

LABORATORIEN KULTURELLER AUSDRUCKSFORMEN

Das Eigene und das Fremde im Vergleich

VON ANNA BRUS

Vor und nach dem ersten Weltkrieg entwickelte sich in Deutschland in Kunst- und Völkerkunde-Museen eine experimentelle Präsentationstechnik, die außereuropäische und zeitgenössische europäische Kunst symmetrisch nebeneinander ausstellte. Auch in künstlerischen, wissenschaftlichen und populären Publikationen wurde dieser radikal neue und provokative interkulturelle Vergleich erprobt. Die Hinwendung zu vermeintlich ursprünglichen Kunst- und Lebensformen als Gründungsakt der deutschen Moderne und des Primitivismus sind bereits in zahlreichen Publikationen für die wissenschaftliche Diskussion aufbereitet worden.¹ Noch nicht eingehend untersucht wurden aber die wissenschaftlichen und kuratorischen Praktiken, die in diesem neuen Feld des Kulturvergleichs ausprobiert wurden und den BetrachterInnen neue visuelle Resonanzräume eröffneten. Dieses Experimentierfeld kuratorischer und editorischer Praktiken ist Thema des Beitrags.

Die Wissenschaftstheorie der Laborwissenschaften, das Oberthema dieses Heftes, kann dabei als ein methodisches Rüstzeug und begriffliche Ressource dienen, um über das Endergebnis in Form von Kunstaussstellungen oder Veröffentlichungen hinaus auch die technischen und manuellen Prozesse ihrer Herstellung in den Blick zu nehmen.² In Laboren werden Untersuchungsobjekte aus dem Feld radikalen Veränderungen unterworfen, Laborwissenschaftler arbeiten mit »Objektzeichen, mit ihren physiologischen, chemischen, elektrischen u. a. Komponenten, mit ihren Extrakten und »gereinigten« Versionen«. ³ Objekte werden in handhabbare Formen gebracht, isoliert, eingefroren und künstlich intensiviert. Vergleichbaren Transformationen sind auch Artefakte in den Prozessen der Aufbereitung für Ausstellungen und Publikationen unterworfen. Die Kuratoren und Wissenschaftler bringen ihre Fertigkeiten zur Anwendung und entwickeln diese weiter – wie anderswo auch sind es ihre *skills*, die entscheidend sind. Diese

-
- 1 Von der umfangreichen Literatur kann hier nur ein kleiner Ausschnitt angegeben werden: Flam: Primitivism and Twentieth-Century Art; Lloyd: German Expressionism, Primitivism and Modernity; Pan: Primitivist Renaissance; Rubin: Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.
 - 2 Damit folge ich der Anregung Thomas Hensels die Methoden der Wissenschaftsgeschichte und Laborforschung auch für die Kunstwissenschaft nutzbar zu machen. Vgl. Hensel: »Kunstwissenschaft als Experimentalsystem«.
 - 3 Knorr Cetina: Wissenskulturen, S. 46.

Prozesse rückwirkend für historische Zusammenhänge zu erschließen ist nur vereinzelt möglich, da gerade die Materialien, die beispielsweise Ausstellungsplanungen und -aufbau dokumentieren, meist nicht archiviert werden. Für die hier dargestellte historische Praxis soll aber exemplarisch an einem kleinen Fragment, der Gegenüberstellung eines europäischen Gemäldes und eines japanischen Farbholzschnittes, versucht werden, die intensiven Bearbeitungsprozesse an Artefakten und ihren Reproduktionen nachzuvollziehen, die die ›Fakten‹ des Endproduktes eigentlich erst generiert haben.

Im Rautenstrauch-Joest Museum in Köln wurde 1931 anlässlich des 25-jährigen Jubiläums des Hauses eine Ausstellung gezeigt, die in der lokalen Presse viel Aufsehen erregte. Sie trug den Titel »Masken der Menschen« und wurde von Julius Lips, dem damaligen Direktor des Museums und Professor für Ethnologie in Köln, konzipiert.⁴ Sowohl inhaltlich-thematisch als auch in der Umsetzung war diese Ausstellung ein ungewöhnliches Ereignis. Gezeigt wurden Masken aus verschiedenen Kulturen die – so Lips – »die Entstehung und Entwicklung der Masken der Menschheit bis zur modernen Totenmaske«⁵ bezeugen sollten. Die Objekte der Ausstellung waren hauptsächlich Bestände aus dem eigenen Haus: melanesische Schädel und Masken, Masken der Nordwestküste Nordamerikas, Westafrikas, Sri Lankas aber auch der Schweiz und Nordungarns. Bemerkenswert war die Kombination dieser Masken mit den Totenmasken europäischer Berühmtheiten, darunter die Totenmasken von Napoleon, Friedrich II. und Beethoven.⁶ Diese vergleichende Hängung von vermeintlich ›primitiven Bildzeugnissen‹ und symbolschwangeren Zeugnissen einer sogenannten ›Hochkultur‹ – und dazu noch der Eigenen – war für das Publikum der Weimarer Republik wohl etwas gewöhnungsbedürftig. Der Kurator der Ausstellung, Julius Lips, ging davon aus, dass die Masken, egal aus welchen Kulturen sie stammen, grundsätzlich vergleichbar sind. Die egalitäre Zusammenschau legt nahe, dass Lips die Masken nicht gemäß dem gängigen evolutionistischen Modell, als verschiedene Entwicklungsstufen des künstlerischen und kulturellen Ausdrucks zeigen wollte, sondern vielmehr als gemeinsame anthropologische Konstante.

In der Kölner Presse wurde die Ausstellung zum Teil sehr euphorisch begrüßt, aber es gab auch Ressentiments, die sich auf das unvermittelte Aufeinandertreffen der sonst nicht nur geographisch, sondern auch evolutionär weit voneinander entfernt gedachten Kulturen bezog.⁷ In einem Brief protestiert eine

4 Vgl. zu Lips Biographie Pützstück: ›Symphonie in Moll‹ und Kreide-Damani: Ethnologie im Nationalsozialismus.

5 Lips berichtet in seiner späteren Publikation: The Savage Hits Back von der Ausstellung, S. 36-38. Die Zitate sind der deutschen Übersetzung: Der Weisse im Spiegel der Farbigen, hier: S. 46.

