-Fotografien faktisch dokumentiert. Diese Medien erlaubten es, die Originale zu einem späteren Zeitpunkt zuhause im heimischen Atelier wieder zusammen zu setzen und mit viel Akribie fertig zu stellen. Die Farben wurden in großen Gesten aufgetragen oder mit dem Fixieröhrchen aufgesprüht. Die Bilder sind überwiegend in Mischtechnik (Graphitstift, Farbstift, Kreide, Kohle, Öl auf Papier oder Leinwand, sowie als Abreibung) angelegt und die Konturen mit harten Pinseln oder Schablonen umrissen, mehrmals abgewaschen, -gerieben und -getupft, um feinste Nuancen der Helligkeit zu transportieren; Aquarelle wurden mit Kreide oder Graphitstift gehöht.

Trotzdem hatten die Malerinnen oft den Eindruck, dass der Steinhintergrund und das Motiv unzulässig

verschmolzen, die Farbigkeit des Gesteins die originale Malerei auf dem Fels an Strahlkraft übertraf. Sie reflektierten Konzepte prähistorischer Künstler, hielt Elisabeth Krebs im Tagebuch⁴⁰ fest, und sie ließen den Felsgrund durch die Malerei durchscheinen. Motivische Wiederholungen und das Spiel mit dem Licht der Fackeln evozierten Bewegungen an den Höhlenwänden: ein Kunstgriff, wie ihn Robert Motherwell 1979 nach seinem Besuch in Altamira beschrieb⁴¹. Die MoMA-Ausstellung sah er nicht, denn er war zu jung und begab sich erst später von Paris aus selbst auf den Weg zu den Originalen. Motherwell faszinierte die Lösung eines malerischen Problems durch prähistorische Künstler, dass auch in der New York School diskutiert wurde.

Diese als „universal“ und „zeitlos“ charakterisierten Übereinstimmungen im Schaffen prähistorischer und gegenwärtiger Künstler brachte die Kritikerin und Malerin Charmion von Wiegand⁴² 1937 in der liberalen, extremistischen Zeitschrift *Art Front*⁴³ auf den Punkt:

These prehistoric artists knew and mastered many of the problems of modern art. They studied perspective, movement, chiaroscuro [...] The content of modern surrealists is not at all comprehensible to their audience. Its symbolism drawn from the unconscious is often deeply personal and not communicable [...] Engels was the first to attempt an interpretation of the social organization of primitive men. In our day Freud has sought to reconstruct his primitive mentality. Bourgeois science has assembled all this vast material out of the distant past. But as yet no one has charted the law by which the pendulum in art swings from pole of representation to the pole of abstraction and back again or how those changes relate to changes in the body of society itself.

Sprach sie damit nicht der 1936 gegründeten 'Zweckgemeinschaft' der *American Abstract Artists* aus der Seele? Bedienten die Erklärungen der Prähistoriker zum Sinn und Zweck der eiszeitlichen Malereien, von der gemeinschaftlichen Arbeit zur Beschwörung des Jagdglücks für die ganze Sippe, nicht auch kommunistische Ideale und marxistisches Gedankengut? In der Zeit der großen Depression ging es für die jungen Künstler um die Existenzsicherung: Josef Albers, Ro-

salind Bengelsdorf (Abb. 8), Ilya Bolotowsky, Harry Bowden, Bryon Browne, Giorgio Cavallon, Burgoyne Diller, Werner Drewes, Susie Frelinghuysen, A. E. Gallatin, Harry Holtzman, Carl Holty, Georg Morris, Esphyr Slobodkina, Louis Schanker (Abb. 9) oder David Smith gehörten u.a. seit der Gründung dazu. Die meisten arbeiteten für das FAP. Als Gruppe versuchten sie, Ausstellungsräume zu finden, als Künstler wahrgenommen zu werden oder einfach durchzuhalten⁴⁴. Ein Großteil der Mitglieder trat der kommunistischen Partei bei⁴⁵. So wundert es nicht, dass die Felsbildkunst im Museum of Modern Art als Projektionsfläche diente – für künstlerische und gesellschaftliche Wunschvorstellungen.

