Primitivismus im 20. Jahrhundert : Formen des Donners

Autor(en): **Heller, Martin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **71 (1984)**

Heft 12: **Museums-Konzeptionen = Conceptions de musées = Museum conceptions**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-54306

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Primitivismus im 20. Jahrhundert

Formen des Donners

Die Utopie des Primitiven ist eines der konstanten Leitmotive der bürgerlichen Gesellschaft. Sie hat zu immer neuen Versuchen geführt, aus einem Leiden an der jeweiligen Gegenwart heraus der verlorengegangenen Ursprünglichkeit erneut habhaft zu werden. In der Tradition dieser Versuche, die sich unterschiedlichster Vehikel bedienen mochten, sind Geistes- und Kunstgeschichte untrennbar verbunden. Von der einstigen in zahllosen Pastoralidyllen versüsslichten Arkadiensehnsucht lässt sich die Begeisterung für das Primitive über den frühkolonialistischen Exotismus, Rousseaus «Naturmenschen» und alle die übrigen «edlen Wilden» sowie die Vernunftkritik der Romantik bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts anhand von Kunstwerken eindrücklich genug belegen.

Dort, in einem nach Ursprung und Instinkt, nach «Sein vor allem Bewusstsein» rufenden Zeitgeist, nimmt der eigentliche Primitivismus der Moderne seinen Anfang. Überraschend vorbehaltlos wird eine Bildwelt erschlossen und künstlerisch ausgebeutet, die, wie Manfred Schneckenburger schreibt, «jahrhundertelang als Zeugnis barbarischer Bräuche ausserhalb ästhetischer Kategorien galt»: die Kunst der Naturvölker in Afrika, Asien und Nordamerika.

Das Museum of Modern Art widmet dieser Thematik die erste grössere Ausstellung nach seinen Veranstaltungen zur Wiedereröffnung im letzten Sommer. Damals ist übrigens die Reaktion der Kunstwelt gedämpfter ausgefallen als erwartet; das Moma hatte in einer reichlich chaotischen Schau mit internationaler Gegenwartskunst einige Konzeptschwächen gezeigt. «‹Primitivism› in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern»[1] konzentriert sich nun auf unbestrittene New Yorker Stärken – schliesslich hängt mit Picassos «Demoiselles d'Avignon» eines der primitivistischen Schlüsselwerke in der eigenen Sammlung. Überdies hat William Rubin, der für das ehrgeizige Unternehmen verantwortlich zeichnet, den Anspruch, mit Hilfe seltener Leihgaben und einem über 700 Seiten starken Katalog die letzten Lücken in der Aufarbeitung primitivistischer Aspekte der klassischen Moderne zu schliessen.

Eine Herausforderung bildeten die offensichtlichen Beziehungen zwischen «primitiver» und moderner Kunst schon immer. Und sei es auch nur zum Spott: Die vermeintliche Negerkunst der gegen den akademischen Normenkanon und gegen ästhetisches Raffinement arbeitenden Kubisten und Expressionisten beispielsweise lieferte bis weit über den Nationalsozialismus hinaus das Stichwort zur Disqualifizierung künstlerischer Absichten überhaupt. Fatalerweise vollzog die irritierte Öffentlichkeit indessen noch einen weiteren Schritt und schloss von äusseren Ähnlichkeiten auf seelische Gleichheit. Wer sich mit «Wilden» jedwelcher Art befasst, hat selber einer zu sein. «Der Schluss: Dieser Maler malt wie jener Geisteskranke, also ist er geisteskrank», kommentierte nicht zufällig Hans Prinzhorn in seinem Buch über die Bildnerei der Geisteskranken diese Problematik, «ist keineswegs beweisender und geistvoller als der andere: Pechstein, Heckel u.a. machen Holzfiguren wie Kamerunneger, also sind sie Kamerunneger.»

Nun sind in der Tat die ästhetischen Parallelen oft erstaunlich gross. Zwar wird sich kaum jemand, der im Umgang mit Kunst des 20. Jahrhunderts einige Erfahrung besitzt, nach eingehender Prüfung vor Originalwerken irren. Ist jedoch die Beurteilung durch bloss durchschnittliche, weder Grösse noch Materialqualitäten mitteilende Abbildungen erschwert, so liegt ein Fehlurteil schon eher drin. Die Illustrationen zu diesem Text lassen sich ohne weiteres als Testbilder benutzen – «primitive» oder «zivilisierte» Kunst?

Was aber steht hinter solcher Nähe? Als Maurice Vlaminck um 1904 erstmals in einem Bistro (!) zwei dort als Kuriositäten gehandelte Statuetten aus Afrika erwarb, hat er es fertiggebracht, die ihm vom ethnologischen Museum her bereits bekannten Objekte grundsätzlich *neu zu sehen*. Derain, Picasso und Braque haben als erste ihrer Generation diesen Schritt fast gleichzeitig nachvollzogen und damit die kulturelle Barriere endgültig zertrümmert.

