

**MIRADAS 07 (2023)**

**Themenheft:** Dekoloniale Theorie, Transkulturation und lateinamerikanische Positionen  
– Verwobene Kunstgeschichten

**eISSN:** 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

**Herausgegeben von:** Miriam Oesterreich; Franziska Koch;  
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

**Hosted by:** Universitätsbibliothek Heidelberg

**Frieder Heinze und Olaf Wegewitz – űnaulűtű. Steinchen im Sand**

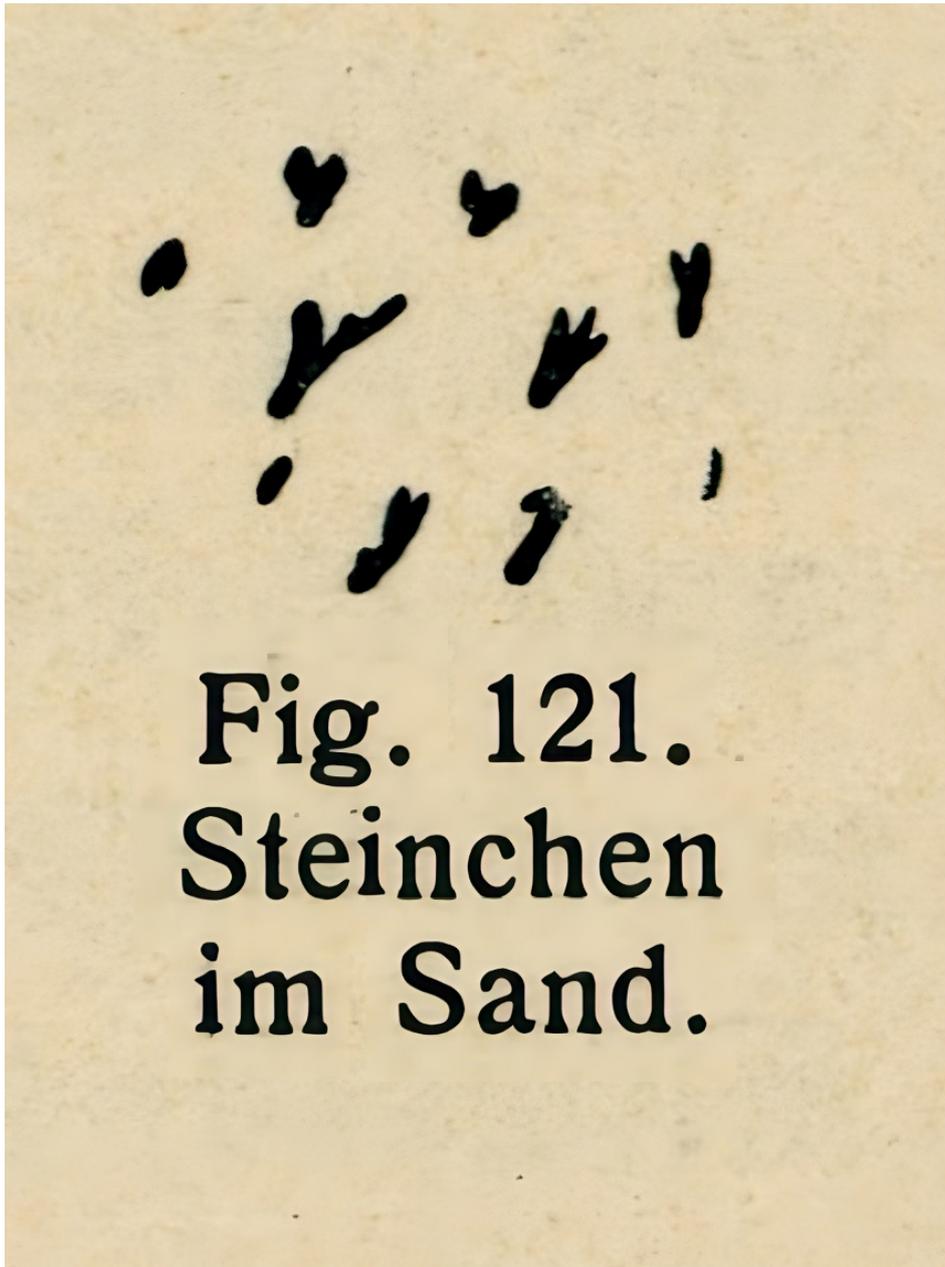
**DOI:** [doi.org/10.11588/mira.2023.1.96502](https://doi.org/10.11588/mira.2023.1.96502)