Rosalind Bengelsdorf⁴⁶ hielt in ihren persönlichen Aufzeichnungen fest⁴⁷:

Again and again we are faced with the truth that primitive man was not a savage as we'd like to think. For all their nomadic way of life. The artists who produced Altamira and Lauscaux cave paintings were capable of a great deal of invention and imagination. A man who could produce images of animals with such monumental sophistication – dramatizing masses – attenuating delicate limbs incorporating all design with the rock formation he worked on – a man who had to produce all this with yellow and red earths, he ground and mixed with animal fats [...] – a man who could do this with such lyricism under such difficult circumstances was not a savage, he was simply a man without conveniences[...] The artist with this view wanted and wants to show within the limits of a two-dimensional surface on a block of stone – the struggles, the tensions, harmonies, destructions and degenerations, a unit of life goes through to survive. He also wants to imply that it is part of an infinity universe while maintaining it's own magic – shape – identity.

Das Bewusstsein beim Malen ausschalten, den Ur-Zustand annehmen, sich mit Oberflächen auseinandersetzen, die Fläche im Bildraum mit Spannung positionieren, die Perspektive ausschalten, diese Ambitionen hatten 1937 die *American Abstract Artists* mit den Künstlern der New York School gemeinsam, trotzdem blieb ihnen die Anerkennung der Kollegen versagt, auch jene von Barr⁴⁸. Obgleich die jungen Künstler



Abb. 8: Rosalind Bengelsdorf, *Abstraction*, 1938, Öl auf Leinwand, 91,5 x 61 cm, Smithsonian American Art Museum.



Abb. 9: *Zeitungsausschnitt mit Gemälde von Louis Schanker*, New York Post, May 1, 1937, Smithsonian Archives of American Art, Louis Schanker Papers, Reel N68-16, Frame 344.

mehrere Anfragen stellten, versagte er ihnen eine Werkschau im MoMA. Gorky und de Kooning waren bei der konstituierenden Sitzung noch anwesend, doch wurde bald deutlich, dass die 'Altmeister' die

Gruppe dominiert hätten, weshalb sie sich zurückzogen⁴⁹.

Obschon die Ausstellung *Prehistoric rock pictures from Europe and Africa* nach 1939 und dem Ausbruch des zweiten Weltkriegs auf beiden Seiten des Atlantiks in Vergessenheit geriet, fand die prähistorische Malerei einen historischen Widerhall in der nordamerikanischen Kunst und Kunstgeschichte. Hatten die Exponenten des Abstrakten Expressionismus 1937 noch schweigend die Sendung aufgenommen, setzten sie sich in den 1940er, 1950er und frühen 1960er Jahren in der Diskussion intensiv mit Frühformen des Kunstschaffens auseinander und interessierten sich für Archetypen der Menschheitsgeschichte. Benannte Goldwater doch bereits 1937 in seiner Rezension (Abb. 10) die entscheidende Prämisse für die 'Entdeckung' der prähistorischen Malerei durch die Avantgarde, durch Barr und die abstrakten Expressionisten, die zur Visualisierung des Primitivismus in epochalen Ausstellungen⁵⁰ bis in die 1980er Jahre an Gültigkeit behalten und Kontroversen auslösen sollte:

The opinions concerning this art, from its early neglect by those investigators who could not fit into their picture of what a "primitive" art should be, through those who wished to consider it a manifestation of the purely decorative instinct of mankind, down to the present view (surely more in accord with all the evidence) of its combined social efficacy and aesthetic use, have been a rather accurate if somewhat belated reflection of the changes in taste of the contemporary period. Even today the exotic appeal of this art, as with that of any other "primitives", may influence the close affinity to modern art which is often found in it; yet we must recognise this exoticism as an important factor in the constitution of modern eye.

Er spitzt die Suche nach einer Erklärung für die Faszination der eiszeitlichen Werke auf die Begründung der Selbstbespiegelung zu⁵¹. Gemeinsamkeiten wurden gesehen und nicht die Unterschiede. Prähistorische Kunst und außereuropäische Artefakte waren interessant, inspirierend und wurden geschätzt als sich die Künstler der westlichen Welt wider erkannten, was ihre visionäre Leistung nicht schmälern soll, und sich die Weltzugänge trafen. Trotzdem inszenierte Barr



Abb. 10: *Stier*, Altamira, Northern Spain, 1936, Mischtechnik auf Papier, Malerin: Elisabeth Pauli, Felsbildarchiv Frobenius-Institut Frankfurt/M., Illustration zu Robert Goldwaters Rezension in *Magazine of Art* 30, 6 (1937).

keinen Dialog durch die Zusammenschau von Prähistorischem und Modernen, sondern unterteilte – beabsichtigt oder unbeabsichtigt – in getrennte Ausstellungsbereiche. Vielleicht war es Spontaneität, der Einspruch der Ethnologen oder die unfassbare zeitliche Distanz, die ihn zu dieser Lösung brachte. Denn im Vergleich zu den nicht-westlichen Objekten und Skulpturen haftete den prähistorischen Malereien die Magie einer unvorstellbar fernen, unbekannteren Vergangenheit an.

