

Zeitschrift:	Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft = revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera d'etnologia
Herausgeber:	Schweizerische Ethnologische Gesellschaft
Band:	4 (1999)
Artikel:	Zur Archäologie von Design und Ethnologie
Autor:	Iselin, Regula
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1007486

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zur Archäologie von Design und Ethnologie



Regula Iselin

Die Frage nach der Bedeutung sogenannt «primitiver» Kunst für die Kunst der klassischen Moderne ist unter dem Begriff Primitivismus von der Kunstgeschichte gestellt und beantwortet worden. Auch die Literaturgeschichte hat sich der Frage angenommen. Sowohl die kunsthistorischen als auch die literaturgeschichtlichen Untersuchungen kommen in der Regel zum Schluss, dass «primitive» Kunst für die Ästhetik der Moderne von zentraler und grundlegender Bedeutung war. Umso erstaunlicher ist, dass die Fragen, ob und wie Ethnographica im Rahmen der Designgeschichte rezipiert worden sind, und welche Bedeutung sie für die moderne Gestaltung hatten, bis anhin noch kaum gestellt, geschweige denn beantwortet worden sind. Dieser Mangel erscheint umso gravierender, als mit den angewandten Künsten ein zentraler Impuls der Moderne aus dem Blickfeld der Geschichtsschreibung der Kunst verschwindet.

Als Phänomen wird Primitivismus in der Geschichte der angewandten Kunst

allenfalls am Rande, vor allem in Zusammenhang mit Art Déco, gestreift. Der Begriff Primitivismus, oder ein vergleichbarer Begriff, existiert jedoch in der Designgeschichtsschreibung nicht. Falls die Kunstgeschichte die Rezeption «primitiver» durch die angewandte Kunst überhaupt thematisiert, dann lediglich als Reaktion auf und als Nachvollzug der Entwicklungen im Bereich der autonomen Kunst. Es wird im allgemeinen selbstverständlich von der Annahme ausgegangen, dass Avantgarde-Künstler-Innen afrikanische und ozeanische Kunst entdeckt und popularisiert hätten, sodass sich deren Formen und Konstruktionen bis in die Alltagskultur verbreitet hätten.

Aus Skepsis gegenüber der soziokulturellen Relevanz von kunsthistorischen «Entdeckungsgeschichten» bin ich bei der Erarbeitung der Geschichte einer der ersten Sammlungen afrikanischer Kunst in meiner Lizentiatsarbeit von einem erweiterten rezeptionsgeschichtlichen Ansatz ausgegangen. Denn meines Erachtens impliziert der kunsthistorische Primiti-



vismus-Begriff ein zu eng gefasstes, allzu kunstimmiges rezeptionsgeschichtliches Konzept. Zudem ist die Rezeptionsgeschichte der Avantgardekunst der klassischen Moderne selbst noch weitgehend ein dunkles Kapitel. Fest steht, dass spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Wandel in der Wahrnehmung von Ethnographica stattgefunden hat: aus Objekten dokumentarischen Charakters wurden Kunstgegenstände.

Auf der Suche nach einem Erklärungsansatz für diesen Umwertungsprozess habe ich nach Quellentexten von BenutzerInnen, BetrachterInnen und SammlerInnen von aussereuropäischer Kunst gesucht und die institutionellen Formen der Wahrnehmung, die Geschichten von Sammlungen, Museen, Ausstellungen sowie die Geschichte des Handels mit Ethnographica miteinbezogen. Dabei bin ich zum Schluss gekommen, dass spezifische, eigenständige Entwicklungen in der Designgeschichte dazu geführt haben, dass «primitive» Kunst überhaupt als solche wahrgenommen wurde, dass sie einen Ausstellungs- und schliesslich beträchtlichen Marktwert bekommen hat.

Ständige oder temporäre Präsentationen von Ethnographica haben historisch zuerst und – wichtiger noch – kontinuierlich im Rahmen von (kunst-) gewerblichen Ausstellungen und Museen stattgefunden, also lange Zeit bevor «primitive» Kunst vom Kunstbetrieb vereinnahmt und auf Masken und Skulpturen reduziert worden ist. Es handelt sich um eine vergessene und im übrigen auch von der ethnologischen Wissenschaftsgeschichte ignorierte Tradition, die einen Zeitraum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis ca. in die vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts umspannt. Eine Vielzahl von Völkerkundemuseen im deutschsprachigen Raum geht auf (kunst-) gewerbliche Sammlungen oder zumindest auf Anregungen aus Gewerbekreisen zurück.