**Lizenz:** CC BY NC ND

**Autor\*in:** Susanne Mersmann, Postdoc. Lehrbeauftragte Lűneburg  
**Mail:** [sh-mersmann@web.de](mailto:sh-mersmann@web.de)

**Zitiervorschlag:**

Mersmann, Susanne. "Frieder Heinze und Olaf Wegewitz – űnaulűtű. Steinchen im Sand."  
Themenheft *Dekoloniale Theorie, Transkulturation und lateinamerikanische Positionen –  
Verwobene Kunstgeschichten*, herausgegeben von Miriam Oesterreich und Franziska Koch.  
*MIRADAS – Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Aműrikas und der Iberischen  
Halbinsel* 7 (2023): 243-250, [doi.org/10.11588/mira.2023.1.96502](https://doi.org/10.11588/mira.2023.1.96502).



**Fig. 121.**  
**Steinchen**  
**im Sand.**

Frieder Heinze und Olaf Wegewitz –  
ŭnâulŭtŭ. Steinchen im Sand

*ũnaulütú. Steinchen im Sand*, Frieder Heinze und Olaf Wegewitz, Künstlerbuch mit graphischen Blättern, Annotationen der Künstler und Reproduktionen nach Zeichnungen der Karajá; mit Schwirholz, Reiskörnern, Schilfrohr, Flechtwerk von Palmblättern, Bambus, handgefertigtem Papier aus Rindenbast und Brennnesseln; enthält eine Abhandlung über indianische Mythen von Lajos Boglár. Hrsg. von Hans Marquardt mit Marginalien zum 6. Druck der Dürer-Presse. Berlin: Brusberg und Leipzig: Reclam, 1986. Maße 511 x 440 x 88 mm. Ausgabe: 135 nummerierte Exemplare (darunter 25 hors commerce, nummeriert I-XXV; Nr. 1–55 im Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig; Nr. 56–110 im Verlag der Galerie Brusberg) und unnummerierte sog. e/a-Exemplare.

Abb. 1: Karajá-Zeichnung, 1908/09, aus: Krause, Fritz. "Die Kunst der Karajá-Indianer (Staat Goyaz, Brasilien)" Baessler-Archiv II. 1. 1912: 18.

Nachstehend sind die auf Aufforderung „hin gezeichneten durch \*) gekennzeichnet.“ So kommentiert und differenziert der Ethnologe Fritz Krause (1886-1963) in seinem Aufsatz „Die Kunst der Karajá-Indianer (Staat Goyaz, Brasilien)“ (Krause 1912: 16) die Zeichnungen, die er von einer Expedition in die brasilianische Region des Rio Araguaia 1908/09 nach Leipzig mitbrachte, wo er ein Jahr zuvor in Ethnologie promoviert hatte und am damaligen Museum für Völkerkunde tätig war. Krause, der mit seinem Philosophie- und Psychologiestudium zunächst einen stärker geisteswissenschaftlichen Zugang zur Ethnologie vertrat (Geisenhainer 2011: 59) – 25 Jahre später, 1937 wurde er Mitglied der NSDAP, was hinsichtlich der späteren kritischen Rezeption seines Schaffens zu vermerken ist –, machte kurz zuvor im Text deutlich, dass das Zeichnen mit Stift in ein Skizzenbuch eine Technik sei, die er vorgegeben habe und die den Karajá eigentlich fremd sei. Siebzig Jahre

