

„PRIMITIVISMUS“
Sechs Thesen zu einem unzeitgemäßen Thema

Peter Stepan

ANTI-ÄSTHETISCHE SABOTAGEN

Studien über die Anregung westlicher Künstler durch außereuropäische Formen und ästhetische Praktiken tendierten in der Vergangenheit zu einer formalen Scholastik, bei der leicht übersehen wurde, welche subversives Potential jene Horizonterweiterung ursprünglich barg. Insbesondere im Hinblick auf die frühe Moderne gilt, daß die Beschäftigung mit afrikanischer oder ozeanischer Kunst offizielle Kulturpolitik konterkarierte. Die jungen Künstler in Paris, in Dresden oder Berlin orientierten sich an Kulturen, die Europa im Zuge der Kolonialisierung unterminierte. „Götzen“ und „Fetische“ der autochthonen Bevölkerungen wurden von der europäischen Theologie verteufelt, zerstört oder dadurch unschädlich gemacht, daß man sie dem Kunsthandel zuführte. Gerade diese als primitiv und häßlich verfemte Kunst war es, die sich junge Künstler in provozierender Weise zum Vorbild nahmen.

Wir finden bei Picasso, Matisse oder den Künstlern der „Brücke“ keinerlei Hinweise darauf, daß man die Orientierung an Vorbildern außereuropäischer Kunst als ein politisches Bekenntnis, als einen Akt der Solidarität mit den Kolonisierten verstanden wissen wollte. Wohl aber ist zu belegen, daß der Verweis auf die Künste damals noch ferner Erdteile innerhalb der Logik europäischer Diskurse die Chance zur Radikalisierung bot. Als sich Picasso daran machte, mit dem Gemälde der „Demoiselles d'Avignon“ an die Ikonographie der „Baigneuses“ anzuknüpfen, er dabei aber die Tradition einer ästhetischen *intimité* des von ihm hochverehrten Cézanne aus den Angeln zu heben suchte, empfahl sich ihm neben der Archaik der iberischen Antike das Vorbild der formal viel wagemutigeren Kunst Afrikas. Er entschloß sich, beide Paradigmen zu verknüpfen, und brachte in seinem Gemälde damit jenen Sprengsatz an, der selbst aufgeschlossene Zeitgenossen mit Unverständnis reagieren ließ.

Der immer wieder gern weggeredete, aber unübersehbare Afrikanismus dieses Gemäldes ist Teil einer Strategie des Anti-Ästhetischen, der bewußten Verhäßlichung als Arznei gegen die Konventionen der *beaux-arts*. Picasso, dem man es abnehmen muß, daß er an die magische Kraft der Masken glaubte, setzte auf das Numinose, um der Gefälligkeit französischer *peinture* den Garaus zu machen. Ernst-Ludwig Kirchner suchte auf seine Weise der „hilflosen Abhängigkeit der zeitgenössischen Kunst von der Antike“ zu entkommen und holte sich vor allem bei den Reliefbildhauern Mikronesiens ästhetische Rückendeckung.

Schöpfungen nicht-westlicher Künstler wirkten in dem folgenreichsten ästhetischen Paradigmenwechsel der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts als Katalysatoren. Kann afrikanische oder ozeanische Kunst – und dies ist die Schlüsselfrage zum „Primitivismus“ hundert Jahre nach jener Pionierzeit – heute noch ein vergleichbar subversives Potential entfalten?

These

Ältere afrikanische Kunst ist kulturpolitisch längst aus jener Tabuzone herausgetreten, in der sie sich mindestens bis zum Ende der Kolonialzeit befand. Über jene große politische und ästhetische Brisanz wie vor hundert Jahren dürfte sie heute kaum mehr verfügen. – Haben afrikanische Künstler vergangener Generationen damit ihre Schuldigkeit getan?