6 Vgl. zur Maskenausstellung Pützstück: ›Symphonie in Moll‹, S. 166-171.

7 Der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts ging davon aus, dass die Menschheit verschiedene Entwicklungsstufen durchläuft, vom ›Einfachen‹ zum ›Komplexen‹, wobei die westliche Industriegesellschaft als vorläufiger Endpunkt gilt. Andere Kulturen müssen

wütende Besuchergruppe gegen die Zusammenschau europäischer Totenmasken und noch dazu solcher, die, »die heiligsten Gefühle der Pietät« zur Wirkung bringen, mit »Spukbildern einer barbarischen Fantasie«, »Fratzen und Negertrophäen«, die »physisches bis zum Ekel gesteigertes Schaudern« hervorrufen.⁸ Der aggressive Kommentar, in dem schon die Rethorik des nationalsozialistischen Ikonoklasmus anklingt, zeugt von der Schockwirkung, die die Betrachtung der Objekte auf einige Besucher gehabt haben muss. Begeisterung für die Faszinationskraft fremder Lebenswelten und Feindseligkeit gegenüber dem Fremden sind auch die Pole zwischen denen sich die Begegnung mit den ›Anderen‹ in der Weimarer Republik abgespielt hat. Thomas Hauschild hat diesen Zeitgeist treffend als »Lebenslust und Fremdenfurcht« auf den Punkt gebracht.⁹ Die Verbreitung von pseudowissenschaftlichen Abwehrreaktionen und rassistischen Strategien, um das Andere zu unterwerfen und sich damit seiner eigenen kulturellen Identität zu versichern, sind hinlänglich bekannt.

Wie ist Lips also vor diesem Hintergrund zu seinem kultursymmetrischen Vergleich gekommen? Wieso bringt er so disparate Objekte in einen Interpretationsraum und erzeugt damit eine künstliche Verwandtschaft? Unabhängig von rassistischen Vorurteilen kann man keine historische Verbindung der gezeigten Objekte erkennen. Die Masken stammten aus verschiedenen Zeiten und Kontexten, das heißt, sie gingen auf unterschiedliche Traditionen und rituelle Funktionszusammenhänge zurück. Die Techniken der Herstellung und die Materialien, aus denen sie angefertigt wurden, sind verschieden. Auch die Art und Weise, wie diese Masken vom Betrachter beziehungsweise dem Benutzer rezipiert wurden, variierte und war durch lokale Praktiken und Rituale bedingt.

Lips bewegte sich mit seinem neuen Ausstellungskonzept jedoch nicht im luftleeren Raum. Wie ein Blick auf die deutsche Avantgarde zeigt, findet sich der kulturelle Grenzen überschreitende Bilddialog nach 1900 in verschiedenen Publikations- und Ausstellungsexperimenten. Eine internationale Vorreiterrolle in der Praxis der kulturvergleichenden Hängung hatte das Folkwang Museum in Hagen, das schon 1912 in seiner Sammlung zeitgenössische expressionistische Kunst mit außereuropäischer Kunst in Gegenüberstellungen, in einem Raum, präsentierte (Abb 1).¹⁰

Im Anschluss daran gab es in Deutschland eine Reihe von Ausstellungen, die kultur- und epochenübergreifende Kunstvergleiche anstellten. In Privatsammlungen oder kleinen Galerien wurden Werke verschiedener Zeiten und Völker ganz selbstverständlich neben- und miteinander gezeigt.¹¹

diesen Status der ›Zivilisation‹ demnach noch erreichen. Für diese auch heute noch oftmals anzutreffenden Stereotypisierungen prägte Fabian den Begriff der Allochronie: die Imagination einer vor- und anderszeitlichen Fremde, die den ›Anderen‹ eine Zeitgenossenschaft versagt. Vgl. Fabian: *Time and the Other*.

8 Anonymer Besucherbrief, in: Lips: *Der Weisse im Spiegel der Farbigen*, S. 41.

9 Hauschild: *Lebenslust und Fremdenfurcht*.

10 Vgl. Stamm: »Exoten und Expressionisten« und »Weltkunst und Moderne«.

11 Fleckner: »Ohne Worte«, S. 5.



Abb. 1: Noldes Gemälde *Stilleben mit Maskenfigur* und *Maskenstillleben III* und ozeanische Skulpturen, Folkwang Museum in Hagen, 1912.

So zeigte die Galerie Flechthelm in Düsseldorf 1927 Skulpturen aus dem Kongo zusammen mit Gemälden von George Grosz. Auch in der folgenden Zeit sollte Flechthelm immer wieder ozeanische Objekte aus seiner Sammlung in seine Ausstellungen zeitgenössischer Kunst integrieren.¹² Diese neue, kulturvergleichende Präsentationsform war nur folgerichtig. Schon kurz nach der Jahrhundertwende hatten Künstler in Frankreich und Deutschland außereuropäische Kunst in Museen, auf Flohmärkten und durch Reproduktionen ›entdeckt‹. Diese ›Begegnung‹ wurde erst möglich durch den ersten Globalisierungsschub und die Kolonialisierung einerseits und durch die einfachen Reproduktionsverfahren der Fotografie andererseits, die zu einer massiv einsetzenden Zirkulation von Bildern aus anderen Kulturräumen führten. Kolonialpostkarten, Zigarettenbildchen, Printmedien und Bildbände zur ›Weltkunst‹ zeigten allgegenwärtig außereuropäische Kunsterzeugnisse und fremde Lebenswelten.¹³

Diese ›Bilderflut‹ vor dem Hintergrund des westlichen Imperialismus stellte Kunst und Kunstgeschichte, die sich bisher vor allem mit der abendländischen Kunsttradition befasst hatten, vor neue Herausforderungen. Die künstlerische Avantgarde griff die neu entdeckte Bildsprache außereuropäischer Kunst mit Begeisterung auf, nicht zuletzt um sich von der als degeneriert empfundenen, offiziellen Kunst der Akademien zu lösen. In ihrem Manifest forderte beispielsweise die Künstlergruppe *Die Brücke* dazu auf, »unmittelbar und unverfälscht«¹⁴ wieder-

12 Dascher: ›Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst‹, S. 201 ff.

13 Vgl. dazu den Ausstellungskatalog: Berger/Wanken: *Wilde Welten*.

14 Das Manifest wird oft abgebildet, z.B. in Schade/Ohlsen: *Expressionisten*.

zugeben, was sie zum Schaffen drängt. Genau diese Reinheit und Unverfälschtheit glaubte man bei den ›Primitiven‹ vorzufinden. Den ›Primitiven‹ glaubte man einem vermeintlichen *Urgrund* des menschlichen Schaffenstrieb enger verbunden zu sein. In den oben genannten kulturvergleichenden Ausstellungen wurde das Streben nach Kunstschaffen als alle Menschen verbindende, urtümliche Gabe gezeigt. Gleichzeitig sollte diese vergleichende Repräsentationstechnik von zeitgenössischer Kunst und der als authentisch erlebten außereuropäischen Kunst die eigene Kunstsprache authentifizieren.