*ũnaulütú. Piedritas en la arena*, Frieder Heinze y Olaf Wegewitz, libro de artista con láminas gráficas, anotaciones de los artistas y reproducciones basadas en dibujos de los Karajá; con bramadera, granos de arroz, junco, mimbre de hojas de palmera, bambú, papel hecho a mano de corteza de líber y ortigas; contiene un ensayo sobre mitos indígenas por Lajos Boglár. Editado por Hans Marquardt con marginalia a la sexta impresión de la Dürer-Presse, Berlín: Brusberg y Leipzig: Reclam, 1986. Dimensiones: 511x440x88 mm. Edición: 135 ejemplares numerados (entre ellos 25 hors commerce (pruebas de artista), numerado I-XXV; No. 1-55 en la editorial Reclam jun. Leipzig, No. 56-110 en la editorial de la Galería Brusberg), y ejemplares sin numerar, llamados e/a (pruebas de artista)

Fig. 1: Dibujo Karajá, 1908/09, de: Krause, Fritz. "Die Kunst der Karajá-Indianer (Staat Goyaz, Brasilien)" Baessler-Archiv II. 1. 1912: 18.

“En lo que sigue se marca con \*) a quienes son dibujados a petición”. De esta manera el etnólogo Fritz Krause (1886-1963) comenta y diferencia en su ensayo “El arte de los indios Karajá (Estado de Goyaz, Brasil)” (Krause 1912: 16) aquellos dibujos que trajo de una expedición a la región brasileña del río Araguaia en 1908/09 a Leipzig, donde se había doctorado un año antes en etnología y trabajaba en el entonces museo de etnología (Museum für Völkerkunde). Krause, quien en base a su carrera de filosofía y psicología inicialmente favorecía un enfoque a ña etnología desde las humanidades (Geisenhainer 2011: 59) – 25 años más tarde, en 1937 se afilió al NSDAP, lo cual hay que anotar en relación con la posterior recepción crítica de su obra – remarcó poco antes en su texto que dibujar con lápiz en un cuaderno de bocetos era una técnica que él había prescrito y que en realidad era ajena a los Karajá. Setenta años después, en 1982, Frieder Heinze

später, im Jahr 1982, sichteten Frieder Heinze (\*1950) und Olaf Wegewitz (\*1949), zwei Künstler in der damaligen Deutschen Demokratischen Republik, im Leipziger Völkerkundemuseum die Zeichnungen aus dem Jahr 1908. Sie wählten eine der Zeichnungen ohne Sternchen, *Steinchen im Sand*, wobei es sich um eine Übersetzung des Wortes *ünäulütŮ* aus der Sprache der Karajá im Reisebericht Krauses (1911: 423) handelt, als motivische und titelgebende Vorlage für ein großformatiges Künstlerbuch.

Das Künstlerbuch enthält 26 ausgewählte Zeichnungen der Karajá aus dem Skizzenbuch von Krause, die vergrößert, die Seiten abgesehen von einem schmalen Rand füllend im Farboffset abgedruckt sind. Teils diesen direkt gegenübergestellt sowie wiederholt auf Folgeseiten finden sich 68 Grafiken von Frieder Heinze und Olaf Wegewitz, die in unterschiedlichen Techniken, u.a. Radierung, Lithographie sowie Siebdruck und Holzschnitt ausgeführt sind und die ebenfalls die Seiten bis auf einen schmalen Rand einnehmen. Sechs der Grafiken entstanden als Gemeinschaftsarbeiten. Zu diesen zählt *Ausgeweidet*, eine Darstellung mit teuflisch wirkenden Wesen, wobei mit Maskierungen gearbeitet wird und in die anhand von V-förmigen Strukturen Elemente aus den Karajá-Zeichnungen aufgenommen sind (Abb. 2). Die Grafik ist in grellen Gelb- und Orangetönen, die sich mitunter zu einem Braun mischen, gehalten, die sowohl angelehnt sind an die Karajá-Zeichnungen als auch Überschneidungen zu Farbgestaltungen bei Max Ernst wie in *La forêt* (1927), *La ville entière* (1935-36) und *Arbre solitaire et arbre conjugaux* (1940) aufweisen. Die Künstler haben die Zeichnungen der Karajá mit Kommentierungen von Krause abgedruckt; sie überführen somit Äußerungen aus der ethnologischen Forschung im deutschen