In der folgenden Phase intensivster Rezeption ist die Bild-, Form- und Materialsprache der in Europa greifbaren – insbesondere ozeanischen und afrikanischen – Objekte einfühlsam und aus dem Gefühl einer Nähe oder gar Verwandtschaft heraus präzise analysiert worden. Fand dabei eine Umsetzung in die Malerei statt, so war die Distanz zum «primitiven» Vorbild naturgemäss grösser als dort, wo skulpturale Experimente eine direktere Übertragung geradezu herausforderten.

Mehrfach sind innerhalb derartiger primitivistischer Aneignung zwei unterschiedliche Grundhaltungen benannt worden: jene eines eher emotionalen und jene eines eher intellektuellen Primitivismus. Der emotionalere Zugang zielte auf psychische Intensität und Unmittelbarkeit; bezeichnenderweise bemühten sich diese Künstler – allen voran Gauguin als Wegbereiter des Primitivismus – darum, solche Primitivität zumindest streckenweise, etwa auf Reisen, auch zu leben. Die intellektuellen Primitivisten dagegen interessierte weit mehr das formale Potential aussereuropäischer Kunst als der ihr noch anhaftende Rest «primitiven» Lebens. Beide Haltungen waren jedoch übereinstimmend vom Wert ihrer Suche nach den Ursprüngen überzeugt. Nach einer Formulierung Robert Goldwaters, der sich bereits in den dreissiger Jahren mit derartigen Fragen auseinandergesetzt hatte: «Je weiter man seiner (des Künstlers, M.H.) Annahme nach zurückgeht – historisch, psychologisch oder ästhetisch –, desto einfacher werden die Dinge, und weil sie einfacher werden, sind sie tiefgründiger und wertvoller.»

Damit ist auch bereits das offensichtlichste der zahlreichen Missverständnisse benannt, welche die Geschichte des Primitivismus begleiten. Ganz abgesehen davon, dass Begriffe wie «primitiv» und «Kunst» der damit gemeinten Vorstellungs- und Bildwelt nur mangelhaft gerecht werden, liegen die Dinge bei den Naturvölkern selbstverständlich alles andere als einfach. Das hat die Künstler zumindest in den Anfängen des Primitivismus kaum gekümmert – bezeichnenderweise galt ihr Interesse in steigendem Masse auch den künstlerischen Äusserungen in aussereuropäischen Hochkulturen, bei Kindern, Geisteskranken, Naiven und Bauern. In solchen Randbereichen wurde nach einer umfassenden, starken, jedes Raffinement Lügen strafenden Kunst gesucht.

Der grosse Irrtum sei das Griechische, so schön es auch sein möge, schrieb Gauguin in einem Brief von 1897. Und August Macke, im 1912 erschienenen Almanach «Der Blaue Reiter»: «Schaffen von Formen heisst: leben. Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindung schöpfen, mehr als der Nachahmer griechischer Form? Sind nicht die Wilden Künstler, die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners?»

Überhaupt ermöglichten erst die dürftigen kunstethnologischen Kenntnisse der europäischen Avantgarde jene produktive Idealisierung, welche die «primitiven» Anregungen nicht nur als ästhetische Bereicherung, sondern als eigentliche Reinigung einer zutiefst verunsicherten und funktionslos gewordenen Kunst empfanden. Funktionslos deshalb, weil – spätestens seit dem 19. Jahrhundert – die neue Freiheit des keiner Akademie und keinem feudalen oder kirchlichen Auftraggeber mehr verpflichteten Künstlers schon bald mit ökonomischer Unsicherheit und sozialer Entfremdung zu bezahlen war. Mit dem Verlust dieser Unschuld ist dann der Umgang mit dem Primitiven erheblich erschwert worden. Das breitere Wissen um Hintergründe und Absichten der «primitiven» Kunst machte entweder die Erschliessung immer neuer Reibungsflächen nötig oder führte zwangsläufig zur Aufgabe allzu simpler bisheriger Positionen.

In diesem Sinne verstellte schon bald ein weiteres Hindernis den Weg. Künstlerische Primitivismen stehen in ständigem Konflikt mit ihren eigenen Zielsetzungen. Der Versuch, das künstlerische Vermögen früherer menschheits- oder individualgeschichtlicher Stufen zurückzugewinnen, ist nur im Rahmen einer komplexen und äusserst widersprüchlichen Versuchsanordnung möglich. Die bewusste Entwicklung einer primitivisierenden Bildsprache zwingt zu immer differenzierterer ästhetischer Verfeinerung. Das Ziel jeder primitivistischen Suche aber – der Zustand des tatsächlich Primitiven – bleibt unerreichbar.