LABORATORIEN DES KULTURVERGLEICHS

Im Zusammenhang mit der Ausstellung im Folkwang Museum ist der zeitgleich entstandene Almanach ›Der Blaue Reiter‹, das Jahrbuch der gleichnamigen Künstlergruppe, von besonderem Interesse.¹⁵ Die Herausgeber, Wassily Kandinsky und Franz Marc, widmeten sich ausdrücklich einer komparatistischen Betrachtung von Kunst aus verschiedenen Epochen, Kulturen und Gattungen. Wie in den oben genannten egalitären Ausstellungskonzeptionen vertrauten die Verfasser auch hier auf die grundsätzliche Vergleichbarkeit von Kunstwerken über alle Grenzen von Zeit und Raum hinweg.

Die Reproduktionen von zeitgenössischer und mittelalterlicher Kunst, bäuerlicher Hinterglasmalerei, Bildern von Kindern und verschiedenen Beispielen außereuropäischer Kunst wurden häufig dialogisch gegenübergestellt. Dem »inneren Klang« des einen Werkes sollte der »Gegenklang« des anderen antworten.¹⁶ Zwar enthält der Almanach auch literarische Texte, die an einigen wenigen Stellen direkte oder indirekte Bezüge zu den Bildern aufweisen, die Bilder dienen aber nicht der Illustration dieser Texte, sondern sind »diskursiv unabhängig«¹⁷. Den Kunstwerken im Dialog wurde folglich eine affektive Potenz und ein visueller Sinn zugesprochen, der keiner Erläuterung bedurfte. Vielmehr bauten Kandinsky und Marc auf die unabhängige ›Kraft‹ der Bildwerke, die die Intuition und Assoziationskraft der BetrachterInnen anregen soll.

In einem später verworfenen Vorwort von Kandinsky und Marc heißt es, der Almanach zeige Kunstwerke, die »in einer inneren Verwandtschaft miteinander stehen, wenn auch diese Werke äusserlich fremd zu einander erscheinen.«¹⁸ Die ›Verwandtschaft‹ der Bilder, die sich bei einigen Beispielen im Almanach auch als formale Ähnlichkeit niederschlägt, wird durch die Zurichtungen der Reproduktionen im editorischen Prozess bestärkt.

15 Kandinsky/Marc: »Der Blaue Reiter«. Vgl. dazu auch die Ausstellungspublikationen zum Blauen Reiter von Tavel: *Der Blaue Reiter und Hopfengart: Der Blaue Reiter*.

16 Zitiert nach Lankheit: »Kommentar«, S. 289.

17 Vgl. Thürlemann: »Famose Gegenklänge«, S. 212.

18 Zitiert nach Lankheit: »Kommentar«, S. 313.



Abb. 2: Van Gogh: Bildnes des Dr. Gachet/Japanischer Holzschnitt (Fragment) aus:
Kandinsky/Marc: Der Blaue Reiter 1912.

Anhand des Doppelbildes von Vincent van Goghs *Bildnis des Dr. Gachet*,¹⁹ und Utagawa Kuniyoshis *Zwei chinesische Krieger der Han-Dynastie*²⁰ (siehe Abb. 2) soll hier exemplarisch versucht werden, die technischen Zurichtungen nachzuvollziehen, die die Herausgeber in der Bearbeitung der Bilder angewandt haben. Eine genaue Betrachtung der Bilder lässt diese zwei disparaten Kunstwerke, die in keiner Weise genealogisch oder stilgeschichtlich verwandt sind, verblüffend ähnlich erscheinen²¹: Die Positionierung der Figuren im Bildraum, die in beiden Fällen fast die ganze Bildfläche ausfüllen, wirkt ähnlich. Auch Details der Bildkomposition wie die starke Diagonale von links unten nach rechts oben in beiden Bildern und die horizontale Linie im Hintergrund bei Van Goghs Gemälde sowie die Linie des Affenrücken auf Kuniyoshis Holzschnitt erscheinen parallel. Aber auch die Details, wie die tiefen Falten in den Gesichtern und die großen Hände, verweisen aufeinander.

Diese verblüffende Ähnlichkeitsbeziehung ist das Ergebnis einer intensiven Bearbeitung der ursprünglichen Bildwerke. Sie wird vor allem durch die Vergrößerung und Beschneidung des japanischen Holzschnittes heraufbeschworen. Der originäre japanische Farbholzschnitt stammte aus der privaten Sammlung Franz Marcs und zeigt eigentlich zwei Krieger (Abb 3.).

19 Es handelt sich um die zweite der beiden Versionen des Porträt des Dr. Gachet von 1890, Musée d'Orsay.

20 Ausschnitt, 19. Jahrhundert.

21 Einschränkend wäre einzuwenden, dass Van Gogh, wie viele andere seiner Zeit, vom Japonismus beeinflusst war, was Kandinsky und Marc sicher bekannt war. Es könnte sich in diesem Fall aber nur um einen sehr indirekten Einfluss handeln.