(\*1950) y Olaf Wegewitz (\*1949), dos artistas de la entonces República Democrática Alemana, revisaron los dibujos de 1908 en el museo etnológico de Leipzig. Escogieron uno de los dibujos sin asterisco, *Steinchen im Sand* (*Piedritas en la arena*), como modelo para el motivo y título de un libro de artista de gran formato; las palabras son una traducción de *ünäulütŮ* del idioma de los Karajá (1911: 423) en la relación de viaje de Kraus.

El libro de artista contiene 26 dibujos seleccionados de los Karajá del cuaderno de bocetos de Krause, que se imprimieron offset en color, ampliados y llenando toda la página salvo un margen delgado. En ocasiones juxtapuestos a éstos así como repetidos en páginas siguientes se encuentran 68 gráficos de Frieder Heinze y Olaf Wegewitz, elaborados en diversas técnicas, como aguafuerte, litografía, serigrafía y xilografía, igualmente ocupando las páginas casi por completo. Seis de los grabados se realizaron en colaboración. Entre estas cuenta *Destripado* (*Ausgeweidet*), una representación de seres de aspecto diabólico, usando el recurso de las máscaras e integrando elementos de los dibujos de los Karajá a manera de estructuras en forma de V (fig. 2). El grabado es dominado por tonos chillantes de amarillo y naranja, que en ocasiones se tornan marrón, retoma los Karajá y presenta traslapes con las creaciones cromáticas de las pinturas de Max Ernst como *La forêt* (1927), *La ville entière* (1935-36) y *Arbre solitaire et arbre conjugaux* (1940). Los artistas imprimieron los dibujos de los Karajá junto con los comentarios de Krause; de esta manera introducen al ámbito artístico, libre de exigencias de facticidad, expresiones de la investigación etnológica en el Imperio alemán a principios del siglo XX, que analizan las abreviaturas visuales de los Karajá.

Kaiserreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Auseinandersetzung mit visuellen Kürzeln der Karajá in den künstlerischen Bereich, der frei von einem Faktizitätsanspruch ist.

Im Autorentext zu Beginn des Künstlerbuchs, der auch in einem späteren Ausstellungskatalog abgedruckt ist, heißt es: „Nicht die Suche nach Wurzeln, sondern das Gefühl fehlender Wege, die Infragestellung europäischer Kulturgeradlinigkeit durch die Übergriffe fremder Kulturformulierungen im 19. Jahrhundert und besonders in unserem Jahrhundert fordert seither, frische Formen und Materialsprachen in einen abgeschlossenen Kulturkreis aufzunehmen.“ (Heinze und Wegewitz 1986, 20; Verband bildender Künstler der DDR: 34) Zwei Aspekte sind an diesem Zitat interessant, einerseits wird von den Künstlern auf eingeschränkte Reisemöglichkeiten in der Situation in der DDR verwiesen und eine Abgrenzung zu Argumentationsmustern der westlichen Kunstgeschichte vorgenommen. Mit der Ausstellung „Primitivism in 20th century art“ im Museum of Modern Art in New York, die nur zwei Jahre vor Erscheinen von *ññaulütú* stattfand, und auf die in *ññaulütú* verwiesen wird, wurde versucht den Begriff des „Primitivismus“ zu etablieren, wobei die Suche nach vermeintlichen künstlerischen Ursprüngen außerhalb Europas bei Paul Gauguin und Henri Matisse thematisiert ist. Andererseits werden europäische lineare Geschichtsdarstellungen, die die Gleichzeitigkeit anderer Kulturäußerungen ausblenden, hier schon in den 1980er Jahren kritisiert. Krause selbst hatte sich zudem in „Die Kunst der Karajá-Indianer (Staat Goyaz, Brasilien)“ bereits skeptisch gegenüber einer Eindeutigkeit eines Fortschrittsverlaufs geäußert: „[...] es ist aber nicht bekannt, ob dies wirklich der Gang der Entwicklung ist, oder ob nicht einfachere Formen vielleicht auf späteren Stufen entstan-