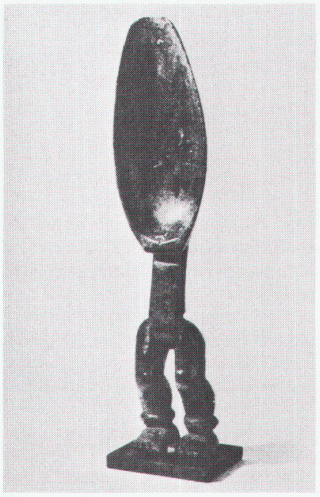
Dennoch ist bis in die Gegenwart hinein – die in der Ausstellung des Museum of Modern Art ebenfalls befragt wird – eine Faszination für «primitive» Denk-, Handlungs- und Kunstformen wach geblieben. Claude Lévi-Strauss beispielsweise hat ihr mit seinem Buch über das «Wilde Denken» noch in den sechziger Jahren erneut Auftrieb gegeben. Die selbsternannten Schamanen, die Erdartisten, die Mythologen von Mario Merz bis Joseph Beuys und selbst

die Neuen Wilden lassen sich von den historisch belegbaren Schwierigkeiten, die diese Faszination mit sich bringt, nicht abschrecken. Immer mehr zeigt sich jedoch, wie arg mittlerweile die ästhetischen Reize aller Primitivismen abgenutzt sind. Darum kann es nicht mehr gehen. Wer heute als Künstler in die Kulturgeschichte zurückgreift und sich damit letztlich «primitive» Ausdrucksräume erschliessen will, tut gut daran, die Reflexion über solche Aneignung im Kunstwerk selbst deutlich zu machen. Nur ein die Zukunft einschliessendes Bewusstsein darf sich auf dem aktuellen Stand der Diskussion Rückgriffe dieser Art erlauben, ohne den Vorwurf geistiger Trägheit und inhaltlicher Belanglosigkeit einstekken zu müssen.

Martin Heller

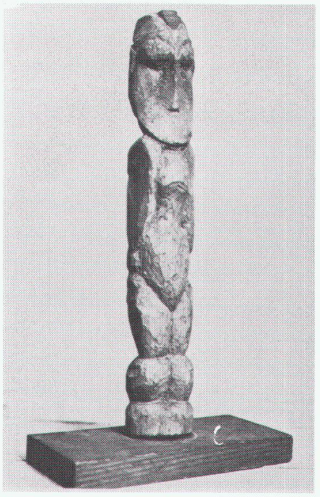
[1]The Museum of Modern Art: «Primitivism» in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, 27. September 1984 bis 15. Januar 1985

❶

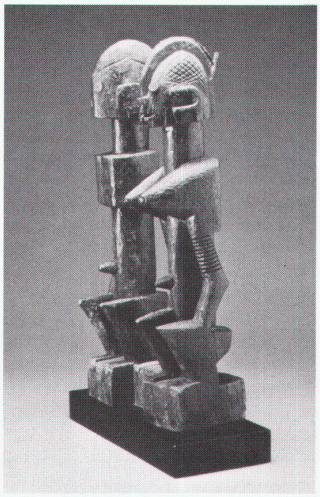


❷

❸



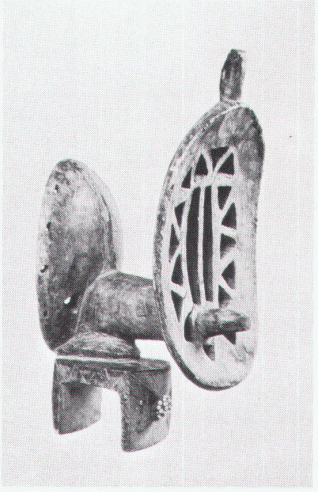
❹



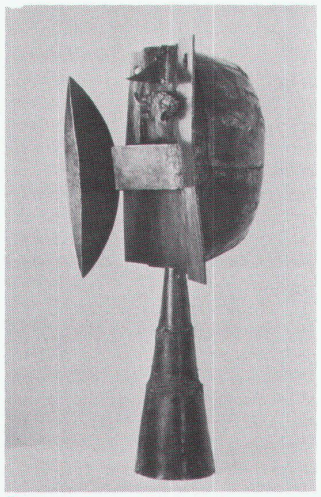
❺

❻

❼



❽



❾

❶
Albert Giacometti, Löffelfrau, 1926, Bronze

❷
Dan (Elfenbeinküste), Löffel, Holz

❸
Max Ernst, Junggeselle mit klopfendem Herzen, 1944, Bronze

❹
Pablo Picasso, stehender Mann, 1907, Holz

❺
Dogon (Mali), sitzendes Paar, Holz und Eisen

❻
Jacques Lipchitz, sitzender Mann, 1922, Bronze

❼
Karl Schmidt-Rottluff, blau-roter Kopf, Holz

❽
Jukon (Nigeria), Maske, Holz

❾
Pablo Picasso, Kopf. 1930