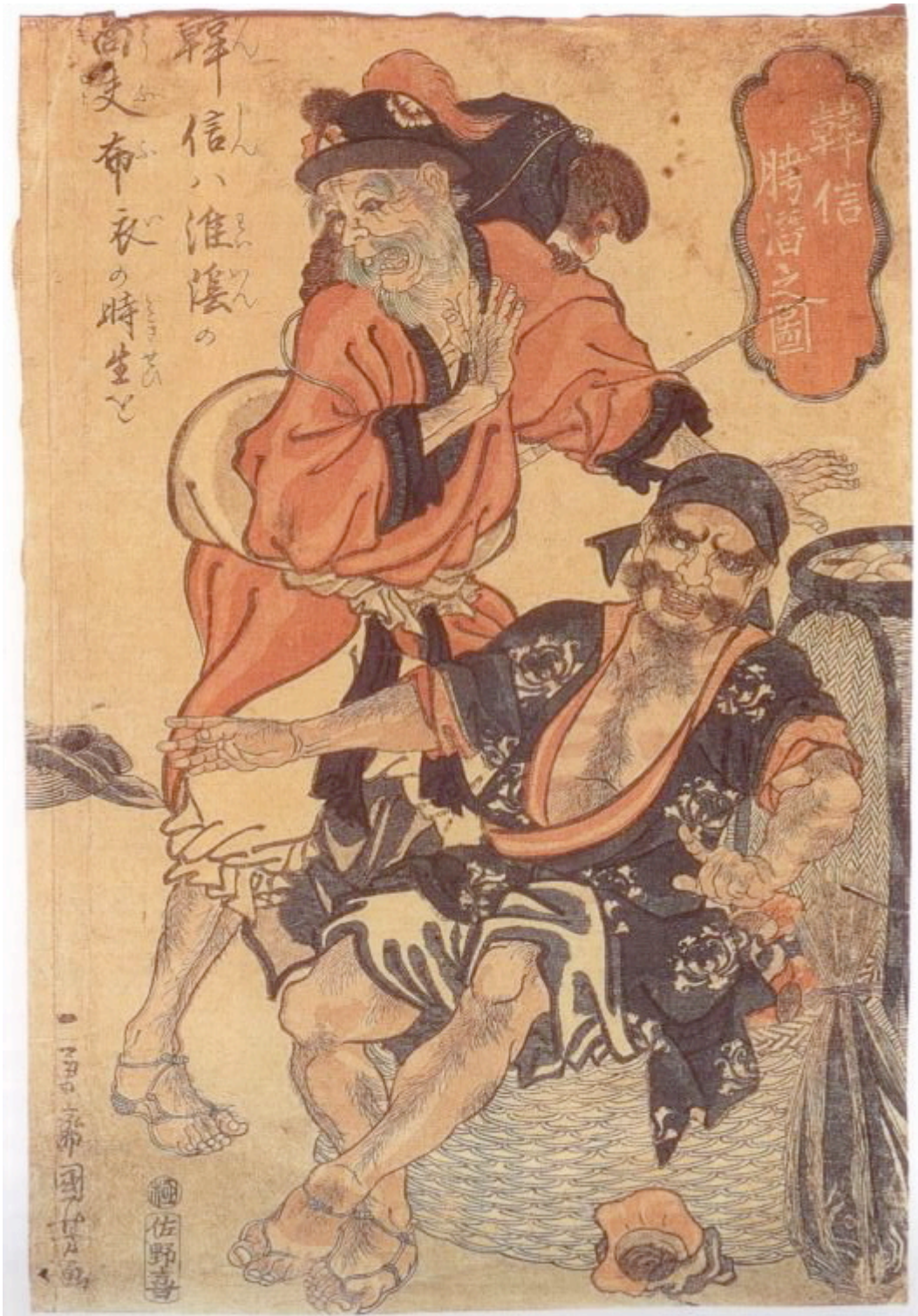


Abb. 3: Utagawa Kuniyoshi: Zwei chinesische Krieger der Han-Dynastie, 19. Jhd., japanischer Farbolzschnitt 36x24 cm.

Der originäre Bildaufbau entgeht dem Betrachter des Almanachs aber, da nur *einer* der Krieger zu sehen ist, der herangezoomt erscheint, während der Rest des Bildes abgeschnitten ist. Außerdem ist der Original-Druck höchstens 24x36 cm groß und somit im Verhältnis zu Van Goghs Porträt von 68x57 cm deutlich kleiner. Durch die vorgenommenen Verfremdungen der Größenverhältnisse werden die Proportionen der originären Bildwerke zueinander gezwungen. Darüber hinaus ist Van Goghs Gemälde in dieser medialisierten Form seiner charakteristischen stofflichen Eigenschaften beraubt: der leuchtenden, fast schrillen Farbigkeit in kontrastierendem Blau- und Orangeton. Die Reproduktion in schwarz-weiß erscheint dagegen nur wie ein schwaches Echo, wie eine gezähmte Version des Originals.²²

Bei diesem editorischen Experiment werden – ähnlich wie in einem Labor – (Bild-)Proben entnommen und präpariert. Die so isolierten, eingefrorenen Bild(-teile) werden vermischt oder kontrastiert, um sie – wie in einem Reagenzglas – aufeinander reagieren zu lassen. Die sich entladende Reaktion lädt die Bilder mit neuer Bedeutung auf: Das Porträt des Dr. Gachet erscheint in dieser Version durch den japanischen Holzschnitt intensiviert und dynamisiert. In der synthetischen Zusammenführung lassen sich die zwei Bilder auch wie ein Narrativ von links nach rechts lesen. Der Ausdruck steigert sich von der Melancholie zur Raserei, die Bewegung der Köpfe und Arme erscheint – wie in einem Comic – als zwei Sequenzen einer fließenden Bewegung.

Marc und Kandinsky bedienen sich einer Vorgehensweise, die in der Kunstgeschichte seit der Nutzung von Lichtbildern und Fotografien üblich war. Dabei werden beim kunsthistorischen Arbeiten Artefakte auf dem Papier miniaturisiert oder auch vergrößert, isoliert oder beschnitten und dadurch handhabbar und vergleichbar gemacht. Entlang kleinteiliger manueller Verrichtungen wurden so die Artefakte und ihre Reproduktionen bearbeitet und die Arbeitszimmer, Fotolabore und Depots in kulturelle Laboratorien verwandelt. Die Zurichtung von Bildern gehört zum *know-how* dieser Expertenkultur, es basiert auf einem Wissen, das in Arbeitsroutinen herausgebildet und dessen Anwendung kurz nach dem Aufkommen von Lichtbildern selbstverständlich wurde (und immer noch ist).²³

Der Präsentationspraxis des Almanachs, die sehr einflussreich wurde, liegt eine kaum hinterfragte Handhabung von Reproduktionen zugrunde: Reproduktionen von Bildern und Objekten werden isoliert und Ähnliches (oder Kontrastierendes) wird gesammelt. Die Selektion, Kombinatorik und Skalierung der Fotogra-

22 Höchstwahrscheinlich haben auch Marc und Kandinsky das Porträt des Dr. Paul Gachet von Van Gogh nicht im Original gesehen, sondern als farblose Abbildung in dem bei Reinhard Piper erschienenen Buch von Ernst W. Bredt *Sittliche oder unsittliche Kunst? Eine historische Revision*, 1910; vgl. Erling: »Der Almanach ›Der Blaue Reiter‹«, S. 232.