En el texto de los autores al inicio del libro de artistas, el cual asimismo fue incluido en un catálogo de exposición posterior, se dice: “No es la búsqueda de raíces, sino la sensación de falta de caminos, el cuestionamiento de la concepción europea de una dirección única de la cultura a través de las intrusiones de formulaciones culturales ajenas en el siglo XIX y especialmente en nuestro siglo lo que ha exigido desde entonces integrar formas y lenguajes materiales frescos en un círculo cultural cerrado.” (Heinze y Wegewitz 1986, 20; Verband bildender Künstler der DDR: 34) Hay que resaltar dos aspectos de esta cita: por una parte los artistas señalan las limitadas posibilidades de viaje en la situación de la RDA y se distancian de esquemas de argumentación de la historia del arte occidental. Con la exposición “Primitivismo en el arte del siglo XX” en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que tuvo lugar apenas dos años antes de la publicación de *ññaulütú*, y a la cual el libro hace referencia, se intentó establecer el término de “primitivismo”, discutiendo la búsqueda de supuestos orígenes artísticos fuera de Europa en Paul Gauguin y Henri Matisse. Por otra parte, ya en los 1980s se critican los relatos europeos de historia lineales, que ocultan la simultaneidad de otras expresiones culturales. El propio Krause se había expresado de manera escéptica en “El arte de los indos Karajá (Estado de Goyaz, Brasil)” acerca de la idea de un curso de progreso inequívoco: “[...] no se sabe, sin embargo, si éste es realmente el curso del desarrollo, o si las formas más simples representan más bien estilizaciones surgidas en niveles posteriores, [...]” (Krause 1912: 3) Con ello la expresión “formas frescas” en el texto de los autores Frieder Heinze y Olaf Wegewitz se debe, por un lado, probablemente a la situación en la Alemania Oriental con posibilidades limitadas

dene Stillisierungen darstellen, [...]“(Krause 1912: 3) Hierbei ist die Formulierung „frische Formen“ im Autorentext von Frieder Heinze und Olaf Wegewitz zum einen wahrscheinlich der Situation in der DDR mit begrenzten Austauschmöglichkeiten geschuldet, aber zum anderen enthält sie einen Hauch der Klischees, die Teil der westlichen Moderne sind.

Überzeugend hat Hendrikje Hüneke die Arbeit als ein Künstlerbuch, abweichend von der Eigenbenennung „Malerbuch“ auf der Titelseite, definiert, denn es sind neben Grafik und Text auch haptische Elemente Bestandteil des Werks, die weitere Sinne ansprechen und die von den Künstlern als „Spielelemente [ ]“ bezeichnet werden (Abb. 3). Beim Begriff „Spielelemente“, kann ein Bezug zu dem von Friedrich Schiller in seiner Abhandlung „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ fokussierten „Spieltrieb“ vermutet werden. Dieser kann aufgefasst werden als Knotenpunkt einer Kunsttheorie, die das „Spiel“ als Moment des Zusammenagierens von Verstand und Imagination als zentralen Moment der Hervorbringung von Kunst begreift. Durch ein eingebettetes Schwirrh Holz, also ein Musikinstrument, das auch in dem Aufsatz Krauses zur Kunst der Karajá erscheint (vgl. Hüneke 2016: 40), Reiskörner, Schilfrohr, Flechtwerk von Palmblättern und Bambus sprengt das Buch nicht allein herkömmliche europäische Gattungen des seit dem 18. Jahrhundert als ‚bildende Künste‘ bezeichneten Bereichs, es verbindet diese zudem mit Musik und Akustik. Hierbei war den Künstlern sicherlich selbst bewusst – und das verschweigen sie nicht –, dass alle Materialien, die im Künstlerbuch auf Brasilien verweisen, tatsächlich aus der DDR stammen. Für die Rezeption in Deutschland bedeutet dies, dass anhand vertrauter/ortsüblicher Materialien, die räumlichen Distanzen zwischen Leipzig und der Region des Rio

de intercambio, pero, por el otro, contiene un matiz de los clichés que forman parte de la modernidad occidental.