PRODUKTIVE MISSVERSTÄNDNISSE

Die große Attraktivität nicht-westlicher Kunst für europäische Künstler beruhte auch auf einem Mißverständnis. Man glaubte sich hier den Uranfängen und den Urformen der Kunst gegenüber oder wandte sich Afrika zu, weil man auf diesem Kontinent Geheimnis, Magie und animalische Wildheit in der Art witterte, wie sie unter anderem Joseph Conrad beschwor. Es war gewiß nicht die aufgeklärte und entmystifizierte, zum Formalismus neigende Sicht von heute, die im Europa der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorherrschte. Afrika war für viele ein Ort des Fetischs und Aberglaubens, des sexuell Unentfremdeten und Primitiven. Genau dies erklärt die Sprengkraft, welche die „arts sauvages“ für eine Kultur haben mußten, die sich – intellektuell, überzivilisiert, hoch industrialisiert – als von ihren „Ursprüngen“ abgeschnitten empfand. Für eine Kultur des Korsetts war Nacktheit ein Faszinosum.

André Salmon, Picassos Freund, stimmte 1919 eine Hymne auf jenes wilde Afrika an:

Bildwerke barbarischer Götter, Masken blutdurstiger Tänzer – Eure Schöpfer waren Stammesführer, Priester und Schmucknarbenkünstler [...] Wilde Genies von der Elfenbeinküste [...] Lob den Kannibalengöttern, denen wir den Mut zu heilbringenden Massakern verdanken! Die Enzyklopädisten blickten milde auf den Edlen Wilden, menschlich und einfühlsam; wir hingegen – segensreicher – ehren den ehrlichen Kannibalen.¹

Heutige purifizierte Formbetrachtungen werden diesem atavistischen Afrika-Bild, so fatal und politisch unkorrekt es rückblickend auch sein mag, nicht gerecht. Für

¹ André Salmon: *La jeune peinture française*. Paris: Société des Trente 1919, S. 93–95

europäische Maler und Bildhauer bot außereuropäische Kunst nicht nur deswegen Orientierung, weil sie jenen „fundamental shift [...] from styles rooted in visual perception to others based on conceptualization“ vorführte,² sondern weil sie als Verkörperung von vorzivilisatorischer Existenz mißverstanden wurde.

These

Heutige westliche Lebensformen und Selbstwahrnehmung unterscheiden sich beträchtlich von jenen am Ende des viktorianischen oder wilhelminischen Zeitalters. Die kulturelle Kompensation, die über die Hinwendung zu den vermeintlichen „Naturvölkern“ erfolgte, dürfte nach der allgemeinen Liberalisierung und sexuellen Revolution an Relevanz eingebüßt haben.

PERSPEKTIVWECHSEL: VERDESIGNUNG DES LEBENS UND DER KUNST

Inflationäre Massenunterhaltung und Werbung in immer neuen Potenzen konditionieren und nivellieren allenthalben optische und akustische Wahrnehmungen. Auf dem Credo, daß Kaufen glücklich macht, basieren die globalen Märkte. Produktdesign und Werbung, Fertigung, Marketing und Konsum schlagen der Konjunktur den Takt. Gewaltige Ressourcen an gesellschaftlicher Kreativität werden gebunden. Diese Konditionierungen verwandeln den Kunstbegriff nachhaltig, lenken ihn in die Richtung schöner Oberflächen.

Gewiß gedeiht Design in diesen Biotopen bestens: erfolgreiche Produktinnovationen mit raffinierter psychologischer Kodierung. Künstler werden zu Designern; Fotografen stilisieren sich zu Künstlern. Man denke auch an die große Popularität aktueller Baustrukturen aus Glas und Stahl. Ein Ort und eine Zeit für alte asiatische, ozeanische, afrikanische, altamerikanische Kunst?

These

Schon der Rationalismus des Bauhauses und verwandter Strömungen setzte der ersten Welle des Interesses an „primitiver“ Kunst ein Ende. Der seit längerem anhaltende Boom des Industrial Design läßt auf einen Zeitgeist schließen, der einem Interesse an älteren Kunstformen weniger günstig ist.