23 Diese Praxis der Verfügbarmachung von Artefakten in Lichtbildern macht das in der Kunstgeschichte übliche vergleichende Sehen erst möglich und hat, wie Heinrich Dilly gezeigt und Thomas Hensel für Aby Warburg ausgearbeitet hat, kunst- und bildwissenschaftliches Denken strukturell formiert. Dilly: »Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung«; Hensel: »Kunstwissenschaft als Experimentalsystem«. Vgl. dazu auch den Sammelband Bader: *Vergleichendes Sehen*.

fien, macht die Ähnlichkeitsbeziehung deutlich bzw. bringt sie erst hervor. Durch diese Techniken wird die Vergleichbarkeit von Kunstwerken über Epochengrenzen, Gattungsbegriffe und kulturelle Bedingtheiten hinaus zu einem den Betrachter überzeugenden Unterfangen.

RESONANZEN UND DISSONANZEN

Die experimentelle Praxis, *potente*, nicht illustrativ verwendete Bilder zu kombinieren und die Ergebnisse schließlich in einer kulturvergleichenden Zusammenschau zu erproben, hat sich auch über den Bereich der bildenden Kunst hinaus verbreitet und lässt sich in einigen späteren publizistischen Versuchen von Kunst- und Kulturzeitschriften in der Weimarer Republik verfolgen.²⁴ Aufgenommen wurde der Bildvergleich in der populären Zeitschrift *Der Querschnitt* zu Kunst, Kultur und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Sie erschien 1921 das erste Mal und hat bis in die 1930er Jahre hohe Auflagen verzeichnet. Ihr Verleger war Alfred Flechtheim, der bereits erwähnte Galerist, der in seinem Haus auch schon kulturvergleichende Ausstellungen gezeigt hatte. Die dialogischen Bildtafeln im *Querschnitt* zeigen formale oder ikonographische Ähnlichkeiten, die künstlerische oder kulturelle Prägungen thematisieren. Die Bilder werden aber in ihrer Ambivalenz in der Schwebe belassen. Wie sie gemeint waren und wie sie rezipiert wurden, lässt sich nur erahnen. Handelt es sich bei der Gegenüberstellung: *Ostafrikaner mit Schmucknarben und Raupenhelm-Frisur und neudeutsche Haartracht* (Abb. 4) um einen ernstgemeinten symmetrischen Kulturvergleich? Sollen die Bilder verschiedene Haartrachten oder die Schmucknarben des Ostafrikaners mit dem Schmiss im Gesicht des Deutschen vergleichen? Geht es um kriegerische Männerkulturen als anthropologische Konstante oder um reine Polemik? In jedem Fall wirft das kontrastierende Bildduo den Blick zurück auf die eigene Kultur und ihre lokalen Bräuche. Eine satirische Parallele findet sich in dem Persischen Brief von Hans Paasche (1912/13), dem fiktiven Bericht eines afrikanischen Ethnographen, der »ins innerste Deutschland« reist. Dieser beschreibt die Rituale der wilhelminischen Kultur: So hätten bestimmte Männer »welche nicht arbeiten, sondern viel trinken und, wenn sie Rohheiten verüben, nicht bestraft werden« das Vorrecht »Ziernarben« zu tragen. Allerdings sind sie »sehr ungeschickt im Schneiden der Narben oder haben keinen Sinn für Schönheit; denn die Schnitte gehen hin und her durch das Gesicht, und oft wird ein Ohr oder die Nase mit durchgeschnitten.«²⁵ Auch die deutsch-französische Kunstzeitschrift *Documents* (1929-1930) von Georges Bataille, Carl Einstein und Michel Leiris zeigt assoziierende Bildtafeln.

24 Vgl. dazu den instruktiven Aufsatz von Fleckner, der diese Techniken der Bildkomparatistik ohne Text mit Aby Warburgs *Mnemosyne-Atlas* verglichen und die Beispiele aus dem Almanach, dem *Querschnitt* und *Documents* in einen Zusammenhang gebracht hat. Fleckner: »Der Kampf visueller Erfahrungen«.

25 Zitiert nach Hahn: »Primitivismus und Literaturtheorie«, S. 125.

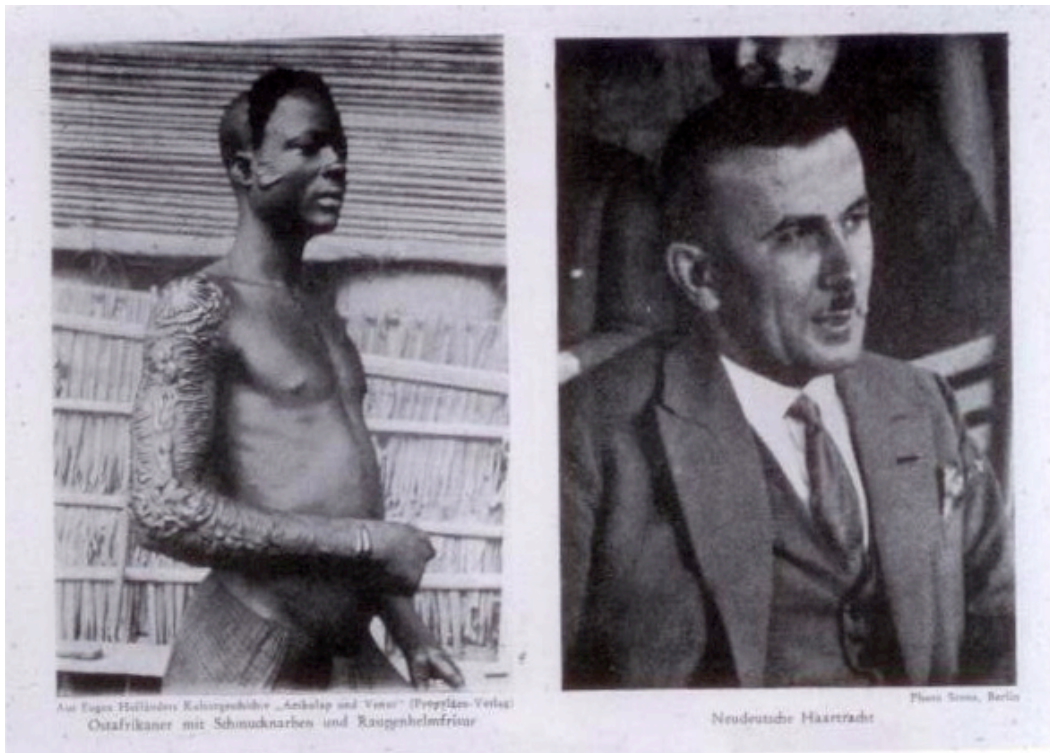


Abb. 4: Ostafrikaner mit Schmucknarben und Raupenhelm-Frisur – neudeutsche Haartracht, aus: *Der Querschnitt*, 1930.