Hendrikje Hüneke ha definido de manera convincente la obra como un libro de artista, a diferencia de la autodenominación “libro de pintor” que figura en la portada, pues además de los grabados y del texto la obra es conformada también por elementos hápticos, que apelan a otros sentidos y que los artistas denominan “elementos de juego” (fig. 3). Este término podría entenderse en relación con el “instinto lúdico” que es tema del tratado “Acerca de la educación estética del hombre” de Friedrich Schiller. A su vez, “el instinto lúdico” puede considerarse el eje de una teoría del arte que entiende el “juego” como un momento de interacción entre el intelecto y la imaginación como momento central de la creación artística. Por la integración de una bramadera, a saber un instrumento musical, que también es mencionado en el ensayo de Krause acerca del arte de los Karajá (Hüneke 2016: 40), granos de arroz, junco, mimbre de hojas de palmera, y bambú, el libro no solo rompe con los géneros europeos convencionales del área que desde el siglo XVIII se ha denominado como ‘artes plásticas’, sino que los conecta con la música y la acústica. En este contexto, los artistas seguramente estaban conscientes – y no lo ocultan – de que todos los materiales que en el libro hacen referencia a Brasil, proceden en realidad de la RDA. Para la recepción en Alemania esto significa que a través de materiales conocidos/locales se borra la distancia espacial entre Leipzig y la región del Río Araguaia, y en este sentido se realiza una apropiación en contextos alemanes.

Araguaia unkenntlich werden und in diesem Sinne eine Appropriation in deutsche Zusammenhänge stattfindet.

Hinsichtlich aktueller Fragen mit Blick auf das Verhältnis von ars und techne, dem Kunstwerk und einem Objekt einer Kultur im Allgemeinen, ist darüber hinaus zu vermerken, dass beide Künstler aus der DDR zunächst ein Handwerk (Heinze: Maurer; Wegewitz: Traktorenschlosser) erlernten, bevor sie an die Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst kamen. Das Künstlerbuch *ŭnāulŭtŭ* wurde u.a. im September 1988 bei der Ausstellung *America Latina. Lateinamerika in der Kunst der DDR* im Ost-Berliner Ausstellungszentrum am Fernsehturm gezeigt, wo wenige Monate zuvor bereits die Ausstellung *Brasilien im Foto. Die Hauptstadt im Pantanal* stattgefunden hatte. Mário Matos (2003: 300-302) hat auf die Funktion der Fotografie in Brasiliendarstellungen in der DDR hingewiesen, der eine Objektivität zugeschrieben wurde. Ebenso kann gesagt werden, dass im Vergleich beispielsweise zu Romanen, ethnologische Quellen zu Brasilien als freier von offiziellen staatlichen Vorgaben der DDR-Politik galten. In diesem Sinne kann auch Frieder Heinze und Olaf Wegewitz Gang ins Museumsarchiv betrachtet werden. Ein Jahr später war *ŭnāulŭtŭ* auf der 20. Bienternational de Arte de São Paulo zu sehen. Das Künstlerbuch ist selbst als eine Ausstellung zu verstehen. Die einzelnen Seiten können herausgenommen werden und in unterschiedlichen Formationen aufgestellt werden. Wie dies genau funktioniert, erklärt eine gezeichnete Anleitung, die Teil des Künstlerbuches ist.