Der Zeitfaktor ist einzigartig und lässt sie aus dem Gattungsbegriff *primitiv* herausragen. Die amerikanische und europäische Avantgarde fand in den prähistorischen Malereien im Museum of Modern Art 1937 eine Legitimation für neue Formen der Kunst aus der Vergangenheit und fühlte sich auf dem Weg in den abstrakten Expressionismus bestärkt.

Endnoten

- Rosalind Bengelsdorf Papers (microfilmed), *Reel* 2015, Frame 950/951, SAAA.
- Als Terra Foundation Senior Fellow in American Art 2012/13 und durch die Auszeichnungen mit dem Short-Term Visitor Awards 2013 hatte ich die Möglichkeit im Smithsonian American Art Museum (SAAM) und den Smithsonian Archives of American Art (SAAA) in Washington D.C. zu dieser MoMA-Ausstellung (1937) zu forschen. Für diese großartige Chance und für die exzellente Unterstützung möchte ich meinen Mentorinnen und Förderern Virginia Mecklenburg, Liza Kirwin, Amelia Goerlitz, William Truettner und Thomas Kirchner von Herzen danken. Kolleginnen und Kollegen haben mir im Rahmen eines öffentlichen Vortrags meiner Forschungsergebnisse am 7.11.2012 im SAAA mit wertvollen Hinweisen weitergeholfen: Katelyn Crawford, Elizabeth Wilson, Nicholas Miller und Miri Kim. Auch Ihnen gebührt mein aufrichtiger Dank.
Das Frobenius-Institut unterstützte mich freundlicherweise während meiner ersten Recherchen in Frankfurt (2011) und stellte mir Archivmaterial aus den Sammlungen zur Verfügung.
- Siehe G.-H. Rivière / P. Rivet / P. Lester, *Le laboratoire d'anthropologie du Muséum*, Paris 1935.
- Ich danke Earl Davis für den Hinweis.
- Siehe Richard Meyer, *What was contemporary Art?*, Harvard 2013, S. 155.
- Julia Voss, *Wider der Moderne*, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (26.11.11); Richard Kuba, *Leo Frobenius in New York. Felsbilder im Museum of Modern Art*, In: Volker Gottowik, Holger Jehens and Editha Platte (Hg.), *Zwischen Aneignung und Verfremdung*, Frankfurt/NY 2008, S. 139-155.
- Alfred H. Barr *Papers*, Kopie auf Mikrofilm, Reel 2165, Frame 760-61, SAAA. Zudem hatte es 1936 bereits einen regen Briefwechsel zwischen Barr und dem Forschungsinstitut für Kulturmorphologie in Frankfurt gegeben.
- In diesem Brief wird außerdem erwähnt, dass Frobenius gewillt sei, seine gesamte Sammlung durch seine Kopisten im Frankfurter Studio für die US-Tournee als Edition kopieren zu lassen, doch würden sie dafür viel Zeit benötigen.
- Meyer 2013, *What was contemporary Art?*, S. 127.
- Siehe Leo Frobenius and Douglas J. Fox, *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*, New York 1937, S. 9.
- Frobenius Verhältnis zu den Nationalsozialisten ist bisher noch nicht explizit aufgearbeitet. Diesbezügliche Akten im Bundesarchiv in Berlin warten auf ihre Auswertung und laden zum zukünftigen Forschen ein.
- Jonesboro, Ark., *Tribune*, May 6, 1937.
- Elizabeth McCausland, *Stone Age Rock Paintings On Show Reveal Exciting Quest for Knowledge*, In: Springfield, Mass., Republican, May 16, 1937.
- Karin Orchard (ed.), *Die Erfindung der Natur: Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, Katalog zur Ausstellung des Sprengel-Museums Hannover. Freiburg im Breisgau 1994; Patrycja de Bieberstein Ilgner, *Offene Bilderwelten. Überlegungen zu Wols, Klee und Frobenius*, In: Wols - die Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Fotografien, München 2012.
- Zum Beispiel: Agnes Schulz, *Skandinavien / Tassiliberge* In: Leo Frobenius, *Das Urbild – Cicerone zur vorgeschichtlichen Reichsbildgalerie*, Frankfurt a.M. 1936, S. 23-26, S. 44-47. E. Trautmann, *Norditalien*, In: Frobenius 1936, S. 26-28. Maria Weyersberg, *Frankreich und Spanien / Südwest-Afrika*, In: Frobenius 1936, S. 28-35, S. 72-76.
- Das Standardwerk *Catalogue of the Rock Art Collection of the Frobenius Institute* (1974) ist ihr gewidmet.
- Leo Frobenius, *Bilderbuchblatt 2. Beitrag zur Analyse Südafrikanischer Felsbilder*, bearbeitet von Agnes Schulz, In: Mitteilungen des Forschungs-Instituts für Kulturmorphologie, Beiblatt 2, S. 13-18.
- Siehe Würdigung ihres Lebenswerks als Wissenschaftlerin in *Simbabwe, Elizabeth Goodall 1891-1971, Occasional Papers of the National Museums of Rhodesia* 1971 A, S. 4 (1).
- Die Lithografien für den Index of American Design sind in New York 1937 verfügbar gewesen.
- Erwin O. Christensen, *Index of American Design*, Washington D.C. 1950, xii; Einführung von Holger Cahill: "It was felt that Indian Arts should be left to the ethnologists who had been making pictorial records in that field."