Das «Ethnologische Gewerbemuseum»

Ein in der Museumslandschaft vermutlich einzigartiges Beispiel, welches auch seinem Namen nach die historischen Verflechtungen von Ethnologie und Gewerbe zum Ausdruck bringt, ist das «Ethnologische Gewerbemuseum», das zwischen 1885 und 1905 in Aarau existiert hat. Sein Zweck bestand darin, «eine vergleichende Übersicht des Völkerwerbes aller Zonen und Zeiten» zu bieten. Das Museum umfasste diverse Sammlungen von Gebrauchsgegenständen «in all denjenigen Varietäten, welche ... [dieselben] dem Gewerbefleiss aller Völker und Jahrhunderte zu verdanken» haben. Die Gliederung der Sammlung veranschaulicht die breit gefächerten, weder geographisch, historisch noch thematisch begrenzten Interessen. Man erworb Rohprodukte aller Art, sowie Industrie- und Kunstprodukte, und bildete eine etwas kuroise Abteilung mit Gegenständen, die «das Seelenleben der Naturvölker in Schrift und Wort, in Bild und Ton, in Ernst und Scherz» veranschaulichen sollten.

Die Beschäftigung mit «primitiven» Kunstformen in (kunst-) gewerblichen Institutionen hatte einen konkreten Hintergrund, der im Zweck des Trägervereins des «Ethnologischen Gewerbemuseums», der Mittelschweizerischen Geographisch-Kommerziellen Gesellschaft, deutlich wird. Dieser bestand einerseits in der Förderung des Gewerbes und der Exportindustrie, andererseits in der Förderung des Studiums der Geographie. Gewerbeförderung durch Geschmacksforschung und durch Geschmacksbildung der ProduzentInnen und KonsumentInnen galt am Ende des 19. Jahrhunderts als wichtige Voraussetzung für die Erschliessung neuer Absatzmärkte sowohl im Aus- als auch im Inland und damit auch als Voraussetzung für die zumindest wirtschaftliche Partizipation der Schweiz am Kolonialismus.

Den Ethnographica wurde von gewerblichen Kreisen jedoch nicht nur eine



ästhetische Relevanz zugesprochen, sondern insbesondere im Hinblick auf die Verarbeitung von in Europa unbekannten Rohstoffen auch eine technische. Der sachliche Blick des Kunst-Gewerbes, der in erster Linie auf technische, materielle und formale Aspekte der fremden Gegenstände gerichtet war, hat eine relativ unvoreingenommene, nüchterne und vorurteilsfreie Beschäftigung mit «primitiven» künstlerischen Formen ermöglicht. Die Gewerbemuseen und -schulen, resp. deren kunstgewerbliche Abteilungen zeichnete im allgemeinen die offenbar selbstverständliche Annahme einer Universalität von Kunst und Kunstgewerbe aus, die zu jener Zeit ein Novum darstellte. Dass auch der kunstgewerbliche Bezug auf ethnographische Objekte vielfach auf Missverständnisse zurückging, und dass er letztlich wie viele andere «interkulturelle Beziehungen» auf ungleichem Tausch und auf einem Machtgefälle beruhte, braucht hier wohl nicht betont zu werden. Entscheidend und interessant ist in diesem Zusammenhang, dass es sich um produktive Missverständnisse handelte.

In der Ethnologie, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu formieren und akademisch zu etablieren begann, war hingegen umstritten, ob Kunst und Kunstgewerbe sozusagen als anthropologische Tatsachen zu begreifen wären. Mit der Ausdifferenzierung der Museumslandschaft um die Jahrhundertwende kam es einerseits zu eigentlichen Abgrenzungsproblemen zwischen Ethnologie und Kunstgewerbe, denn die Unterscheidung zwischen Ethnographica und Kunst bedrohte die Völkerkundemuseen mit dem Verlust wesentlicher Sammlungen. Andererseits argumentierten die Verantwortlichen der Völkerkundemuseen mit den Bedürfnissen und Anforderungen (kunst-) gewerblicher Kreise, um sich die finanziellen Mittel für den Unterhalt ihrer Sammlungen zu sichern und ihre Aktivitäten zu legitimieren.

Auch wenn Kunst und Kunstgewerbe von der Ethnologie nicht unbedingt als universell betrachtet wurden, so wurde die unabsehbare Fülle von Ornamentik-

und Architekturstudien der Ethnologen (und Prähistoriker) doch von den Theoretikern der angewandten Künste rezipiert und im Zuge der Aufwertung des Kunstgewerbes als Ursprung aller Kunst bei einem breiten Publikum popularisiert. Seit den ersten Weltausstellungen, die entsprechende Vergleichsmöglichkeiten boten, haben zunächst Kunstformen aussereuropäischer Hochkulturen und dann auch «primitive» künstlerische Ausserungen, trotz Evolutionismus, zur historischen und soziokulturellen Relativierung des Ästhetikbegriffs beigetragen. Von besonderer Bedeutung wurden Ethnographica in der Diskussion um Naturalismus oder Abstraktion als Ursprung resp. degenerative Erscheinung des künstlerischen Schaffens.