Susanne Mersmann

En cuanto a las preguntas actuales sobre la relación entre ars y techne, entre la obra artística y un objeto cultural en general, es menester mencionar que ambos artistas de la Alemania Oriental aprendieron primero un oficio (Heinze: Albañil, Wegewitz: mecánico de tractores) antes de ingresar a la Academia de Artes Gráficas y Librescas (Hochschule für Graphik und Buchkunst) de Leipzig. El libro de artista *ŭnāulŭtŭ* se presentó, entre otras, en septiembre de 1988 en la exposición *Latinoamérica en el arte de la República Democrática Alemana (America Latina. Lateinamerika in der Kunst der DDR)* en el centro expositor de la torre de televisión de Berlín Oriental, donde pocos meses antes ya se había mostrado la exposición *Brasil en la fotografía. La capital en el Pantanal (Brasilien im Foto. Die Hauptstadt im Pantanal)*. Mário Matos (2003: 300-302) ha señalado la función de la fotografía, a la cual fue asignada objetividad, en las representaciones de Brasil en la RDA. Asimismo puede decirse que, en comparación con las novelas, por ejemplos, las fuentes etnológicas sobre Brasil se consideraban más libres de las directrices estatales oficiales de la política de la Alemania Oriental. En este mismo sentido también puede entenderse la visita de Frieder Heinze y Olaf Wegewitz al archivo del museo. Un año después, *ŭnāulŭtŭ* se expuso en la XX Bienternational de Arte de São Paulo. El propio libro de artista puede considerarse una exposición. Cada una de las páginas se puede extraer y colocar creando formaciones diversas. Cómo funciona exactamente es explicado en una guía dibujada que forma parte del libro de artista.

Traducción: Franziska Neff



Abb./Fig. 2: Frieder Heinze und/y Olaf Wegewitz: Ausgeweitet, Irisdruck von Zinkplatte/Impresión en iris a partir de plancha de zinc, 1984 (ünäulütü: 38). Courtesy Swann Auction Galleries.



Abb./Fig. 3: Frieder Heinze und/y Olaf Wegewitz: Kulturvergleich I, Palmblatflechtarbeit, Schwirrholz, Birkenrinde, Papiercollage/Tejido de hojas de palmera, bramadera, corteza de abedul, collage de papel, 1984 (ünäulütü: 60). Courtesy Swann Auction Galleries.

## Literatur / Bibliografía

Friedreich, Sönke. „Fritz Krause.“ In *Sächsische Biographie*, hrsg. v. Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. 2019. [https://saebi.isgv.de/biografie/Fritz\\_Krause\\_\(1881-1963\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Fritz_Krause_(1881-1963)).

Heinze, Frieder und Olaf Wegewitz. *ŭnâulŭtŭ. Steinchen im Sand. Ein Malerbuch*, hrsg. v. Hans Marquardt mit Marginalien zum 6. Druck der Dürer-Presse. Berlin: Brusberg und Leipzig: Reclam, 1986.

Hüneke, Hendrikje. *Das Künstlerbuch ŭnâulŭtŭ: Zeugnisse indigener Völker als künstlerische Inspiration in der DDR*. Marburg: Tectum Verlag, 2016.

Krause, Fritz. „Die Kunst der Karaja-Indianer. (Staat Goyaz, Brasilien.)“ *Baessler-Archiv* II. 1 (1912): 1-31.

Krause, Fritz. *In den Wildnissen Brasiliens. Bericht und Ergebnisse der Leipziger Araguaia-Expedition 1908*. Leipzig: R. Voigtländer, 1911.

Geisenhainer, Katja. „Anthropologie und Ethnologie in Leipzig Ende der 1920er Jahre. Die erste Tagung der Gesellschaft für Völkerkunde und die Expeditionen des Staatlich-Sächsischen Forschungsinstituts für Völkerkunde.“ *Paideuma* 57 (2011): 53-80.

Matos, Mário. „‘Kein Pass für Rio’: Brasilienbilder in der DDR.“ In *Portugal – Alemanha – Brasil. Actas do VI Encontro Luso-Alemão*, vol. II, hrsg. v. Erwin Koller et al.: 289-309. Braga: Coleção Hespérides, 2003.

*20. Bienal Internacional de São Paulo*, Kat.-Ausst. São Paulo: Fundação Bienal, 1989.

Verband bildender Künstler der DDR/Solidaritätskomitee der DDR/Kulturzentrum „Pablo Neruda“ der KP Chiles, America Latina. *Lateinamerika in der bildenden Kunst der DDR*. Ausst.-Kat. Berlin: Ausstellungszentrum am Fernsehturm, 1988.