Die unkonventionelle Zeitschrift kündigt die Verflechtung von *Doctrines*, *Archéologie*, *Beaux-Arts* und *Ethnographie* auf der Titelseite an. Sie möchte »die irritierendsten, noch nicht klassifizierten Kunstwerke sowie bestimmte, bis jetzt vernachlässigte heteroklote Schöpfungen«, die »beunruhigendsten Phänomene, [...] deren Konsequenzen noch nicht definiert sind«, dokumentieren.²⁶ Das macht sie auf radikale Weise mit verblüffenden Essays, lexikalischen Einträgen und einem Netz von Bildern: Reproduktionen von Fotografien, Kunstwerken aller Art, Zeitungsausschnitten, Filmstills und Comics, die manchmal ein Narrativ ergeben und meist mehr Fragen materialisieren, als dass sie Antworten geben.²⁷

Eines der immer wiederkehrenden, formalen Motive in *Documents* ist das Motiv von Kopf und Maske, das sich wie ein roter Faden durch die Ikonographie der 15 Bände zieht. Im sechsten Heft von 1930 widmet sich der Ethnologe Ralph von Koenigswald dem Thema von Maske und Schädel, die sowohl als kriegerische Beute als auch als Residuen genealogischer Kulte verstanden wurden.²⁸

26 Vorankündigung der Zeitschrift *Documents*, zitiert nach Leiris: »Von dem unmöglichen Bataille zu den unmöglichen Documents (1963)«, S. 71.

27 Vgl. Didi-Hubermann: *Formlose Ähnlichkeit*.

28 Vgl. ebd., zur Maske, S. 110-127.



Abb. 5: Maske aus Neu-Kaledonien, Indianischer Schrumpfkopf und Lukas Cranach der Ältere »Judith und Holofernes«, Ausschnitt, um 1535, aus: Documents, 1930.

Die Bebilderung kontrastiert eine Maske aus Neu-Kaledonien, die aus Lehm und einem menschlichen Schädel gebildet ist sowie einen süd-amerikanischen Schrumpfkopf zusammen mit einem Ausschnitt aus Lucas Cranachs Gemälde *Judith und Holofernes* (Abb. 5), das den Kopf des enthaupteten Holofernes zeigt. Der erschreckende Dialog der Bilder, der sich hier entfaltet, verweist auf die Schattenseiten des Menschlichen, das Abgründige des magischen Denkens, das in der Gegenüberstellung mit Cranachs Gemälde als archaisches Fundament der eigenen Kultur erfasst werden soll.

Das Interesse an grausamen Kulturen und erschütternden oder zumindest beunruhigenden Bildern ist zwar randständig, aber dennoch bezeichnend für das geistige Milieu zwischen den Weltkriegen. Auch Aby Warburg lotete die phobische Kraft von Bildern aus und thematisierte den Kopf als Beute.²⁹ Diese Faszination an verstörenden Phänomenen bündelt sich im Interesse für die Maske, das symptomatisch für den Zeitgeist zu sein scheint.³⁰ In diesen verschiedenen Experimenten mit fremden und eigenen Bildern findet man die andere Seite des Zeitgeistes der Kaiserzeit und der Weimarer Republik: ein lustvolles, abgründiges und polemisches Spielen in den Laboratorien kultureller Ausdrucksformen. Die kulturvergleichenden Gegenüberstellungen zeigen keine Ergebnisse oder Antworten, sondern bleiben in ihrem labilen Schwebezustand ihrer prozessualen Offenheit verhaftet.

Bei den in diesem Aufsatz unternommenen medientechnischen Zurichtungen (der medientechnischen Zurichtungen) soll nicht der Eindruck entstehen, dass es sich bei allen hier aufgeführten Beispielen um die *gleichen* Praktiken des Kulturvergleichs handelt. In den Verfremdungen des Eigenen, den Parallelen und Kontrasten zeigen sich verschiedene Intentionen. Der hier nachgezeichnete Primitivismus zwischen Kunst und Wissenschaft pendelt zwischen dem Spiel mit dem Fremden als bloße Folie für die Kritik an der eigenen Kultur- und Kunstauffassung und dem angestrebten Bemühen darum, andere Ausdrucksformen symmetrisch zur abendländischen Kultur zu erfassen und damit die eigene Kultur in der Tiefe zu sondieren. Der Reiz des Fremden, so lässt sich mit Fritz Kramer sagen, »bestand in der Ahnung eines unerschöpflichen Selbstverstehens.«³¹

DER MASKENTANZ ALS ›FELDVERSUCH‹

Julius Lips wollte durch die vergleichende Hängung der europäischen und außereuropäischen Masken dem Besucher universale Konstanten, die »Einheit in der Vielfalt des Menschlichen«³² veranschaulichen. Der Blick der BesucherInnen wird von der Betrachtung des Andersartigen auf vertraute, vermeintlich eigene Formen gelenkt und immer wieder kontrastierend erweitert – andere Strategien und Ausdrucksformen der Daseinsbewältigung werden dadurch zu einem gültigen Weg neben dem Eigenen.

Darüber hinaus hat Lips für seine Zeit ungewöhnliche Inszenierungen erprobt, die den Ausstellungsbesuch zu einem Erlebnis machen sollten, das das Publikum in eine andere Welt eintauchen lässt. Die Masken wurden nicht in den üblichen Vitrinen gezeigt, sondern an Stellwände gehängt und sogar in dem Versuch einer ›lebendigen‹ Inszenierung an einem Totempfahl angebracht, was eher europäischen Phantasien als

29 Die anmutige ›Nympha‹ Warburgs zeigt ihre Kehrseite in Gestalt von Judith und Salome, als Kopffägerin. Vgl. Gombrich: »Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie«, S. 380f.

30 Die zahllosen anderen Beispiele für die Thematisierung von Masken in der Kunst von Picassos *Demoiselles d'Avignon* (1907) bis zu Noldes Maskenbildern und den Maskeninszenierungen der Dadaisten können an dieser Stelle nicht alle berücksichtigt werden.