² William Rubin (Hrsg.): *Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*. New York: The Museum of Modern Art 1984, S. 1

UMKEHR DES PENDELS

Und doch scheinen die Inflation des Kunstmarkts und Überproduktion an Kunst bereits eine Umkehr anzudeuten. Man kann beobachten, wie junge Künstler indigene Gruppen verschiedener Länder aufsuchen. Der Substanzverlust aktueller Kunstproduktion scheint ein solches Interesse herauszufordern. Augias-Ställe, gefüllt mit investitionsträchtiger Salonkunst, dekorativem Pathos, den Remakes von Ideen der klassischen Moderne und überhaupt viel Galeriekunst, lassen wie vor einem Jahrhundert nach Alternativen Ausschau halten. Wenn es um substantielle Inhalte geht, verschaffen sich viele Künstler von anderen Kulturen und Epochen gerne Anregung. Hierin läge auch eine Chance für Museen außereuropäischer Kunst, die im Schatten des derzeitigen Designkunst-Booms dahindämmern.

Europäische Augen haben den Facettenreichtum afrikanischer Kunst in hundert Jahren nur portionsweise und in größeren zeitlichen Intervallen verkraftet: ihren Antinaturalismus im Kubismus, ihre Metaphysik etwa im Expressionismus eines Schmidt-Rottluff; das Bizarre ozeanischer Kunst inspirierte den Surrealismus, die Materialfülle einschließlich trivialer Materialien die *arte povera*, die *land art* und die Spurensicherung. – Wer hielte ihr Potential damit für ausgeschöpft?

These

Ein neuer „Primitivismus“ hat eine ähnliche Relevanz wie jener zu Zeiten der ersten Moderne. Es ist gewiß kein Nord-Süd-„Primitivismus“ mehr (was er auch vor hundert Jahren nur bedingt war). Er wird auf einer besseren Kenntnis der primitiven Quellen europäischer Kulturen, ebenso auf besser abgesichertem ethnologischen Kontextwissen nicht-westlicher Künste beruhen. Konzeptuelle Strategien treten in den Vordergrund.

EIN TRANSKULTURALISMUS DES 21. JAHRHUNDERTS

Die derzeitigen geokulturpolitischen Verlagerungen, globale Vernetzungen und zunehmende Migrationen – gerade auch von Künstlern – machen Trennlinien zwischen den Kulturen zum Anachronismus. Afrikaner beziehungsweise Afroamerikaner und Frankoafrikaner leben in Städten wie New York, London und Paris, ebenso wie Europäer, Japaner oder Chinesen in Afrika reisen oder sesshaft sind. Die Feststellung eines Zivilisationsgefälles ist ebenso wie die Begriffe „primitiv“ oder „Primitivismus“ seit mehr als einem Jahrhundert obsolet.

Das Interesse der Künstler richtet sich nicht nur auf fremde Kulturen mit vor-modernen Ausdrucksformen, sondern auch auf ältere, archaische Stufen ihrer eigenen Kulturen. Damit ist das koloniale Koordinatensystem von Nord und Süd, von Oben und Unten endgültig verlassen und das Deutungs- und Aneignungsprivileg des We-

stens aufgehoben. Ein polyzentrischer „Primitivismus“ entstünde, der sich jenseits wirtschaftsgeographischer Wertungen archaischen Ausdrucksformen und künstlerischen Methoden zuwendet.

These

Vertreter einer jungen Avantgarde der „global art“ in allen Metropolen des Globus sind potentielle Teilnehmer solcher Kunstpraxis. – Wäre es nicht denkbar, daß die Höhlenmalerei der europäischen Eiszeit Künstlern aus Shanghai oder die Kunst der Inuit Künstlern aus Johannesburg Anregung böte?