Künstler als Ethnologen

In Anbetracht dessen, was sich auf theoretischer und institutioneller Ebene abspielte, stellt sich auch die Frage, was auf der Ebene praktischen werkästhetischen Schaffens geschah, zumal Ethnographica in Vorbilder- und Mustersammlungen integriert und Völkerkundemuseen von den Kunstgewerbeschulen als Studienorte genutzt wurden. Bis anhin habe ich nur wenige Objekte gefunden, an denen die Beschäftigung mit «primitiven» Kunstformen sichtbar wird. Es erscheint jedoch unwahrscheinlich, dass sich die Auseinandersetzung in gestalterischer Theorie und Lehre sowie in Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit nicht an Gegenständen oder zumindest Skizzen und Entwürfen manifestiert und somit sinnlich wahrnehmbar gemacht werden kann.

Meine weiterführenden Studien und Recherchen bestehen darin, entsprechende Objekte zu finden. Ich gehe angesichts der geschilderten Ausgangslage von der Hypothese aus, dass «primitive» Materialien, Techniken, Ornamente, Farben und Formen für die angewandten Künste



ebenso kreative Anstösse gegeben haben wie für die autonome Kunst, im Bereich der Gestaltung von Inneneinrichtungen, Textilien, Möbeln o.Ä. jedoch weiterreichende Konsequenzen und unvergleichlich grössere soziokulturelle Relevanz hatten als in Kunst oder Literatur der klassischen Avantgarde.

Im weiteren gilt es, die im Ansatz bereits beantwortete Frage auszuarbeiten, welche realen oder lediglich angenommenen Qualitäten präkapitalistischer, vorindustrieller Kunstformen in der Inkubationszeit der modernen Gestaltung wirksam wurden. Der Rezeptionsprozess muss zudem mit den kunsttheoretischen Fragestellungen der Zeit in Zusammenhang gebracht werden. Die grosse zeitliche Kontinuität der Beschäftigung mit «primitiven» Formen, Farben, Ornamenten, Materialien und Techniken ist wie erwähnt bemerkenswert; interessant ist jedoch vor allem, dass damit die europäischen Ismen und Stilgrenzen gesprengt wurden. Es ist daher davon auszugehen, dass im Untersuchungszeitraum vom späten 19. Jahrhundert bis ca. in die vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts die Rezeption unterschiedliche Formen angenommen hat. Nicht auszuschliessen ist, dass der Primitivismus in Bezug zur Gestaltung eher auf einer konzeptionellen als auf einer formal-ästhetischen Ebene zu sehen ist.

Im Zeitraum der klassischen Moderne wurden die europäischen Traditionen zum einen, soweit volkstümlich, neu vitalisiert, zum anderen aber zunehmend radikaler in Frage gestellt und abgelehnt. Das Finden von zeitgemässen, den Erfordernissen und Ansprüchen der Zeit entsprechenden Formen wurde gleichzeitig immer dringender. Die Gewichte bei der Suche und Verarbeitung neuer Inspirationsquellen verschoben sich von einer vor allem von technischen und handelspolitischen Interessen getragenen Motivation zu Fragen nach den Grundlagen der Gestaltung, nach ihrer grundlegenden Erneuerung und ihrer gesellschaftlichen Bedeutung.

Von Max Bill gestaltetes Ausstellungsplakat. Die Ausstellung sollte meines Erachtens ein Gegengewicht schaffen gegen die offizielle, antimoderne, zunehmend nationalistische und an die klassische ästhetische Bildungstradition anknüpfende Kulturpolitik der dreissiger Jahre und ein Zeichen der Aufgeschlossenheit gegenüber der internationalen modernen Kunstentwicklung setzen. Nach Martin Heller ist das Plakat «eine Inkunabel des fortschrittgläubigen Blicks nach vorn, der den Blick zurück souverän integriert und nutzbar macht. In solcher Ästhetik konkretisiert sich der Primitivismus der Design-Moderne; vorgeführt wird eine utopistische Symbiose phänomenologisch unterschiedlicher, aber im Geist wie im Herzen vereineter Idealitäten.»