- Brief von Douglas Fox an Karin Hissink v. 4.2.1949 (VA 0421): "I have a number of acquaintances in the Museum of Modern Art in New York. The one I have known the longest is Dorothy Miller who hung the Frobenius show with me in 1937." Archiv des Frobenius Instituts, Frankfurt/M.
Brief von Prof. Jensen (Frobenius-Institut) an Dorothy Miller v. 12.2.1949 (VA 0421): "Sie haben in den Jahren 1937-39 in Gemeinschaftsarbeit mit unserem Institut eine Felsbilder-Wanderausstellung durch alle grösseren Städte der USA und in Honolulu durchgeführt." Archiv des Frobenius Instituts, Frankfurt/M.
- Ebd., xiv.
- 1936 veröffentlichte Fox zwei englischsprachige Artikel, „Germany's Frobenius: a dynamic figure in modern science“ in *German and You* 6 (1), S. 21-23, 32, einer nationalsozialistischen Propaganda-Zeitschrift (Wiking-Verlag) sowie „Frobenius' Paideuma: a philosophy of culture“ in *The New English Weekly*, Sept. 3rd-Oct. 25th, 1936, p. 1-7. Darüber hinaus berichtete er im Juni 1937 im Bachelor über Wüstenabenteuer auf Expedition. Kuba 2008, S. 149.
- Leo Frobenius / Douglas C. Fox, *African genesis*, New York 1937.
- Chrysler und Fox waren freundschaftlich verbunden, haben auch nach Frobenius Tod 1938 weiterhin zusammen gearbeitet und gemeinsam einen Katalog zu Chryslers Kunstsammlung herausgegeben. Chrysler, Walter P. / Fox, Douglas C., *Collection of Walter P. Chrysler jr., exhibited for the first time in its entirety by the Virginia Museum of Fine Arts*, The Philadelphia Museum of Art, Richmond 1941.
- Das Manuskript des Vortrags (Engl./Dt.) ist im Archiv des Frobenius Instituts zu finden, Inv.-Nr. LF 533. Scheinbar entspricht es im Wortlaut einem Artikel im *National Geographic Magazine* (Juni/Juli 1937). Kuba 2008, S. 146, Anm. 12.
- Siehe Telegram von Bianca Schwartz, MoMA, an Elodie Courter, St. Paul Minn. vom 26.7.1939: „Just received letter from Fox saying in effect that because of world conditions its most urgent rock pictures be returned to Germany by first available boat.“ Museum of Modern Art Archives (CE II.1.95.3.1).
- Die Felsbildkopien der MoMA-Ausstellung und die Bildersätze der Tournee sind in Frankfurt während des Zweiten Weltkriegs zerstört worden.
- Frobenius/Fox 1937, *Prehistoric Rock Pictures*, S. 9-10.
- Die gesamte Pressedokumentation befindet sich auf Microfilm im Museum of Modern Art Archives, Public Information Records, Scrapbook #26: Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa, Exh. #61, 1937 April 28-May 30; C/E 1937-39.
- Mit Ausnahme des Brooklyn Eagle: "The art of 20,000 years ago [...] produces that Culture is one [...] that no one nation, tribe or race can rightly claim it. Reaching this into the midst of problems that convulse the present, it finds itself ironically housed in the Third Reich [...], illustrating something that endures forever through all lives, disasters, death agonies and birth pangs of social systems." Kuba 2008, Leo Frobenius in New York , S. 150.
- Washington Post (Mai 1937).
- Siehe Susan C. Larsen, *The American Abstract Artists: A Documentary History 1936 - 1941*, Archives of American Art Journal, Vol. 14, No. 1 (1974), 3.
- Newark N.J. Star-Eagle, May 8, 1937.
- Toledo Blade (Ohio), May 20, 1937.
- The Examiner, Los Angeles, ohne Datum.
- Robert Goldwater, *Prehistoric Rock Pictures*, In: Magazine of Art 30, 6 (1937), S. 380-82.
- Brooklyn N.Y., Eagle, May 16, 1937.
- Christian Science Monitor, May 1937.
- Abschrift im Felsbild-Archiv, o. Inv.-Nr., Frobenius-Institut, Frankfurt/M.
- Motherwell, Robert, *Inside New York's Art World: Robert Motherwell*, 1979, <http://library.duke.edu/digitalcollections/dsva/>.
- Siehe Virginia Mecklenburg, *The Patricia and Philipp Frost Collection. American Abstraction 1930-1945*, Smithsonian American Art Museum 1989, S. 176.
- Chamion Von Wiegand, *Prehistoric Rock Pictures*, In: Art Front (June-July 1937), S. 10-11.
- Interview mit Georg McNeil v. 3.6.1965, SAAA, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-george-mcneil-13160>.
- Siehe Interview in Balcomb Greene Papers, Reel 4210, Frame 350, SAAA.
- Mecklenburg 1989, *American Abstraction*, S. 32.
- Rosalind Bengelsdorf Papers (microfilmed), Reel 2015, Frame 946-951, SAAA.
- Gespräch mit Virginia Mecklenburg, November 2012.
- Siehe Interview mit Georg McNeil, ibd..