31 Kramer: *Verkehrte Welten*, S. 8.

32 Rodens: »Abendfeier in der Maskenausstellung«.

dem Gebrauch der Masken in ihren Herkunftskontexten entsprach: Masken sind in ihren Ursprungskontexten in rituelle Kontexte eingebunden, sie sind außerhalb dieser Kontexte in der Regel nicht zugänglich und dürfen von Uneingeweihten nicht betrachtet werden. Diese Überführung der Ausstellungsobjekte in vermeintlich »natürliche« Zusammenhänge wurde durch besondere Beleuchtungseffekte untermalt: Die afrikanische Seite im Raum war grün beleuchtet, um den dunklen, grünen Urwald zu symbolisieren, während die Südseemasken in blaues Licht gehüllt waren, um Assoziationen von Wasser und weitem Himmel zu wecken. In dieser experimentellen Raumgestaltung sollte den BesucherInnen des Museums ein Imaginationsraum eröffnet werden, der sie aus dem Alltag in die Südsee und den Urwald katapultiert.

Die spektakuläre Abendfeier der Finissage trieb die Inszenierung der Masken im Rahmen eines performativen Gesamtkunstwerks auf den Höhepunkt. Es wurden exististische Kompositionen am Flügel und expressionistische Texte vorgetragen, die die Welt des »Primitiven« imaginierten. Das »Glanzstück der Abendfeier« war schließlich der Aufzug von »Maskengestalten«, die unter dem dumpfen Klang von Trommeln durch den Saal zogen (Abb. 6³³).³⁴ Fast 30 Jahre später hat Eva Lips, die Ehefrau und enge Mitarbeiterin von Julius Lips, diese Inszenierung rekapituliert. Ihre Beschreibung enthält keine Informationen über die genutzten Masken³⁵, vielmehr schildert sie intensiv subjektive Eindrücke, die wie die Sequenzen eines (Alb-)Traumes klingen:

Musik erklang, und dann schritten im halbdunklen Raum Masken der Naturvölker an den bezauberten Zuschauern vorbei: rote Geistertänzer in spitzen, geflochtenen Hüten, schwarze Geheimbundmasken, Silbergesichter, Gespenstervögel, Schwammbärte, Federmützen, Rindenstoffgewänder, Mondfischohren, Muschelpupillen – alle gesichtslos, alle magische Formen allein, Form, die in jedem Falle einem ganz bestimmten geistigen Inhalt entsprach. Sie waren aus den Schränken des Museums herausgekommen und zu neuem Leben erwacht auf den Körpern junger Studenten.³⁶

Diese bizarre und ekstatische Inszenierung muss einen tiefen Eindruck auf die MuseumsbesucherInnen gemacht haben, kein Zeitungsartikel lässt sie unerwähnt: »Hier wurden die Masken wirklich lebendig und vermittelten eine eindringliche Vorstellung von der magischen Gewalt, die diese Masken auf die Naturvölker ausüben.«³⁷ Das Spektakel sollte, so Julius Lips, auf

33 Die Inszenierung der Masken erinnert an Formen der performativen Darbietung und des Re-enactments in der frühen Ethnologie, vgl. dazu den Aufsatz von Dreschke in diesem Heft.

34 Rodens: »Abendfeier in der Maskenausstellung«.

35 Die Masken, die bei dieser Aufführung genutzt wurden, konnten fast alle von den KuratorInnen des Rautenstrauch-Joest-Museums, Dr. Clara Himmelheber und Dr. Burkhardt Fenner, als Sammlungsbestände des Hauses identifiziert werden.

36 Lips, Eva: Zwischen Lehrstuhl und Indianerzelt, S. 33f.

37 Rodens: »Abendfeier in der Maskenausstellung«.



Abb. 6: Abendfeier im Maskensaal, Kölner Zeitung 04.03.1932

die Mächte aufmerksam machen, die jenseits des Wissens stehen, auf die Welt des Glaubens, des Gefühls und der Künste. Dem Menschen des 20. Jahrhunderts solle einmal in künstlerischer Form Denken und Fühlen der Naturvölker vermittelt werden. Ferner soll die Veranstaltung die Kluft zwischen Wissenschaft und Kunst überbrücken.³⁸

Wie bei den künstlerischen Bildexperimenten der Moderne geht es auch hier weniger um eine analytische Operation, sondern um »Einfühlung« und das intuitive Verstehen des Anderen. Die aufwendige performative Inszenierung der Masken mit Lichteffekten, Schauspiel und »dumpfen Trommelklängen«³⁹ wird für den Zuschauer zu einer synästhetischen Erfahrung – und soll es werden, um in dem selbstentfremdeten Städter neue und andere Empfindungen, und sei es nur ein wonniges Schaudern, – hervorzurufen.

Lips hält seinen Vortrag bei der Abendfeier über das Verhältnis von Individualität, Gemeinschaft und Totenkult und bezieht sich damit höchstwahrscheinlich auf die Arbeit von Leo Frobenius.⁴⁰ Frobenius hatte um die Jahrhundertwende zahlreiche Masken in Sammlungen betrachtet und den Schluss gezogen, dass die Form der Masken auf die Form des Totenschädels zurückgeht. Die Maske war für ihn das Medium, das Lebende und Tote in Kontakt kommen lässt: Leben und Tod

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Auszüge aus der Rede gibt Eva Lips in: Zwischen Lehrstuhl und Indianerzelt wieder, S. 183-186.

sind in der Form der Maske miteinander verschmolzen.⁴¹ Durch diese Interpretation ergibt sich auch der Bezug zur europäischen Totenmaske, die als letzter Abzug des Gesichts des Verstorbenen eine Schnittstelle zwischen Tod und Leben darstellt. Lips beruft sich in seiner Gegenüberstellung folglich nicht allein auf das stoffliche Phänomen der Maske in verschiedenen Kulturen, sondern auch auf interkulturelle Verschränkungen der Bedeutungsebenen der (Toten-)Masken.

Auch die performative Inszenierung des Maskentanzes lässt sich auf die Arbeit von Frobenius beziehen. Frobenius betonte, dass die Maske in den lebendigen rituellen Kontext gehört und nicht als reduzierte Gesichtsstilisierung gedacht werden kann, die – wie ein Bild – an der Wand eines Museums oder einer Galerie hängt. Die Maske ist nach Frobenius eine den ganzen Körper verhüllende Kostümierung aus verschiedenen Materialien, die durch die Bewegung des Tänzers lebendig wird. Diese Lebendigkeit der Maske hat Lips wohl in der performativen Inszenierung deutlich machen wollen. Die Überführung in einen synästhetischen Erfahrungsbereich stellt den Versuch dar, den natürlichen Kontext der Masken, ihre genuine Existenz erfahrbar zu machen. Dieser Versuch durch Mimikry einen Wirkraum für die Masken zu schaffen, wie in ihrem vermeintlichen Feld, bringt durch die gesteigerte Künstlichkeit der Situation eine völlig neue Wirklichkeit hervor. So wie die Bilder des Almanachs durch ihre medientechnische Zurichtung eine neue Aufladung erfahren, werden die Masken durch das mediale Zusammenspiel von Trommeln, Lichtverhältnissen, Musik, Dichtung und Tanzinszenierung energetisiert. Die Darstellung führt zu der *Herstellung* eines neuen überwältigenden Wirkraums, der die in den Sammlungen domestizierten Masken für das Publikum mit mystischer, übernatürlicher Bedeutung auflädt.