© 1999 Pro Litteris, Zürich

«Wie Bastarde von Wildenkunst und Kinderspielzeug»

Eine kunsthistorische These lautet, dass «primitive» Kunst in gesellschaftlichen Umbruchsituationen und in Zeiten der Veränderung des ästhetischen Wertesystems zur Konsolidierung und Legitimierung der neuen ästhetischen Anschauungen diente. Von den Rezipienten wurde jedoch auch die Diskrepanz zwischen «Primitivität» und Moderne wahrgenommen. Eine Aussage von Paul Klee zum Beispiel über die Materialstudien, die in den Werkstätten des Bauhauses durchgeführt wurden, bestätigt die Vermutung, dass sich primitivistische Phänomene nicht generell und nicht widerspruchsfrei unter die Moderne subsumieren lassen. Er schrieb in einem Brief, die Materialstudien kämen ihm vor «wie Bastarde von Wildenkunst und Kinderspielzeug». Diese Äusserung verweist einerseits darauf, dass die Auseinandersetzung mit «primitiver» Kunst ästhetisch komplexe Formen annahm, und dass das Finden entsprechender Gegenstände dementsprechend schwierig ist. Andererseits kann die Aussage auch als Hinweis darauf interpretiert werden, dass die Rezeption «primitiver» Kunst möglicherweise auch die Form von Ablehnung annehmen kann. Dabei ist nicht zu vergessen, dass moderne Kunst selbst zuweilen als «primitiv» verunglimpft wurde und durch solche Äusserungen die Diffamierung aufgefangen und ins Positive gewendet wurde.

Dass «primitive» Gestaltungsformen nicht einfach Vorbild waren, und dass das Verhältnis zwischen Moderne und «Primitivität» auch im zeitgenössischen Bewusstsein als komplex wahrgenommen wurde, kommt auch in einer Äusserung von Marcel Breuer – wie Paul Klee ein «Bauhäusler» – zum Ausdruck. Breuer stellte zwar eine Parallele fest zwischen



Volkskunst und moderner Bewegung, betrachtete sie aber als diametral entgegengesetzt. Trotzdem beobachtete er zwei gemeinsame Charakteristiken: die unpersonliche Form sowie eine Tendenz zur Entwicklung anhand rationaler Linien, die von vorübergehenden Moden unbeeinflusst sind.

Formale und motivische Anleihen an «primitiven» Kunstgegenständen, wie sie z.B. bei Einrichtungsgegenständen des Art Déco' augenfällig sind, sind meines Erachtens als Exotismus zu bezeichnen und damit als modisches Phänomen. Primitivismus dagegen meint die Suche nach dem Wesentlichen und Unverbildeten als Grundlage für die grundsätzliche Erneuerung der angewandten genauso wie der autonomen Kunst.

Meines Erachtens berührt Marcel Breuers Aussage auch den Problemkomplex der zeitgleichen Wiederbelebung oder sogar Erfindung von volkstümlichen Traditionen sowie der Abgrenzung gegenüber den damit verbundenen regressiven Ideologien. Gerade ideologische und kulturpolitische Fragen werden bei den kunsthistorischen Primitivismus-Theorien gerne ausgeblendet, sind jedoch für das Verständnis des Phänomens unbedingt miteinzubeziehen.

Da die designgeschichtliche Rezeption «primitiver» Kunst bis anhin nicht aufgearbeitet worden ist, bilden die kunsthistorischen sowie die literaturgeschichtlichen Primitivismus-Theorien bzw. Definitionen die kritischen Referenzpunkte meiner Studie zu diesem Thema. Abgesehen von der begrifflich definitorischen Arbeit gehört zur ästhetischen Seite des Primitivismus nicht nur die Auseinandersetzung mit den regressiven oder progressiven Ideologien, mit denen die Rezeption unterlegt wurde. Nur bei integrierter Betrachtung der praktischen, theoretischen, institutionellen, soziologischen, wirtschaftlichen und kulturpolitischen Aspekte können die als Paradox der Kultur der Moderne erscheinenden primitivistischen Tendenzen erfasst werden.

Autorin

Regula Iselin, wissenschaftliche Mitarbeiterin der Basler Afrika Bibliographien. Die Lizentiatsarbeit mit dem Titel Die Polyvalenz des «Primitiven» – Zur Rezeptionsgeschichte afrikanischer Kunst in der Schweiz (Zürich: Argonaut-Verlag, 1996) bildet die Grundlage eines Ausstellungprojektes und der Dissertation bei Prof. M. Oppitz, Zürich.

Adresse: Birkenstr. 44, CH-4055 Basel, Tel. 061/301 08 56, Tel. G 061/228 93 35.