50. Zum Beispiel: William Rubin, *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the tribal and the modern*, Museum of Modern Art New York 1984. James Clifford, *Histories of the Tribal and the Modern*, In: *The Predicament of Culture*, Cambridge (Mass.) / London 1988, S. 189-214. Thomas McEvilley, *Art & Otherness. Crises in cultural identity*, New York 1992. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, New York / London 1938.
51. Siehe auch Elke Seibert, Rezension zu: *Bildwelten. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, Ausstellung (25.01.-24.05.2009) und Katalog der Fondation Beyeler in Riehen/Basel, In: *Kunst Chronik, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München*, 62 (6), S. 251-256.

Bibliographie

- Adlow, Dorothy, *Rock Pictures of Prehistory*, In: *Christian Science Monitor*, Mai 1937.
- Bieberstein Ilgner, Patrycja de, *Offene Bilderwelten. Überlegungen zu Wols, Klee und Frobenius*, In: *Wols – die Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Fotografien*, München 2012.
- Christensen, Erwin O., *Index of American Design*, Washington D.C. 1950.
- Clifford, James, *Histories of the Tribal and the Modern*, In: *The Predicament of Culture*, Cambridge (Mass.) / London 1988, S. 189-214.
- Frobenius, Leo / Fox, Douglas C., *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*, New York 1937.
- Frobenius, Leo / Fox, Douglas C., *African genesis*, New York 1937.
- Frobenius, Leo, *Bilderbuchblatt. 2*, Beitrag zur Analyse Südafrikanischer Felsbilder, bearbeitet von Agnes Schulz, In: *Mitteilungen des Forschungs-Instituts für Kulturmorphologie, Beiblatt 2*, Frankfurt/Main 1933, S. 13-18.
- Frobenius, Leo, *Das Urbild – Cicerone zur vorgeschichtlichen Reichsbildgalerie*, Frankfurt a.M. 1936.
- Goldwater, Robert, *Prehistoric Rock Pictures*, In: *Magazine of Art* 30, 6 (1937), S. 380-82.
- Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Painting*, New York/ London 1938.
- Gruening Stillman, Clara, *Then and Now*, In: *Brooklyn N.Y.*, Eagle (16.05.1937).
- Kuba, Richard, Leo Frobenius in New York. *Felsbilder im Museum of Modern Art*, In: *Volker Gottowik, Holger Jebens and Editha Platte (Hg.), Zwischen Aneignung und Verfremdung*, Frankfurt/NY 2008, S. 139-155.
- Larsen, Susan C., *The American Abstract Artists: A Documentary History 1936 – 1941*, *Archives of American Art Journal*, Vol. 14, No. 1 (1974).
- McCausland, Elizabeth, *Stone Age Rock Paintings On Show Reveal Exciting Quest for Knowledge*, In: *Springfield, Mass.*, Republican (16.05.1937).
- McEvilley, Thomas, *Art & Otherness. Crises in cultural identity*, New York 1992.
- Mecklenburg, Virginia, *The Patricia and Philipp Frost Collection. American Abstraction 1930-1945*, Smithsonian American Art Museum 1989.
- Meyer, Richard, *What was contemporary Art?*, Harvard 2013.
- Motherwell, Robert, *Inside New York's Art World: Robert Motherwell*, 1979, <http://library.duke.edu/digitalcollections/dsva/>
- Occasional Papers of the National Museums of Rhodesia 1971 A*, Elizabeth Goodall 1891-1971, S. 4 (1).