Was uns heute also wie eine »imaginäre Ethnographie«⁴² erscheint, hatte seine Grundlagen in der Verschränkung kunsthistorischer und ethnologischer Theorien und Praktiken seit der Jahrhundertwende. Auch wenn die Botschaft der Maskeninszenierung anti-rationalistisch sein sollte, so steht dahinter ein aufklärerischer Anspruch: das Bemühen, ethnologisches Wissen auf dem Stand der Zeit für ein großes Publikum anschaulich werden zu lassen und den Blick auf fremde Lebensformen zu erweitern.

LITERATURVERZEICHNIS

Bader, Lena u. a. (Hrsg.): *Vergleichendes Sehen*, München 2010.

Berger, Ursel/Wanken, Christiane (Hrsg.): *Wilde Welten. Aneignung des Fremden in der Moderne*, Ausstellungskatalog, Berlin 2010.

Dascher, Ottfried: »Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst«. Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Kempten 2011.

41 Leo Frobenius 1894 und 1898; nach Streck: *Fröhliche Wissenschaft Ethnologie*, S. 168–171.

42 Kramer: *Verkehrte Welten*, S. 9.

- Didi-Huberman, Georges: Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille, München 2010.
- Dilly, Heinrich: »Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung«, in: Below, Irene (Hrsg.): Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Gießen 1975.
- Erling, Katharina: »Der Almanach ›Der Blaue Reiter‹«, in: Hopfengart, Christine: Der Blaue Reiter, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bremen, Köln 2000, S. 188-239.
- Fabian, Johannes: Time and the Other. How Anthropology makes its Object, New York 1983.
- Flam, Jack D./Deutch, Miriam: Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History, Berkeley 2003.
- Fleckner, Uwe: »Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment«, in: ders./Woldt, Isabella (Hrsg.): Aby Warburg. Bilderreihen und Ausstellungen, Berlin 2012, S. 1-18.
- Fleckner, Uwe: »Der Kampf visueller Erfahrungen. Surrealistische Bildrhetorik und photographischer Essay in Carl Einsteins Zeitschrift ›Documents‹«, in: Schneede, Uwe M.: Begierde im Blick. Surrealistische Photographie, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 2005, S. 23-31.
- Gombrich, Ernst H.: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt a.M. 1984.
- Hahn, Marcus: »Primitivismus und Literaturtheorie«, in: Gess, Nicola (Hrsg.): Literarischer Primitivismus, Berlin 2013, S. 125-137.
- Hauschild, Thomas (Hrsg.): Lebenslust und Fremdenfurcht. Ethnologie im Dritten Reich, Frankfurt a.M. 1995.
- Hensel, Thomas: »Kunstwissenschaft als Experimentalsystem«, in: KUNSTGESCHICHTE. (Forum »Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte«. Beiträge zum Diskussionsforum im Rahmen des 30. Deutschen Kunsthistorikertages), <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2009/hensel>, 04. 06. 2013.
- Hensel, Thomas: Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien, Berlin 2011.
- Hopfengart, Christine (Hrsg.): Der Blaue Reiter, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bremen, Köln 2000.
- Kandinsky, Wassily/Marc, Franz (Hrsg.): Der Blaue Reiter, München 1912.
- Knorr Cetina, Karin: Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen [1999], Frankfurt a.M. 2002.
- Kramer, Fritz: Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts, Frankfurt 1977.
- Kreide-Damani, Ingrid (Hrsg.): Ethnologie im Nationalsozialismus. Julius Lips und die Geschichte der ›Völkerkunde‹, Wiesbaden 2010.

- Lankheit, Klaus: Kommentar, in: ders. (Hrsg.): Der Blaue Reiter, hrsg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1996, S. 253-306.
- Leiris, Michel: »Von dem unmöglichen Bataille zu den unmöglichen Documents (1963) [1978]«, in: ders.: Das Auge des Ethnographen, hrsg. und mit e. Einl. von Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt a.M. 1981, S. 67-76.
- Lips, Eva: Zwischen Lehrstuhl und Indianerzelt. Aus dem Leben und Werk von Julius Lips [1965], Berlin 1986.
- Lips, Julius: Der Weisse im Spiegel des Farbigen, hg. v. Eva Lips, Leipzig 1983.
- Lips, Julius E.: The Savage Hits Back or the White Man Through Native Eyes, (with an Introduction by Bronislaw Malinowski), London 1937.
- Lloyd, Jill: German Expressionism. Primitivism and Modernity, New Haven 1991.
- Pan, David: Primitivist Renaissance. Rethinking German Expressionism, Lincoln 2001.
- Pützstück, Lothar: ›Symphonie in Moll‹. Julius Lips und die Kölner Völkerkunde, Universität Köln, Pfaffenweiler 1995 (Diss.).
- Rodens, Franz: »Abendfeier in der Maskenausstellung«, Kölnische Zeitung, 04.03.1932.
- Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, München 1984.
- Schade, Günther/Ohlsen, Manfred (Hrsg.): Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920, Ausstellungskatalog, Berlin 1986.
- Stamm, Rainer: »Weltkunst und Moderne«, in: Museum Folkwang, Essen: ›Das schönste Museum der Welt‹. Museum Folkwang bis 1933, Ausstellungskatalog, Göttingen 2010, S. 27-46.
- Stamm, Rainer: »Exoten und Expressionisten. Das Folkwang Museum als ›Mikrokosmos des Geistes der Erde‹«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, Münster, Jg. 71, 1993, S. 251-258.
- Streck, Bernhard: Fröhliche Wissenschaft Ethnologie. Eine Führung, München 1997.
- Thürlemann, Felix: »Famose Gegenklänge. Der Diskurs der Abbildungen im Almanach ›Der Blaue Reiter‹«, in: Tavel, Hans Christoph von (Hrsg.): Der Blaue Reiter, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern, Bern 1986, S. 210-222.
- Tavel, Hans Christoph von: Der Blaue Reiter, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern, Bern 1986.