ENTWICKLUNGSHILFE FÜR DEUTSCHLAND

Kunst aus Afrika und Ozeanien hatte nach dem Verlust der Kolonien und dem Terror des gesunden Volksempfindens in Deutschland einen besonders schweren Stand. Die Märkte primitiver Kunst finden sich heute in Paris, Brüssel, London und New York. Kaum eine namhafte Galerie oder ein Auktionshaus beispielsweise für Afrika oder Amazonien von internationalem Rang befindet sich in Deutschland. Stattdessen treibt der Dilletantismus Blüten: Man denke an die eine oder andere Ausstellung in öffentlichen Museen in den vergangenen Jahren. Zugleich verfügt Deutschland über hervorragende, teils sogar weltweit führende Sammlungen in den Bereichen afrikanischer, ozeanischer oder indianischer Kunst. Kennerschaft ist hierzulande rar gesät. – Eine Überraschung bildet eine kleinere Zahl hervorragender Privatsammlungen. Man frage sich auch, wo heute die führenden Ozeanisten und Afrikanisten wirken? Die Frage „Ist afrikanische Kunst Kunst?“ wurde hierzulande bis zum Überdruß debattiert. Als sich ein Künstler wie Georg Baselitz in den 1980er Jahren in den Beständen und Depots des Hamburgischen Museums für Völkerkunde nach Kunst der Teke umsehen wollte, komplimentierte man ihn vor die Tür mit dem Hinweis, daß es sich hierbei nicht um Kunst handle. Mit der Begründung, daß europäische Kunst einen ethnologischen Sonderfall darstelle, verweilen nicht-westliche Gegenstände teils bis heute als Migranten in einer kunstähnlichen Sphäre, ohne volle Akkreditierung zu erhalten. Es ist auf die zahlreichen Untersuchungen von Kunstethnologen seit den 1930er Jahren zu verweisen, die belegen, daß jenseits eines reinen Utilitarismus ästhetischer Mehrwert in allen Kulturen wahrgenommen und geachtet wird.

Es stellt sich die Frage nach der Verantwortung der Völkerkundemuseen. Scheint nicht die koloniale Blaupause immer wieder durch? Die Emanzipation der südlichen Hemisphäre, unser uneingeschränkter Respekt vor ihren Zivilisationen verlangen eine Betrachtung und Achtung ihrer Kunst auf Augenhöhe mit unserer eigenen. Gefordert ist die Abschaffung der Sonderbehandlung der Künste Afrikas, Ozeaniens, der amerikanischen Nordwestküste: Außereuropäische Kunst verdient eine Präsentation wie die

europäische. Die Kunst Chinas, Japans, Indiens, Europas ist den Künsten Afrikas und Ozeaniens an die Seite zu stellen. Museumskonzeptionen, bei denen aktuelle Kunst aus Johannesburg oder Luanda nicht bruchlos mit älterer Kunst präsentierbar ist, sind architektonische Auslaufmodelle. Symptomatisch ist, daß etwa jüngere afrikanische Künstler nicht durch Ausstellungen in Völkerkundemuseen in den Verdacht geraten wollen, Ethno-Kunst zu schaffen. Die ideologische Entrümpelung der Institution ist angesagt.

These

Afrika und Ozeanien sind historisch und optisch für die Deutschen in die Ferne und damit aus unserem kollektiven Bewußtsein gerückt. Zu DDR-Zeiten bestanden im Osten Reiseeinschränkungen. Klischees verstellen den Blick auf die tatsächlichen kulturellen Entwicklungen in Afrika. Das Image Afrikas als „global loser“ – Katastrophen, Aids, Unterentwicklung – ersetzt vielfach wirkliche Beschäftigung mit diesem Kontinent und seinen Kulturen. Durch eine zögerliche Revision ihrer Institution, ihres Selbstverständnisses und ihrer Präsentationsformen leisten die ethnologischen Museen dieser Entwicklung Vorschub.