Orchard, Karin (Hg.), *Die Erfindung der Natur: Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, Katalog zur Ausstellung des Sprengel-Museums Hannover, Freiburg im Breisgau 1994.

Rivière, G.-H. / P. Rivet / P. Lester, *Le laboratoire d'anthropologie du Muséum*, Paris 1935.

Rubin, William (Hg.), *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the tribal and the modern*, Museum of Modern Art, New York 1984.

Seibert, Elke, *Rezension zu „Bildwelten. Afrika, Ozeanien und die Moderne“*, Ausstellung (25.01.-24.05.2009) und Katalog der Fondation Beyeler in Riehen/Basel, In: *Kunst Chronik, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München*, 62 (6), S. 251-256.

Voss, Julia, *Wider der Moderne*, In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (26.11.11).

Wiegand, Chamion Von, *Prehistoric Rock Pictures*, In: *Art Front* (June-July 1937), S. 10-11.

Zusammenfassung

This essay is going to substantiate the thesis that the exhibition of copies of prehistoric rock paintings by Alfred H. Barr at the Museum of Modern Art in New York (1937), which showed 150 paintings from Europe and Africa, coloured and partly in original size, legitimized new artistic forms to represent the past. The reaction to the exhibition of the Frankfurt collection at MoMA and its subsequent tour around 29 American cities was enormous and triggered astonishing reception processes. There are nearly a hundred unpublished newspaper articles that document the event.

Even though prehistoric rock paintings from the cave in Altamira were already known in 1937, it was the MoMA-exhibition that provided a comprehensive show of unknown and abstract rock paintings from Africa, Scandinavia, Italy and France for the first time. Those paintings were part of the Frankfurt collection of the anthropologist Leo Frobenius and had been copied in situ by painters during 12 expeditions. At MoMA, Barr had introduced the copy as an independent work of art as early as 1932 and considered the German copyists as contemporary artists.

In a visionary way, Barr complemented the exhibition concept by a separate section comprising artefacts by European avant-gardists, such as the surrealists Paul Klee, André Masson, Joan Miró and Jean Arp. He was fascinated by the idea of presenting the ma-

gic of the beginnings, i.e. the source of human creativity of the last ice age. He intended to make an additional source of inspiration accessible to American artists because prehistoric rock paintings had become mobile in the copying process.

The dialogue that ensued among American expressionists i.e. Stuart Davis, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb and William de Kooning are particularly revealing. Robert Goldwater summarizes the interest in prehistoric paintings. Non-Western, exotic or primitive art was discovered and appreciated only when the artists could recognize themselves in it. This self-adulation became the mainspring of 20th century primitivism art and of the development of new art movements.

Autorin

Elke Seibert (PhD), independent researcher, curator, collection specialist and lecturer. She specializes in the interdisciplinary study of reception processes in contemporary and fine art from the 18th to the 20th century. She is particularly interested in the classical modern period (Europe/USA), especially in a global context, as well as the making of modern art influenced by primitivism in the United States from 1900 to 1970.

She is the author of *Max Laeuger – His Collection in Loerrach* (Loerrach 2011) and *Living and furniture culture at the time of classicism* (Warendorf 1997), and the editor of *Of harmony and proportion. Architecture treatises and text books of decorative art from the renaissance to classicism*, Heidelberg 2006, second edition Basel 2009.

Titel

Elke Seibert, Prähistorische Malerei im Museum of Modern Art in New York (1937), in: kunsttexte.de, Nr. 2, 2014 (16 Seiten), www.kunsttexte.de.